

Gallardo

Tony Gallardo

Gallardo

Biblioteca de Artistas Canarios



Gallardo

Tony Gallardo

José Luis Gallardo
Juan Manuel Bonnet



VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

Viceconsejero de Cultura y Deportes
Francisco Ramos Camejo

Director General de Cultura
Carlos Díaz-Bertrana Marrero

Director de Publicaciones
Carlos Gaviño de Franchy

Director de la Colección
Fernando Castro Borrego

Diseño y maquetación
Jaime Hernández Vera

Corrección
Carlos E. Hernández Borges

Secretaría
Rosa Suárez Vera

Fotografía
Efraín Pintos, Eduardo del Pino,
Francisco Rojas, José María Castelló,
Javier Campano, Mela Campos,
Francisco Ascanio

Fotocomposición
Luis J. Hernández Borges

Impresión
Litografía A. Romero, S.A.
c/ Ángel Guimerá, 1
Santa Cruz de Tenerife


Sobrecubierta
Variable B. Díptico (fragmento).
Cortes en lava.
179 x 95 x 48 cm. 1980.
Colección particular del artista

Agradecimientos
- Gobierno de Canarias
- Universidad Complutense de Madrid
- Junta de los Puertos de la Luz y de Las Palmas
- Centro Atlántico de Arte Moderno
- Centro de Arte «La Regenta»
- Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana
- Ayuntamiento de Leganés (Madrid)
- Ayuntamiento de Telde
- Juan Manuel Bonnet
- Mela Campos
- Ernesto Gallardo Cantero
y coleccionistas particulares

ISBN 84-7947-068-2

Dep. Legal: TF. 1.566 - 1992

© para el texto José Luis Gallardo, Tony Gallardo, Juan Manuel Bonnet

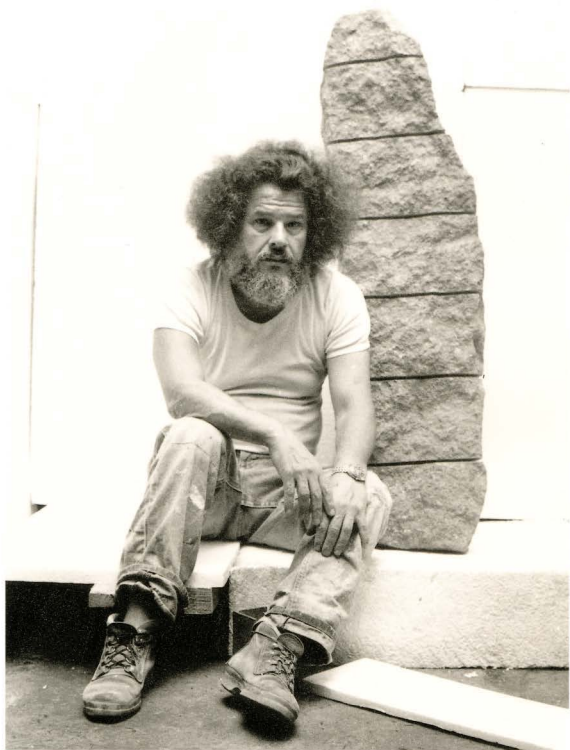
©  Viceconsejería de Cultura y Deportes
Gobierno de Canarias

Sumario

	<i>ESTUDIO CRÍTICO</i>
11	POBLAMIENTO DE LA PIEDRA
11	Interrogar a la piedra
12	La inversión copernicana
20	La piedra como alegoría del grotesco
22	La «rabelización» de la piedra
25	Arte y herejía
28	Ideología de la diferencia
35	La pulsión de muerte
37	Las partes duras y las partes blandas
40	Topología del tiempo vivido
46	La piedra como continuidad vivida
50	Arqueología de la vida imaginaria
53	Por qué mueren los objetos
64	La noción de función de la piedra
65	El «entre-dos» del sujeto
75	La estética devora la estética
80	Del «espacio» a la «extensión»
81	Fenomenología de la extensión vivida
84	La mitad «peligrosa»
86	Todo confluye en la fiesta
88	La fiesta gallarda a la máquina
91	TONY GALLARDO, MADRILEÑO
103	<i>BIOGRAFÍA</i>
119	Catálogo de la obra del artista
125	<i>ANTOLOGÍA DE TEXTOS</i>
141	<i>BIBLIOGRAFÍA</i>
142	<i>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES DE LA OBRA DEL ARTISTA</i>

*A mis hermanos Tony y Mela,
en fraternal homenaje*

Estudio crítico



Tony Gallardo en su taller de Las Palmas de Gran Canaria en los años setenta.

POBLAMIENTO DE LA PIEDRA

José Luis Gallardo

INTERROGAR A LA PIEDRA



Firma del artista, talla en piedra caliza.
1984.

Del escultor Tony Gallardo se puede decir que culmina, en el momento actual, la asimilación largamente madurada de un concepto de la utilización de la piedra que lo integra de forma permanente a las *fuentes populares* del arte, por cuya conquista sabemos de buena tinta que siempre incansablemente ha luchado. Tony Gallardo, al interrogar a la piedra, interroga también sobre nuestro tiempo. Preguntar es siempre buscar, pero también buscar radicalmente, ir al fondo de las cosas, arrancar. Preguntar a la piedra, de la forma que lo hace nuestro escultor es, sobre todo, relacionar, asentar, poblar. Fijar las partes en la cadena infinita de la vida corporal, de que habla Mijail Bajcín, donde un eslabón está ensamblado en el siguiente, donde la vida de un cuerpo nace de la muerte de otro más viejo. Es decir, habitar el tiempo de la piedra; tiempo no solo de quien la labra y manipula sino también tiempo en que esta operación es llevada a cabo. Este es el concepto a que nos referimos y que no es que haya estado ausente en el quehacer escultórico del autor del *Atlante* de alguna manera y a través de sus diferentes etapas hasta hoy, sino que es ahora cuando manifiesta todo su carácter global de síntesis. Trabajo en el tiempo, trabajo de tiempo, tiempo que labora y opera. Pero también tiempo del escultor quien, encerrado en sí mismo, sufriendo de su propio desequilibrio —que dice Maurice Blanchot— no pudiera tener conciencia de ello fuera del desequilibrio del lugar, de la época y de la gente en que y con quien le toca vivir. El tiempo, para nuestro escultor, se busca y se prueba en la sobriedad de la interrogación de la piedra encontrada. El tiempo de la piedra es como una inflexión del tiempo —siempre con Blanchot— a la que corresponde el poder de reflejarse como pregunta. Tony Gallardo encuentra lo que busca porque indaga sobre lo que encuentra. Esta aparente tautología, es el diálogo entre el escultor y la materia que antes de dialogar se cuestiona sobre la vuelta al proceso del que surge. Pero, ¿es el movimiento del tiempo que interroga? En realidad, las preguntas del escultor, del artista, son las que le sirven de sustitutivo de lo que no es y no hace, de su aspecto *no artístico*;



Amancer. Yeso. 120 × 23 × 15 cm. 1945. Colección particular del artista.



Motivo Láxico. Estaño derretido. 30 × 19 × 23 cm. 1960. Colección particular del artista.

quiero decir —con Freud— las preguntas del origen. Tony Gallardo se interroga en el tiempo sobre el todo del arte con el fin de mantener en activo la pasión de la pregunta que establece una comunicación a distancia con *un otro* y que no se resigna jamás a esa *distancia*. Pues cada pregunta del escultor está orientada siempre hacia una sola: la pregunta central o *pregunta de todo*.

LA INVERSIÓN COPERNICANA

Tony Gallardo proyecta su sombra sobre el entorno que interroga. Esta sombra *zacasó* es inseparable del acto mismo de observación, de la proyección



Cabeza de portuario. Barro cocido.
35 × 25 × 20 cm. 1969. Colección particular
del artista.



Retrato de mi padre. Yeso. 40 × 25 × 20. 1949. Colección particular del artista.

de la ideología del propio escultor en el medio que examina, como cordón umbilical nunca cortado? Lo que la experiencia del trabajo *in situ* con la piedra indica a Tony Gallardo es que el escultor, en la medida en que permanece fiel a sí mismo, se convierte en reflejo de la realidad profunda del entorno que cuestiona. Proyección y reflejo que forman un todo con la *inversión* copernicana de que nos habla Duvignaud: la tierra no gira alrededor de la civilización técnico-científica, pero los que se separan de esta última para conocer la *diferencia* de los hombres, su originalidad nunca bien reconocida, se convierten, por el hecho de la separación misma, en elementos integrantes de una transformación y un desmoronamiento de los que no son más los dueños.



Hombre arrodillado. Barro cocido. 40 × 25 × 25 cm, 1969. Colección particular del artista.



Figura. Barro cocido. 40 × 30 × 25 cm, 1969. Colección particular del artista.

De aquí nace, para Tony Gallardo escultor y «auscultador» de la piedra, *una nueva idea de la antropología*, próxima a la que Duvignaud propugna, que no es ya solo el conocimiento de la materia y del oficio e incluso de la estética de la escultura, sino la revelación enmascarada, oculta, de que *el otro*, la piedra que es y permanece integrada en un espacio humanizado o, como hoy se dice, en su nicho ecológico en el sentido más amplio y fuera de la fría manipulación industrial, se encuentra en permanente estado de subversión, es de por sí, por su condición de elemento de alcance popular, subversiva. Estas piedras o trozos de lava o ceniza de los volcanes de Canarias que en los *tableros* de su producción más reciente Tony Gallardo *asienta* en la resina bituminosa, constituyen *muros*, contrafuertes, que el escultor levanta con el fin de impugnar aquello en lo que se enajenó el hombre a través de la sociedad de produc-



Timagada I. Talla en toba volcánica. 63 × 70 × 21 cm. 1977. Colección particular del artista.



Timagada III. Talla en toba volcánica. 51 × 38 × 14 cm. 1977. Colección particular del artista.



De izquierda a derecha y de arriba a abajo: *Piedra roja 6*, 48 × 40 × 20 cm.; *Ayagauré VI*, 43 × 58 × 27 cm.; *Ayagauré I*, 44 × 52 × 22 cm.; *Ayagauré IV*, 51 × 36 × 15 cm.; *Tamadaba*, 45 × 27 × 20 cm. Tallas en toba volcánica, 1977. Colección particular del artista.

ción forzada y de consumo por el consumo, es decir, siempre con Duvignaud, en un ser perdido, sin voz ni lenguaje propio, un muerto-vivo.

Lo que Tony Gallardo sabiéndolo o sin saberlo busca, es un conocimiento empírico y a la vez crítico de lo que el hombre actual está en camino de convertirse y de aquello otro en lo que ya se ha convertido. La preocupación antropológica de nuestro escultor va pareja con su preocupación estética. No hay aquí, por consiguiente, falsos distingos entre arte y etnología. Pero esto hay que entenderlo. Quiero decir que Tony Gallardo no practica una estética *euclídeana*, pero tampoco una antropología *estética*. Lo que nuestro escultor sí hace es cambiar de sistema de referencia, tratando de sustraerse a la inmovilidad del arte cosificado, a través de una búsqueda y experimentación sin fin



Callao V. Talla en basalto. 26 × 34 × 25 cm. 1978. Colección particular del artista.



Callao VIII. Talla en basalto. 13 × 27 × 21 cm. 1978. Colección particular del artista.

del vocabulario popular depositado con el tiempo como traza en la piedra. Procura ser a la vez sabio y artista, inteligente y sensible, y resolver de alguna manera la contradicción que señala Lévi-Strauss al realizar el pasaje desde la objetividad que se esfuerza el etnólogo por alcanzar cuando se contemplan las sociedades desde fuera, hasta la situación mediatizada y subjetiva en que el artista se encuentra, quiéralo o no, en el interior de su sociedad nativa. Claro está que Tony Gallardo tiene convicciones, pero está claro que la piedra no, ni siquiera después de haber sido *manipulada* por el artífice. La piedra es la materia *inerte*, por ello significante de un *saber imposible*, en expresión acuñada por Armando Verdiglione. Un saber que permanece *saber de la materia* que no es posesión de nadie y que habla por sí mismo. La piedra es testigo mudo y a la vez elocuente del *hábitat* humano y de su huella, y nuestro escultor encuentra y descifra al trabajar la piedra un alfabeto de formas y rituales y un engendramiento continuo de relaciones, distancias, cortes, deslizamien-



Callao VI. Talla en basalto. 30 x 47 x 26 cm. 1978. Colección particular del artista.



De izquierda a derecha y de arriba a abajo: *Callao 18*, 29 × 30 × 22 cm.; *Callao 5*, 18 × 39 × 32 cm.; *Callao 2*, 25 × 57 × 44 cm.; *Callao 8*, 33 × 54 × 34 cm.; *Callao 9*, 52 × 33 × 31 cm. Cortes en basalto. 1981. Colección particular del artista.

tos, parodias, nuevos ángulos y nuevas superficies. Con todo ello establece a su modo un lenguaje que viene a ocupar el lugar de lo que Hjelmslev llama la materia «inaccesible al conocimiento», o también de lo que Frege denomina lo «impensable del signo» (*Gebilde*).

LA PIEDRA COMO ALEGORÍA DEL GROTESCO

Es a partir de los *Collages* (1986), a los que llega mediante un proceso del



Callao 7. Cortes en basalto. 42 x 65 x 27 cm. 1981. Colección particular del artista.

que hablaremos más adelante, realizados a partir de piedras encontradas de diversa procedencia y de algún modo afines (o también repelentes) entre sí y ensamblados con resinas bituminosas formando el todo un *puzzle*, que Tony Gallardo redescubre, estimulado por la irregularidad característica de la lava volcánica, paso a paso, con sumo cuidado y de forma minuciosa, como lo suele hacer el arqueólogo enamorado y celoso de su trabajo, el de por tan viejo novedoso hoy concepto del *grotesco*. El grotesco —explica Bajtín— nacido de la cultura cómica popular, tiende siempre, de una u otra forma, a retornar al país de la edad de oro de Saturno y contiene la *posibilidad viviente* de ese retorno (el subrayado es del propio Bajtín). Son las *Cabezas y Torsos* expuestos en la colectiva itinerante «17 artistas, 17 autonomías», en «Arco 86» (pabellón Galería Vegueta) y en Décaro, Madrid (1988) y que se coronan con la obra monumental del *Atlante* (1986), obra de 8,50 metros de altura por 3 metros de ancho de la base, construida con fragmentos de lava volcánica, acero, hormigón y resina, erigida en la variante del Rincón de la carretera del Norte y Noroeste de Gran Canaria. El mundo grotesco, para nuestro escultor, muy lejos del grotesco modernista (Jarry, surrealismo, expresionismo, Giacometti, etc.) prolongado por los existencialistas, que en su conjunto retoma las visiones románticas de lo maravilloso, está más próximo del grotesco realista de Bertold Brecht, quien continúa de algún modo la tradición de la cultura popular, pero sobre todo, nuestro escultor se identifica con el grotesco medieval y renacentista que estudia Bajtín en el contexto de Rabelais, fundamentado en la cosmovisión carnavalesca y exento de esos elementos terribles y espantosos que le atribuyó el grotesco romántico (Sterne, Hoffmann). Tony Gallardo en estos *collages* a lo que retorna es a la fase arcaica, antigua, que describe igualmente Bajtín, del grotesco, firmemente integrada en la cultura popular y festiva.

LA «RABELISACIÓN» DE LA PIEDRA

Esta serie de las *piedras collages* lleva, consciente o inconscientemente por parte del escultor (más lo segundo que lo primero), el sello de las imágenes de Rabelais que Bajtín distingue por su «carácter no oficial». No se necesita más que una mirada avisada para encontrar en estas *figuras* de Tony Gallardo aquejadas de gigantismo, la marca de fábrica indeleble y hosil a todo acabamiento, a toda estabilidad, a toda formalización, que caracterizó al autor de *Gargantúa y Pantagruel*. Entre todos los rasgos del *rostro* humano, continúa Bajtín, solamente la *boca* y la *nariz* (que es siempre el sustituto del *falo*) desempeñan un rol importante en la imagen grotesca del cuerpo. En las cabezas de caliza y basalto, la boca *domina*, utilizando siempre expresiones afortunadas de nuestro mentor, constituyéndose en la parte más notable del rostro. Estos rostros grotescos que construye el arte de Tony Gallardo suponen siempre una *boca abierta*, y todo lo demás no hace sino *encuadrar* esa boca, ese *abismo corporal abierto y engullente* que dice Bajtín. La nariz, debido a su carácter simbólico, tiende siempre a ser figura de otra cosa, preferentemente animal. Los ojos son *desorbitados*, pues lo grotesco se interesa especialmente, siempre con Bajtín, por todo lo que sobresale, hace brotar, desborda el cuerpo y busca esca-



Callao 6. Cortes en basalto. 42 × 20 × 19 cm.
1981. Colección particular del artista.



Callao 13. Cortes en basalto. 33 × 29 × 22 cm. 1981. Colección particular del artista.



Callao XXVII. Cortes en basalto. 30 × 17 × 12 cm. 1982. Colección particular del artista.

par de él. Por otro lado, estos ojos fuera de sus órbitas testimonian una *tensión* puramente corporal. Para nuestro escultor, como ocurre en el *Atlante*, que parece adelantar un paso increpando a los elementos, el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado, está como si estuviera en estado permanente de engendramiento, de recreación por parte del artista, y él mismo a su vez engendrando otro cuerpo. Como monumento erigido en un promontorio de la costa del Rincón, de cara al mar y de espaldas a la montaña, el *Atlante* absorbe el mundo, integra el entorno, y a su vez es absorbido por este. Es el rol esencial atribuido en el cuerpo grotesco a las partes y lados por donde él se desborda. Con el *Atlante*, todo el que circula por la carretera, al mirarlo de soslayo, tiene la sensación de que la enorme figura rebasa sus propios límites y parece metamorfosearse en otro segundo *Atlante*, ahora provisto de vientre abultado y falo. En todos estos torsos hechos de piedra y trozos de piedra ensamblados con resina, campea una *hiperbolización positiva*, que



Magma VI. Talla en lava. 89 × 114 × 55 cm. 1979. Colección particular del artista.



Magma V. Talla en lava. 86 × 134 × 36 cm. 1979. Colección particular del artista.

igualmente señala nuestro mentor, que incluso hace que algunas de las partes parezca que se separan del cuerpo y lleguen a tener vida *independiente* en otra figura, suplantando el resto del cuerpo que resta subordinado. Todas estas *excrecencias* que nuestro escultor hace proliferar, son el lugar donde se superan las fronteras entre los cuerpos y entre el cuerpo y la libre vastedad *beideggeriana* del mundo, la región privilegiada donde se efectúan los cambios significativos. Esta es la razón, continúa Batjín, por la que los acontecimientos principales que afectan al cuerpo grotesco, los actos del que podríamos denominar *drama corporal*, tienen lugar en los límites del cuerpo y del mundo, o en los del cuerpo antiguo y el cuerpo nuevo, puntualiza el estudioso de Rabelais, donde el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados. De este modo, la lógica artística de la imagen grotesca de la escultura de la piedra de Tóny Gallardo soslaya la superficie del cuerpo y se ocupa preferentemente de las prominencias (esos *munones* amenazantes dirigidos al cielo del



Magma VIII. Talla en lava. 40 × 80 × 29 cm. 1979. Colección particular del artista.

Atlante), de lo que hace rebasar los límites del cuerpo y nos introduce al *fondo* de ese cuerpo. Montañas y abismos, finaliza aquí Bajtín, atalayas y criptas, añadimos nosotros, tal es el relieve del cuerpo grotesco de la piedra dibujada en el espacio que pacientemente descubre y ávidamente puebla el arte de Tony Gallardo.

ARTE Y HEREJÍA

Pero algo más ocurre, algo que va más allá de este lenguaje del cuerpo ambivalente de lo grotesco, aunque sin abandonarlo nunca del todo, en estas *placas* de resina de betún que forman la última serie que estudiamos de nuestro escultor de la piedra. Permaneciendo en el contexto anterior todavía, una ruptura súbita «desgarra» la continuidad, incluso jalonada de saltos significativos, como hemos visto en los *Collages*, de los que esta serie realmente surge, en cada una de sus anteriores evoluciones renovadoras (*Piedras rojas*, *Callaos*, *Magmas*, *Calizas*, *Lavas humanas*) de la ya larga trayectoria de la piedra de Tony Gallardo. El escultor me contaba en una reciente visita a su estudio de Carabanchel Alto en Madrid, que esta obra última hacía tiempo que la había dejado aparcada, que en algún momento avanzado de su ejecución se sintió de pronto un extraño ante ella y ya no fue capaz de continuar. «Me di cuenta de que necesitaba un tiempo extra de reflexión», me confesaba, «nunca antes me había sentido tan desconcertado». Y no es para menos. Vistas estas *resinas* reencontradas tal como el escultor las dejó al abandonarlas en el taller, colocadas en un orden y disposición que le deben más al azar de la circunstancia que a una intencionalidad, el visitante ocasional escucha, al cabo de un rato de silenciosa contemplación, un lenguaje todavía sin eco, en expresión de Duvignaud, porque dominado por la diferencia, en el que la transgresión de los valores de una cultura habla por boca de un individuo «hereje». Aquí el hereje es el escultor que de forma tan imprudente se adentra en un territorio vedado hasta ahora al artista. Las aproximaciones son conocidas por diversos nombres, *land art*, *environment*, etc., pero todas desde un «exterior» y tangenciales a la nueva geografía, cargada de gran dinamismo y prácticamente inédita, que se nutre del meollo de las estructuras «arqueológicas» despertadas bruscamente a la innovación por el talento descifrador y la sensibilidad puesta a prueba del escultor nacido a orillas de la playa de Las Canteras, en vigilia permanente y activa con la materia preñada y todavía informe.

La ambigüedad radical del arte, que permite referirse a una cosa y a otra al mismo tiempo, y su interrogación permanente y sin desmayo sobre la materia, le sirven a Tony Gallardo para ir al encuentro de la autenticidad en la que el escultor ve el triple lazo creativo que puede reunir a lo primitivo del arte, a la sociedad tradicional siempre añorada por el isleño, y a la integración activa de ambos en la plena modernidad. El arte de la piedra encontrada del autor de los *callaos* y los *magmas*, no es un *arte prehistórico* desenterrado por un «hallazgo» fortuito del arqueólogo. Tampoco un arte etnológico, como reflejo de un *trabajo de campo* artístico en un cuaderno de notas más o menos inspiradas de un escultor antropólogo. Es más bien un arte hecho de opciones



Magma II. Talla en lava. 75 × 93 × 31 cm. 1979. Banco Bilbao Vizcaya. Las Palmas de Gran Canaria.



Magma III. Talla en lava. 89 × 104 × 50 cm. 1979. Colección particular del artista.

audaces más que de moldes establecidos, en el que la irrupción de lo nuevo quiebra los terrores del «yo» (occidental) del artista ante la violencia de la naturaleza que despierta como arte. ¿Es que acaso la noción de cultura, con su coherencia, su racionalidad, su idealismo, no marca precisamente la *diferencia* que debería conquistar el verdadero artista?, se pregunta Duvignaud. Esto es así, porque la sociedad concede siempre al artista en cada momento una imagen diferente de sí misma para defenderse contra la inoportuna mirada que el artista arroja sobre ella y contra ese espejo tendencioso que le tiende.

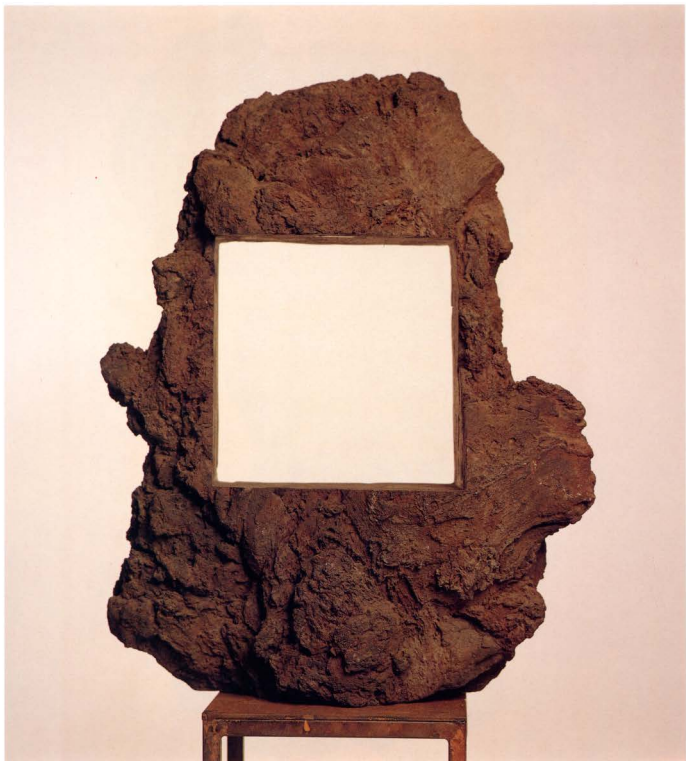
IDEOLOGÍA DE LA DIFERENCIA

Pero esta diferencia salvaje, ¿dónde va a encontrar un lenguaje y un código en el cual ella se halle legítimamente representada? Estamos acostumbrados (en realidad, después de la abstracción ya no tanto, aunque todavía) a aferrarnos a certezas encontradas y aprendidas en la historia del arte y en los museos (más que en colecciones «particulares», siempre «sospechosas»). Sin lugar a dudas, el inventario de los cuadros y las estatuas es más cómodo y más asequible que el de las ideas y teorías estéticas. Muchas de estas catalogaciones fueron hechas al azar por expertos que no unían necesariamente las designaciones de las obras a conceptos actualmente válidos. En realidad, las primeras generaciones de entendidos del arte, recordemos a un Winkelmann, un Lessing, se apoyaron en datos y testimonios obtenidos de los autores y artistas renacentistas que redescubrieron e idealizaron el arte «clásico», y las últimas estuvieron fuertemente influenciadas por la ideología positivista todavía hoy en boga. El código del núcleo más convencional del arte occidental impone esta coherencia como su primera regla, opuesta a lo que se contempla como lo absurdo del arte de otras épocas y de otras culturas. El hecho de que algunos artistas verdaderamente creadores representen una transgresión, un punto de contacto con el arte «bárbaro», se nota sin duda en esa capacidad de *anticipación*, sobre la experiencia ordenada y definida por la cultura establecida, que resulta de esas manifestaciones de herejía. Recuerda Duvignaud, de quien seguimos el hilo, que Platón estimaba que la expulsión de la sociedad cerrada, de la cual pretendía formular el principio, solo podía sancionar a quien había tenido la osadía de modificar la estructura establecida y fijada en una coherencia que hoy se llamaría cultural. Pero estos «individuos de ruptura», finaliza Duvignaud, innovan en relación a un sistema que solo puede encerrar a los seres vivos en una adhesión estadísticamente media.

Las rupturas mismas de Tony Gallardo, hasta la llegada de los *collages* y los *tableros bituminosos*, pertenecen a algo más próximo al orden de lo que Duvignaud dice que los cristianos primitivos llamaron «el Mal». Bataille, agrega Duvignaud, ya comprendió en su momento que esta designación no remitía a un ser personal, sino a un acto, una violación de la cultura, porque el Diablo no es un ser sino la ruptura misma, lo que separa, corta (*diabellein*) al hombre de Dios, lo que individualiza, ubica fuera de las normas y de la adhesión media reconocida... Pero lejos aún de la *differance* de la que habla Derrida. Tony Gallardo hasta aquí marca y al mismo tiempo *demarca* el límite que



Magma I. Talla en lava. 56 × 81 × 38 cm.
1979. Colección particular del artista.



Magma VII. Talla en lava. 75 × 57 × 25 cm. 1979. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria.



Variable A. Díptico cortes en lava. 168 × 105 × 58 cm. 1980. Colección particular del artista.



Variable B. Díptico cortes en lava. 179 × 95 × 48 cm. 1980. Colección particular del artista.



Variable C. Díptico cortes de lava. 184 × 136 × 53 cm, 1980. Colección particular del artista.



Variable D. Diptico cortes en lava. 178 × 106 × 54 cm. 1980. Colección particular del artista.



Vilma I. Cortes en lava, 76 × 126 × 98 cm. 1980. Colección particular del artista.



Área rectangular. Tríptico. Cortes en lava. 130 × 450 × 50 cm. Colección particular del artista.



Volumen II. Cortes en lava. 75 × 124 × 89 cm. 1980. Colección particular del artista.

clausura el campo de la escultura desde Brancusi o quizá desde Rodin hasta el *minimal*. En ese interregno todavía se tendrían muchas dificultades para encontrar indicios de desviación y la menor alusión a la capacidad de los actos de transgresión para abrir un campo existencial en lo «práctico-inerte» que señala Sartre. En esa demarcación, el arte de Tony Gallardo se determina en función de un futuro, aún no conceptualizado del todo, mediante la rabi-sa fuerza de oposición a la cultura establecida. Y también a través del diálogo con lo que en la sociedad está a nivel de inconsciente y no tiene expresión cultural directa. En medio del *gbetto* cultural donde se siente cercado, el arte del autor de los collages fomenta nuevas posibilidades inter-humanas y se constituye en matriz de participaciones y adhesiones todavía vírgenes.

LA PULSIÓN DE MUERTE

Pero continuamos, no obstante, presos del «culturalismo» occidental. Lo que Tony Gallardo plantea con la obra inédita de la piedra troceada y la escoria fijadas a la resina fósil es otra cosa. No son ya los simples temas admisibles



De izquierda a derecha: *Área rectangular* 5. 48 × 45 × 26 cm. 1980; *Área romboidal* 1. 49 × 50 × 25 cm. 1980; *Pintadera* 4. 37 × 26 × 10 cm. 1981. Lavas con cortes. Colección particular del artista.

sobre la «cultura» cuyo canon de ideas fijas, que inspira la relación media —siempre según Duvignaud— puede ser fijado cómodamente. Se trata mejor del verdadero problema de la transgresión de las reglas culturales del arte, cual es la experiencia empírica del cuestionamiento, de la herejía, de la rebelión sin más. Tony Gallardo lo que verdaderamente intenta es racionalizar estos elementos de transgresión sin los cuales Duvignaud encuentra que el arte está llamado a estancarse e incluso desaparecer por esterilización o por adormecimiento y repetición de lo mismo. Nuestro escultor se interroga e interroga a la materia por la capacidad real de los artistas condenados a anticipar concatenaciones novedosas, tanto en el campo de lo imaginario como en el de las relaciones entre los hombres, de los hombres y de los mitos, de los mitos y de las obras de arte. Tony Gallardo finalmente constata que, aquí y allá, en la trama abstractamente uniforme del *continuum* de la experiencia colectiva, el no-respecto de tal o cual aspecto de la cultura tiende a enviar brutalmente al grupo a un estado de naturaleza donde surgen inesperadamente, y siempre cargadas con una fuerza infinita, las pulsiones (el deseo sexual, la muerte) que sustentan la vida. Es el reconocimiento de que, por las fisuras que Duvignaud señala y que la transgresión dibuja a través de una cultura, por intermedio del artista arriesgado (y separado y con frecuencia castigado por su separación), aparece un elemento imprevisible y nuevo cuya integración puede ser lenta, imposible, traspuesta en mito, en obra nunca reconocida. Es que nuestro escultor más arriesgado, desde cierto punto de vista, piensa como un «salvaje».

El trabajo de Tony Gallardo con estas cenizas volcánicas (*lapilli*) es un trabajo de *deconstrucción* que no es en modo alguno neutro. Dice Derrida que la deconstrucción *interviene*. Interviene en un interior más interior, pero al mismo tiempo este interior más adentro es siempre un exterior más afuera, que no puede no provenir del inconsciente. Doble y cuádruple movimiento en direcciones encontradas. Derrida dice (en su *Freud*) que se escribe con dos manos. En cada nuevo avance, Tony Gallardo con una mano deconstruye y con otra construye, pero siempre marcando con una raspadura. De este modo, cada etapa parte del *embrión* de la inmediatamente anterior e incluso de más



Área romboidal 6. Lava con cortes.
61 x 45 x 24 cm. 1980. Colección particular.
del artista.

atrás, raspadura sobre raspadura. Es, volviendo con Derrida, la *différance* que remite al desplazamiento (activo y pasivo) que consiste en diferir, por dilación, por delegación, sobreseimiento, circunloquio, retraso, reserva. Así cada obra nueva supone como mínimo una alteración que es como una agresión gráfica y gramatical que a su vez implica una referencia irreductible a la intervención muda de un signo inscrito en la materia. Y cada nuevo paso implica el inconsciente del escultor como un decir que escapa a quien lo dice. No hay aquí, de todos modos, una precedencia de la unidad originaria e indivisa de esta ya extensa y variada obra, como posibilidad presente que el escultor reservaría mediante una operación meticolosamente calculada. Nada, pues, precede a la *différance* y al espaciamiento y la tachadura. La subjetividad misma del escultor es ya un efecto de la diferencia, una economía pulsional de las *trazas*. Lo que no hay tampoco es «verdad inconsciente» en tanto que ligada a un texto profundo que el escultor sólo tendría que actualizar. Lo que hay, en definitiva, en estas *resinas* es un corte radical de la demanda en la repetición, la presencia de la pulsión parcial y de *muerte*, pero no como principio de destrucción sino de deconstrucción.

LAS PARTES DURAS Y LAS PARTES BLANDAS

En estos tableros subsiste implícito y explícito todo un *arte combinatorio*. Todos pueden ser reunidos y ordenados de diferentes formas y con diferentes criterios y propósitos, y todos siempre dentro de un concepto constructivo que mira tanto al arte y a la cultura viva de los pueblos como a la antropología física y a la arqueología propiamente tal, pero siempre en su unidad y lucha de contrarios indisoluble. Hay, diríamos de nuevo con Duvignaud, en cualquier disposición que se adopte con estos tableros, lo que siempre implicaría una carga ideológica, como un rescate de la arqueología en que se convierte el mundo muerto ordenado de alguna forma por el *Museo imaginario* que ideaba Malraux y donde lo podrido se revierte en hueso. Es la parte *mal-dita* que devora la civilización de la técnica. Allí las partes blandas toman una nueva consistencia pero abstracta, la cultura salva lo percedero de la destrucción para ponerlo en esas tumbas idealizadas que son las colecciones de arte. Aquí, las partes blandas y podridas del cuerpo son reemplazadas por una cosa dura, identificable con la naturaleza y, según el inventario que establece Duvignaud, sería la momia, el esqueleto, el cráneo moldeado, primera metáfora que representa lo que no es visible ni palpable de la realidad humana, sus creencias, sus valores, su «cultura» en fin, cualquiera que sea el modo de destrucción de la carne.

Vamos a empezar por las últimas, las partes *blandas*, las que toman sus referencias de esa espera infinita, ese *deseo*, esa anticipación de lo que todavía no es y que no está matematizado sobre lo que ya es, es decir, lo no-semiotizable de la materia. Caben, por supuesto, otras interpretaciones más cercanas al enfoque tradicional de las artes, pero no van a ser tomadas en cuenta demasiado en este estudio. Soy consciente de la dificultad de la explicación *diferente* que me propongo realizar, pero la considero aleccionadora e imprescindible. La crítica al uso se aferra menos a la mutación o al cambio de los fenómenos



Volamen III. Lava volcánica, 135 × 148 × 63 cm. 1980. Jardines de la Universidad Complutense de Madrid.



Rectángulo 1. Díptico, cortes en lava volcánica. 51 × 185 × 123 cm, 1980. Colección particular del artista.



Isquierda: *Círculo 1* (díptico). Cortes en lava volcánica. 47 × 195 × 133 cm. 1980. Colección particular del artista. Derecha: *Área rectangular 9*. Cortes en lava volcánica. 115 × 44 × 51 cm. 1980. Colección particular del artista.

artísticos que a la fijeza o a la pureza de las formas. La crítica *rompedora* rechaza por principio esta situación de *objeto de estudio*. Por contra, es su tarea reivindicar la cualidad de *sujeto actuante en su medio*. Dice Duvignaud, del que continuamos haciendo abundante uso, sobre todo de su revelador trabajo *El lenguaje perdido*, que la propia antropología, en el momento actual, ya no puede examinar las estructuras en su coherencia cultural estable sino en el ejercicio de un cambio ya iniciado y todavía no concluido. En la inquietud, sobre todo del movimiento ecologista, de los movimientos vecinales y de los de la lucha antidroga, que se despierta en los barrios populares y en la periferia de las grandes capitales, así como en municipios en rápido crecimiento como el de Telde (en el sur de Gran Canaria), la zona costera del sur y en general en toda la isla, extensivo a las otras islas del archipiélago, se manifiesta la toma de conciencia de una población que se empieza a ver otra vez a sí misma como sujeto activo de su existencia. El movimiento popular se había convertido en algo testimonial y vivía de las rentas de teorías y modelos importados e inoperantes en su entorno. El nuevo movimiento popular, sobre todo la juventud, superado este lastre, se propone estar *en una historia*, porque ellos mismos la generan con una ruptura que, al establecer un *antes* y un *después*, los coloca fuera de la repetición de una cultura y de unos usos y vicios adquiridos. La juventud, en este momento histórico, se siente en una situación irreversible con respecto al pasado *de la espera a ver qué pasa*. Estos cambios que se promueven, se realizan y se deben seguir realizando en el interior de la vieja sociedad y no desde un exilio (exterior o interior a ella).

Tony Gallardo ve pues, a través de su activa participación personal en muchos de los procesos, en esta situación emergente, *un nuevo vínculo*. Por ello pone a su obra en el camino de intersección de una *praxis* que, al tiempo que habita el exterior de la realidad tradicional, desde el interior la racompe. No se transforma a los hombres atrayéndolos hacia un arte museístico y museable. Tony Gallardo intuye y sabe que es por el arraigo de los hombres y mujeres en su propio *yacimiento* material que puede aparecer el dinamismo *autóctono* capaz de innovar y establecer nuevas relaciones, nuevas actitudes. Los valores, los fines últimos del llamado Gran Arte (el arte neutralizado), pertenecen al



Tiere. Talla de toba volcánica. 40 × 50 × 15 cm. 1980. Colección particular del artista.



Volumen engendrado V. Cortes en lava.
82 × 53 × 33 cm. 1980. Colección particular
del artista.

concepto de Estado, no conciernen a los grupos que componen la trama de la vida colectiva (el barrio, el pueblo, las ciudades), más que por medios jerárquicos y burocratizados que representan al aparato de Estado y a su imposición. Tony Gallardo, que en ocasiones anteriores —*Latitud 28*, grupo *Contacto-1*— y todavía en el momento actual (*Teladaora*, 1991) pone en práctica el lema del arte en la calle, en cambio, presiente o intuye que «hay muchas cosas en el mundo que nosotros podríamos desear y de las que no tenemos idea». (Un habitante de Chebika al antropólogo Jean Duvignaud).

TOPOLOGÍA DEL TIEMPO VIVIDO

Es en el terreno y solo apegado al terreno, advierte Duvignaud que se desarrolla el debate. No entre el artista observador y el objeto propiamente dicho de su observación sino entre las formas de cultura y el dinamismo generador



Área circular I. Cortes en lava. 57 × 95 × 30 cm. 1980. Colección particular.



Área Circular 3. Cortes en lava. 69 × 50 × 22 cm. 1980. Colección particular del artista.



Área rectangular 1. Cortes en lava. 75 x 48 x 19 cm. 1980. Colección particular del artista.

Izquierda: Área romboidal 4. Cortes en lava. 94 x 80 x 38 cm. 1980. Colección particular del artista. Derecha: Recinto plano 5. Cortes en lava. 91 x 53 x 28 cm. 1980. Colección particular del artista.

de innovación del artista. Pero, ¿quién le pedirá al artista que se convierta en etnólogo? No se trata de eso. Se trata de que la nueva escultura que practica Tony Gallardo, la etnología ya la lleva dentro. Hablamos de los *tableros de resina*, que suponen un paso más allá o, mejor, un corte dialéctico con los *collages de piedra* de que ya hemos tratado y que pueden ser considerados también como punto de transición. En los *collages*, la resina adquiere desde el primer momento un fuerte protagonismo, pero es en los tableros donde esta dúctil materia bituminosa empieza a jugar un papel más significativo, y aunque lo grotesco de algún modo permanece y sigue cumpliendo su función, se delimita con toda nitidez un notable ensanchamiento del concepto.

Desde cierto punto de vista, se puede dilucidar en la combinatoria del conjunto, o al menos una buena parte de estos tableros, una *topología del tiempo vivido*. Tony Gallardo tiene que agradecerle a la vida, a su praxis de lucha denodada y constante por dilucidar el problema de las relaciones entre el arte y la vida colectiva sobre todo, que le haya hecho dar esa *gran vuelta*. Su obra más reciente constituye el vínculo íntimo que existe entre el *futuro vivido* de que habla Minkowski, por una parte, y el ideal o la tendencia ética del arte hacia lo mejor, por otra. De entrada, estos cuadros o tableros que contienen fragmentos de roca volcánica incrustados en la capa de resina, lo que se proponen es captar en vivo el fenómeno del tiempo, precisamente *fijándolos* en un tiempo *suspendido*, neutro. Estas lavas, estos magmas, estas cenizas de que Tony Gallardo se vale, *venían del tiempo*. Al encontrar su sitio por la mano y la mente del escultor, *se despliegan en otro tiempo*. Ahora contienen el tiempo en sí mismos, son *figuras temporales*. Son recuerdo en la evocación de un pasado y también *deseo* orientado a un futuro. Este deseo es el deseo del Otro, del del



Volumen engendrado 8. Talla en lava. 39 × 58 × 19 cm. 1981. Colección particular del artista.



Magma 7. Cortes en lava. 33 × 32 × 17 cm. 1981. Colección particular del artista.



Callao IV. Cortes en basalto. 22 × 52 × 29 cm. 1981. Colección particular del artista.



De izquierda a derecha y de arriba a abajo: *Área rectangular 2*. Cortes en lava. 73 × 53 × 29 cm. 1980; *Área circular 2*. Cortes en lava. 38 × 50 × 24 cm. 1980; *Volamen engendrado 6*. Cortes en lava. 53 × 39 × 23 cm. 1980; *Área romboidal 5*. 52 × 42 × 21 cm. 1981. Colección particular del artista.

espectador que los contempla, y su futuro es lo que hace que el deseo vuelva la vista atrás, hacia la reminiscencia de la piedra. Estos «bajorrelieves», por su estructura peculiar, por su contenido, determinan la *contextura* general del tiempo vivido, su topología. El tiempo de la escoria fijada por la resina al tablero se presenta como un fenómeno *primitivo*, siempre ahí, delante de nuestros ojos en nuestra contemplación. Expresa nuestros cambios con *relación* al tiempo, pero sobre todo, el mismo *desgaste del tiempo*, su ancianidad.

LA PIEDRA COMO CONTINUIDAD VIVIDA

Pero el tiempo, nos dice Minkowski, es contradictorio en sí mismo. Conti-



El atlante. Cortes en piedra caliza. 200 × 80 × 87 cm. 1984. Colección particular del artista.



El gigante del bosque. Cortes en piedra caliza. 200 × 120 × 45 cm. 1984. Colección particular del artista.



Cabeza de estudio 4. Cortes en piedra caliza. 50 × 72 × 50 cm. 1984. Colección particular del artista.



Cabeza de estudio 2. Cortes en piedra caliza. 62 × 46 × 26 cm. 1984. Colección particular del artista.

nuando con este fenomenólogo, discípulo de Bergson y que trata de tender un puente entre este y Husserl, tenemos que la sucesión que es de algún modo vivida en esta obra última de Tony Gallardo, no constituye en sí una relación entre lo que es y lo que no es, tan solo *deviene*. Es una duración que fluye. Estos que podríamos llamar «cuadros» y que forman «series», al tiempo de *desplegarse* ante nuestra mirada, nos hacen ver al devenir *sobrepasar*, desbordar indefinidamente toda duración vivida, para continuarse siempre de nuevo como *continuidad vivida*. En lugar de darnos la impresión de un *caleidoscopio*, vemos aparecer en ellos un factor de *similitud*, de estabilidad, de extensión, de consistencia, en su aparente monotonía, si prolongamos más allá lo suficiente estas series. Este fenómeno de no interrupción, de *sucesión viviente*, es lo que nos acerca a la noción peculiar del *espacio* en esta obra de Tony Gallardo. Pero se trata de un acercamiento y no de una identidad. La continuidad vivida

de esta obra está lejos de carecer de dinamismo. Y eso porque el espectador la vive, no como cosa hecha, sino como algo que se hace ante sus ojos. No tiene delante de sí continuidad establecida, tiene tiempo que se perpetúa y se renueva continuamente en sus elementos constitutivos. Así, entre el devenir y el ser, entre el tiempo y el espacio, se superponen en estas series fenómenos de orden *espacio-temporal*. Es la forma que descubre nuestro escultor de la piedra de asimilar el tiempo al espacio. Tony Gallardo establece como *dos escalones* entre el tiempo y el espacio (fenómeno claramente observable en su obra monumental paralela sobre todo): la duración y la sucesión vividas, por una parte, y la continuidad vivida, por otra. Esto demanda del contemplador un esfuerzo de abstracción muy saludable. No sería del todo ocioso que él mismo dilucidara cuál de estos dos escalones, en estos bajorrelieves de la piedra engarzada y también en *El Callao*, por ejemplo, está más cerca del tiempo y cuál lo está del espacio. Quizá representen lo que Pierre Janet llama la *forma consistente* y la *forma inconsistente* del tiempo. Para Tony Gallardo, el lazo que los une es lo que Minkowski designa con el nombre de *principio de despliegue*. Estas dos formas del tiempo implican a su vez dos formas de memoria: la *memoria de fabulación* y la *memoria consistente*. Ambas se refieren a un *pasado desaparecido* y explican una relación entre un *antes* y un *después*. Y en conclusión, para el escultor nacido en el Puerto de la Luz y referido a este *Poblamiento de la piedra* que tratamos de fundamentar, el presente de la piedra no sería otra cosa que un relato de la acción que el escultor realiza mientras está ejecutándola. Estas piedras no «sienten» el horror del presente y por ello no se quedan en el pasado, pero tampoco en el futuro. Para ver en este espacio un «cuadrado», un «hueco», un «corte», una «superficie», elementos conceptuales todos que pertenecen a la creatividad permanente de Tony Gallardo, así como una «figura», que porta todavía los rasgos heredados del grotesco, es indispensable ver todo su contorno y, todavía más, una sección del campo contiguo y referencial a estos tableros impregnados de resina fósil.

ARQUEOLOGÍA DE LA VIDA IMAGINARIA

La cultura en Canarias, la cultura popular sobre todo, se ha sentido y se siente «deprimida» o, también podríamos decir, «desencantada». En situaciones como ésta es natural volver la vista atrás. Porque el hombre actual de las islas se haya convertido en un *monstruo* con respecto a lo que fue, y el trabajo productivo en un fin exclusivo de la sociedad insular volcada al negocio turístico, no debe llevarnos de nuevo al mito de la ensoñación del «buen salvaje» *rousseauiano*, ni al de la «naturaleza idílica», ni a un «victimismo» desesperanzado y muchas veces oportunista. Precisamente, porque Tony Gallardo «comprende» a través de su *praxis*, tanto del taller como de la calle, que *el arte es algo más que el arte*, sus piedras encontradas, sus lavas, sus magmas, sus *lapilli*, retrotraen su punto de partida a Occidente, es decir, las hace volver a partir *necesariamente*. Es que Canarias se encuentra en una situación irreversible. Apunta Duvignaud que «nunca se vio a un blanco tener éxito en el mundo salvaje». Las puertas del pasado prehispanico están cerradas para siempre entre nosotros. No podemos ya repudiar ni destruir el ser social en que nos hemos con-



Estudio del pie. Cortes en piedra caliza.
37 × 26 × 18 cm. 1984. Colección particular del artista.



Cabeza de viejo. Cortes en piedra caliza.
56 × 74 × 28 cm. 1984. Colección particular del artista.



Cabeza de estado 3. Cortes de piedra caliza. 56,5 × 30 × 21 cm. 1984. Propiedad privada.



Mela. Cortes en piedra caliza. 59 × 81 × 20 cm, 1984. Colección particular del artista.



Mano I. Collage caliza mármol.
72 x 36 x 29 cm. 1987. Colección particular
del artista.

vertido. Es lo mismo que decir, afirma Duvignaud, que la naturaleza misma se nos cierra, que solo la reencontramos en los símbolos o en las reconstrucciones arbitrarias y un tanto románticas, cuando es lo cierto que tenemos su realidad histórica delante de nuestras narices y es sobre ella sobre la que debemos actuar.

La escultura en bajorrelieve de estos tableros de Tony Gallardo no se refiere al hombre que es un objeto para otros hombres. Esas otras *partes duras* representadas en los muros de fragmentos de roca incrustados en la superficie de resina, no son un reflejo puramente objetivo del *bábitat* colectivo. La piedra no está ahí en el lugar de una actividad humana congelada. Como dice Sartre, la estructura hace al hombre en la medida en que la *praxis* como proceso hace la historia. Estos cercos de lava se comportan como estructuras parciales que intervienen en las estructuras globales imaginarias de un poblamiento. Aquí el hombre es examinado cuando *modifica* su situación, no al final del proceso. No hay un sujeto abstracto en esta piedra. En esos otros «cuadros» en los que se manifiesta una *paleontología*, una arqueología de las osamentas humanas, un *doble enterramiento* pide a la tierra que cumpla el acto de putrefacción que permita desenterrar el esqueleto descarnado (la *parte dura*) y reintegrarlo a la comunidad. Este es el símbolo verdadero de lo que *dura*, el hueso, el que maneja esta otra vertiente de la superficie bituminosa. Como dice Dan Sperber, se cumplen los mismos ritos, pero con nuevos actores; se relatan los mismos mitos, pero a individuos cuya extracción social y etnológica se ha modificado. Para Tony Gallardo, en esta obra última, no se trata de interpretar los fenómenos simbólicos a partir del contexto, sino como señala el mismo Sperber, de interpretar el contexto a partir de los símbolos. El símbolo de por sí nada significa pero hace significar, sirve de detonante en cada situación concreta. Por eso este conocimiento simbólico que nuestro escultor despliega en los tableros, no es conocimiento de las cosas sino de la memoria de las cosas. Lo que hay aquí es un *canibalismo arcaico*, una *momificación*, pero sin conservar ese simbolismo natural que suponen los huesos. Las *partes blandas* toman ahora una nueva consistencia pero abstracta. Ante la impotencia de no poder corregir la violencia de la *destrucción*, el escultor se apodera de ella. Si la civilización impensadamente destruye «el hombre natural», al artista no le queda otra alternativa que recurrir a la *primera metáfora*, al *primer símbolo*, el que reemplaza la muerte por un hueso y a este por la imagen. Representa una vida diferente para siempre —como recalca finalmente Duvignaud— de lo que ella habría podido ser sin nosotros. ¿Qué otra cosa puede hacer el artista en Canarias, acorralado entre la pobreza estética (o la estética de la pobreza) y el turismo?

POR QUÉ MUEREN LOS OBJETOS

Me baso en este epígrafe y en el que le sigue, en cuanto al pensamiento de Frege se refiere, en el interesante trabajo de Mario Trinchero *La muerte de los objetos*.

Tony Gallardo fue alguna vez un niño que había nacido un amanecer a orillas de la mítica playa de Las Canteras. Región esta donde se hace presente



Guayota, Collage lava, 178 × 90 × 50 cm. 1985. Propiedad privada



Mascarón barroco. Collage lava, 80 x 100 x 63 cm, 1985. Colección particular del artista.

lo que es lejano, lo invisible e incluso lo no sensible. Quien haya vivido lo suficiente allí a esas horas de nadie que la playa tiene, lo sabe. Desde muy temprano empezó dando nombre común a cosas distintas pero similares. Lo sensible le abre el misterio de lo no sensible. Al atardecer, cuando la mar se repliega, lo no sensible es *escritura* sobre la arena. El niño que juega con las diminutas piedras redondeadas por las mareas, lo intuye. Intuye el representante *intuable* que aquello que no es perceptible de por sí, necesita. Entonces el niño de las lajas sumergidas que la mar cuando se va descubre, sueña. Tiene sueños de *plomadas* sobre escrituras suspendidas. Cuando despierta, un largo tiempo ha pasado. Ahora son rocas marinas, peñascos de arenisca que la mar en su flujo y reflujo delimita netamente. Aparecen *grafemas*, que poseen inmutabilidad y una mayor duración de la forma. El joven Tony Gallardo, mientras los demás entre la piedra y el agua, al sol juegan, descubre la *escritura por conceptos* de los signos de la piedra. Son por ahora signos simples, signos que *se dejan adivinar*, formas típicas que las plomadas de los sueños de la infancia hacen surgir. Experimenta, desde tan temprano, su acción sobre la piedra. La herramienta y la técnica son rudimentarias. Pero las fuerza, hasta lograr que el signo escrito sea similar al concepto como debe ser. Pronto aprenderá también que sea más *disímil* del discurrir desordenado de las representaciones que intenta. El joven se va haciendo mayor, ¿quién no lo lamenta? Pero los sueños siguen el ciclo de las mareas, se repiten. La plomada cuya imagen suspendida por la noche obsesiona a nuestro escultor, confiere al simbolismo de la piedra dimensión vertical. Aparecen semidesveladas de *inmediato* las relaciones misteriosas entre los objetos *ylo* entre los conceptos. Frege ve en este proceso una lengua inmediatamente reveladora de los propios significados. Y Tony Gallardo por su parte descubre que el pensamiento del escultor de la piedra (en sentido amplio) es inmediatamente objeto de sí mismo. Las relaciones externas que establece entre las posiciones de los *grafemas* sobre la superficie tridimensional, le permiten al futuro artífice de las *piedras rojas* designar las relaciones internas de modo distinto a como las expresa la simple sucesión y la simple precedencia en el tiempo.

Cuando el joven escultor más tarde se somete al proceder académico (Academias Municipales, Escuela de San Fernando en Madrid), puede establecer que *pensar*, en el significado riguroso del término que le confiere Frege, no será una cuestión de operaciones *psíquicas* sino pensar lógicamente. Abandona la Academia tan pronto como el conflicto psíquico/lógico cree que se resuelve mejor directamente en la vida. De todos modos la había sobrepasado ya en obras (*David*, *San Sebastián*, entre otras) que muestran la *impronta* del escultor y que le confieren cierta nostalgia/ironía de lo apolíneo que le acompañarán ya siempre (*Ejébo*). Su modelo de esta época y que persistirá como uno de los pilares fundamentales de su pensamiento escultórico fue, casi no hay que decirlo, Miguel Ángel, sobre todo su mentalidad inquisitiva y el poder de trasladar directamente a la piedra la visión interior. El dominio del dibujo y del modelado y sus inevitables complacencias y un conocimiento notable de la anatomía, son cualidades que igualmente jalonarán de forma positiva toda su carrera. Es en la otra *academia*, la *kantiana* de la Playa Chica de las Canteras (Felo Monzón, Millares, Chirino...) donde aprende que deducir, para el escultor, es basarse en leyes y contenidos objetivos que adquieren su



Cabeza del gigante. Cortes en lava.
95 x 40 x 20 cm. 1984. Colección particular del artista.



Cabeza de dos caras. Collage basalto-lava. 55 × 26 × 25 cm. 1986. Colección particular del artista.



Ejébo. Collage basalto. 140 × 53 × 30 cm. 1986. Colección particular del artista.



El atlante. Collage lava, 850 cm. 1986. Acceso norte ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.



Cabeza de ojos perforados. Collage basalto. 78 × 40 × 43 cm. 1987.
Colección particular del artista.



Cabeza callao 1. Collage basalto. 116 × 57 × 52 cm. 1987. Colección particular del artista.



Cabeza callao 2. Collage basalto. 117 × 87 × 56 cm. 1988. Colección particular del artista.



Cabeza collage. Collage caliza y mármol. 48 × 49 × 24 cm. 1987. Colección particular del artista.

condición de ser objetual únicamente en una lengua formalizada. En el taller de Plácido Fleitas practica la talla directa de la piedra y su estilización (*Icaro*, *Cabeza de niña*) e inicia un acercamiento a lo autóctono. Su paso por Venezuela supone un salto al aluminio, plásticos, cemento y acero, soldadura de arco, estructuras de estaño, varillas de hierro, etc. Trata con los informalistas venezolanos y con el arte cinético (Soto, Otero, Cruz Díez). Arte público (Rafael



Cabeza collage basalto. 66 × 51 × 32 cm. 1987. Colección particular del artista.



Cabeza oriental. Collage basalto. 45 × 30 × 39 cm. 1987. Colección particular del artista.

Sandoval, con quien funda un grupo de muralistas), activismo político, teatro ambulante. A su vuelta a Canarias, todas estas ricas experiencias son puestas a prueba con apreciables resultados en el activo grupo *Latitud 28* y su fundamento de lucha política contra la dictadura, ejemplificado en los conceptos de arte comprometido, arte en la calle y las caravanas culturales en las que la ideología del arte de nuestro escultor se baña de sudor popular. Tanto que

va a parar a los cárceles franquistas donde permanece cuatro años que no fueron del todo ociosos para su formación. De esta época son sus esculturas de fierros encontrados, *Venus del diferencial* y *Hombre máquina* (1966), entre otras. De la cárcel (1968-72), de sus reflexiones y experimentos con el hierro hueco industrial (tenía tiempo), nace la *geometrización plena* y una reordenación del concepto. Serie *hierros coloreados*. A partir de ahí, el *objeto auténtico* es para Tony Gallardo el objeto del pensamiento, pero no fuera de la historia. Se hace más *freguano* por lo mismo que más comprometido con su tiempo y con su tierra. Adquiere la certeza de que la única garantía de que el artista dispone está en la convicción que promueve y en la adhesión que suscita dentro del grupo. Y en la asunción de los valores de ese grupo. La naturaleza, para el artista que a trancas y barrancas madura en Tony Gallardo, ya no se aparece como la naturaleza en *si misma* sino como una naturaleza doblemente traspuesta, una primera vez por la sociedad en su conjunto y una segunda por el propio creador. Su escultura ahora no es solamente el objeto para el pensamiento sino que el pensamiento le pertenece como algo propio por lo mismo que no le pertenece a nadie en absoluto. De esta filosofía nace la fundación del grupo *Contacto-1* y se llevan a cabo las experiencias audiovisuales en los institutos de enseñanza media de la capital y en la piscina municipal de la Isleta. Intervención *Katay-76* en el castillo de La Luz. Redacción del *Manifiesto del Hierro*. Escultura en homenaje al Campesino en la cumbre de la isla del Hierro, y otras intervenciones y actividades socioculturales. Es a partir de estas experiencias y en las etapas sucesivas de las *pedras rojas*, los *callaos* y los *magmas*, de las que específicamente junto con los *collages* y los *tableros* en este ensayo nos ocupamos, donde esta asunción del concepto y del objeto entra en crisis reveladora, al contraponerse a la totalidad que tendrá que definir las determinaciones primitivas sobre el lenguaje escultórico y sus relaciones abstractas con el pensamiento y con el ser (social y etnológico) del hombre concreto. Es que hay de por medio todo un *parricidio* del objeto. La *enfermedad mortal* del objeto socava el sistema que lo constituye, en el instante mismo de su constitución. Curar esta enfermedad significaría poner de manifiesto la imposibilidad del sistema de la escultura misma. Esta imposibilidad no es solamente la de una fundación de una lógica del arte, sino la de un saber que devuelva una imagen *consistente* del mundo y también la imposibilidad de reencontrar en el mundo las estructuras fundantes que garanticen la coherencia de una imagen de este modo creada.



Mela. Collage basalto-lava. 81 × 44 × 53 cm. 1987. Colección particular del artista.

LA NOCIÓN DE FUNCIÓN DE LA PIEDRA

Es con las series de *pedras rojas*, *callaos* y *magmas*, todas piedras encontradas o extraídas de los volcanes, barrancos y playas de la isla de Gran Canaria y en las que los cortes *geométricos* son intervenciones *mínimas* que conforman grandes planos pulimentados (el *cuadrado*, el *rombo*, el *círculo*), que da comienzo el *poblamiento de la piedra*, en la acepción estricta en que usamos este término de que el escultor se apodera y se impregna de la materia escultórica y en la más amplia de que es la piedra la que forma al escultor y posibilita y funda el *bábitat* humano, definiendo y señalando su entorno. Tony Gallardo afronta



Mano 2. Collage-basalto. 62 × 35 × 23 cm.
1987. Colección particular del artista.

definitivamente la piedra provisto de dos poderosos instrumentos conceptuales. El principio del significado, en el sentido que decía Frege de que las palabras adquieren significado solamente en el contexto de una proposición, y una rigurosa distinción entre concepto y objeto. Este último, el objeto, la piedra, va a comparecer siempre en la obra de Tony Gallardo como sujeto. El aspecto *profundo* del principio del significado de nuestro escultor aguerrido viene siempre aquejado de paradoja. Tiene que ver con la fundación de toda una *ontología*. Solamente el hecho de la inserción de un signo, un corte, en el contexto intocado de la piedra, *hace ser* su significado, quiere decirse, el objeto que le corresponde. De este modo Tony Gallardo instaura una lengua formalizada del pensamiento puro de la piedra. Es en esta lengua donde el principio del significado del autor de los callaos halla su legitimación y también la noción de función de la piedra su lugar adecuado.

La noción de función de la piedra es la idea preponderante de la lengua formalizada del pensamiento de la piedra de Tony Gallardo. Le permite al escultor configurar las relaciones entre el plano del simbolismo de la materia y el de sus referencias objetivas en los términos de la única conexión observable a nivel ideográfico y constituye el instrumento eficaz por el que el pensamiento puro de la piedra nos da sus propios contenidos. La esencia de una función, según Frege, consiste en la parte de la misma que permanece invariada, mientras que el *argumento* sólo concurre con la esencia para formar un todo. La función de la piedra resta siempre incompleta, no saturada y necesita de un *acabamiento*. Este no podrá ser nunca una diferencia de significado (*Bedeutung*) que es lo que se conoce por los estructuralistas como *denotación*, sino una diferencia de sentido (*Sinn*), es decir, una *connotación*. Esta teoría del significado inspirada en Frege, asume sus no tan evidentes *paradojas* y se opone a la teoría alternativa (y de la que tanto se ha abusado) del *reflejo* de Wittgenstein. Estas contradicciones que el escultor Tony Gallardo despierta en la piedra, le garantizan un grado mínimo de libertad que fundamenta la posibilidad de referirse siempre a objetos, aunque estos sean *inexistentes*. De este modo, para el autor del *Atlante*, un concepto es una función cuyo valor es siempre un índice de verdad.

EL «ENTRE-DOS» DEL SUJETO

Para percatarse de toda la riqueza de *descubrimientos* que para la cultura viva canaria representa este *poblamiento* que Tony Gallardo sustancia de una manera radical con sus *piedras rojas*, es necesario situarse (si ello es posible) en el punto de *psicosis* que el escultor introduce en un agrupamiento determinado de la piedra como analizador salvaje que provoca su difracción. Por el hecho de que haya psicosis, dice Jean Oury, lo real queda más próximo y se agudizan los mecanismos de defensa y ocultamiento. Ese *corte* neto, esa *incisión*, esa calculada intervención *geométrica*, que ha sido calificada oportuna o quizá inoportunamente por la crítica de *minimal*, que Tony Gallardo efectúa en el basalto, el canto rodado, el magma, dispara una disociación de la superficie rugosa o lisa que engendra en el plano ideal una figura homeomorfa. La piedra se constituye por esta intervención del artista como *sujeto*. Saca a la luz un estra-



Nadador. Collage basalto. 42 × 169 × 58 cm. 1987. Colección particular del artista.



Torso 3. Collage lava, basalto, acero. 112 × 99 × 27 cm. 1988. Colección particular del artista.



Torsu 2. Collage lava-basalto. 107 × 46 × 35 cm. 1988. Colección particular del artista.



Cabeza. Collage basalto. 117 × 72 × 34 cm. 1989. Colección particular del artista.



Cabeza callao 5, Collage basalto. 160 × 50 × 50 cm. 1989. Colección particular del artista.



Cabeza callao 4, Collage basalto. 127 × 46 × 33 cm. 1989. Colección particular del artista.



Fuente el Callao. Basalto y agua, 37 m. 1989. Plaza del Callao en el Puerto de la Luz y de Las Palmas.



Homenaje a la Constitución. Lava, basalto y agua. 80 m. 1990. Plaza de la Constitución en Maspalomas (Gran Canaria).



El gigante del bosque. Piedra caliza. 7,50 m. Parque de Leganés. Madrid. 1990.



Torsio 1. Collage caliza-mármol.
135 x 39 x 25 cm. 1987. Colección particular
del artista.

to basal de la existencia de la materia, el del *simulacro*. Es lo que emerge (*Un-verborgenheit*). No hay aquí ni buena ni mala *copia* de la piedra en sí, sino —siguiendo siempre a Oury— semblanza ni verdadera ni falsa. Todo queda ahora para el contemplador por debajo de lo visible, de lo pensable, de lo temporal. Es la parte sumergida del *iceberg* de una cultura objeto sistemático de marginación histórica. El escultor desvela así el átomo de esa cultura y su *clímax*, su desviación inicial y posterior reagrupamiento espontáneo con otros átomos. Es la puesta en acto de una cosa que no estaba allí y que aparece en el anillo *retrogrado* de un anudamiento temporal. Un signo, un *morfosemante-ma* (según la terminología que empleamos de Jean Oury), como resto intencional (*noético*) de una operación de agitación cultural.

Lo que Tony Gallardo plantea en definitiva con estas esculturas es un cuestionamiento que se transforma en la trama de una existencia no clausurada: ¿Qué se hace aquí? ¿Cómo se hace? ¿Por qué? ¿Quién habla? ¿A quién habla? ¿Desde qué lugar se habla? La superficie pulimentada, el cuadrado, el círculo, introducidos como *cesura* en estas piedras rojas (también en los *callaos* y en los *magmas*) son signos que conllevan la *hendidura* entre lo expresable de una cultura y su significado. Lugar posible de una emergencia, una decerrazón; la palabra (*Spaltung*), dice Oury, haciendo valer su criterio de verdad (histórica, antropológica y/o arqueológica). También su *decir a medias*. Es esta siembra y recogida de sentido lo que *temporaliza* la psicosis del sujeto *escindido* de la piedra. Y esto es lo que el crítico tiene que preservar de la tiranía de la significación en beneficio del destinatario del mensaje. La historia del arte institucional o académico, es la que se propone mantener en una engañosa accesibilidad ese reducto de insurrección, ese *entre-dos* del sentido, ese lado de sufrimiento del *decir* (Oury), lugar idóneo del signo escultórico de pura cepa, punto de mira del impacto de la *transferencia* del escultor. Estas series de la *piedra roja*, de los *callaos* pulimentados, de los *magmas*, representan en el *poblamiento* de la piedra que inaugura Tony Gallardo, el agudizamiento cotidiano de una conciencia diferencial cuyo objetivo es impedir todo atrincheramiento en un signo unívoco como existencia carcelaria de la piedra cuando esta es tomada como objeto decorativo.

LA ESTÉTICA DEVORA LA ESTÉTICA

El siguiente paso del poblamiento de la piedra implica un mayor grado de libertad y por ende de mayor riesgo de la actuación del artista. La piedra impone ahora su *ruido de fondo*. A su través, el artista empieza a atisbar tímidamente alguna cosa *esencial*. Practica cortes múltiples y otras intervenciones, primero en los *cantos rodados* y más tarde también en los *magmas*. Esto supone un alejamiento progresivo del *minimal*, en la medida en que esa *escala o brijula* (la *plomada* de los sueños infantiles) de que se valía el escultor para orientarse ya no le es tan necesaria. Aparece también una mayor riqueza del detalle. Pero es ese ruido de fondo mismo de la materia lo que debe ser formalizado. Hay en la aparente confusión de los elementos irregulares de la piedra una organización *técnica* que se prende. El artista puede inscribir ahora más a sus



Poblamiento IX. Collage ceniza sobre tablero de madera. 122 × 122 cm. 1990. Colección particular del artista.



Poblamiento X. Collage ceniza sobre tablero de madera. 122 × 122 cm. 1990. Colección particular del artista.



Poblamiento XII. Collage ceniza sobre tablero de madera. 122 × 122 cm. 1990. Colección particular del artista.



Poblamiento XI. Collage ceniza sobre tablero de madera. 122 x 122 cm. 1990. Colección particular del artista.

anchas su vivencia personal y por medio de esta *inscritura*, la imaginación artística del escultor despierta una participación *diferida* de la materia escultórica que *anticipa* de forma dilatada la experiencia social verdadera sobre toda experiencia posible. Tony Gallardo apuesta, en la continuidad de este proceso, sobre la capacidad de inventar nuevas relaciones y de experimentar emociones aún desconocidas. El nuevo problema que se plantea parece sobrepasar la pura semiótica e incluso poner en tela de juicio el concepto acuñado por Todorov de lo *simbólico*. La estética se engulle aquí a sí misma. Hay no se sabe qué cosa de *diabólicamente bella* en estos cantos rodados *intervenidos* por la *quirúrgica* de la radial que tan sutilmente maneja este artista-cirujano que es Tony Gallardo, que parece provenir de la seducción de la *noche*. Quizá un efecto de *hiperredundancia* (el doble y triple corte) que enmascara los fenómenos. Quizá también cierta especie de *morbidez* crónica, cierta *deriva* hacia la serialización, la uniformización, el universo de la significación que clausura toda posibilidad de acceso a la singularidad mentirosa del sentido. Lo que Lacan llama el cuantificador existencial negativizado. Pero ninguna escapatoria en este poblamiento de la piedra es concebible. Aquí no caben más que *palimpsestos*, raspaduras y borramientos de un texto inscrito. Lo que el contemplador desapasionado de estos *callaos* y de estos *magnas* puede ver es la huella de una tautología insuperable, la del lenguaje de la piedra, que hace que nada se dé por descontado, que no haya nada que no diga algo. Y este *decir*, continúa Freud/Lacan, es el correlato lógico de la *benditura* primera, la primera *incisión* de la *Spaltung* fundadora. Los *callaos* y los *magnas*, en su emergencia y en su posición relativa en este *poblamiento*, terminamos aquí, son la indicación pura y simple de un entorno epistemológico heterogéneo, nódulo metafórico múltiple alrededor del cual se estructura el concepto *freudiano* del Inconsciente por un lado, y por el otro una mito-sociología contrastada del arte de la talla de la piedra toma su lugar de partida.



Poblamiento VIII. Resina sobre tablero de madera. 1,15 × 62 cm. 1990. Colección particular del artista.

DEL «ESPACIO» A LA «EXTENSIÓN»

El espacio, en la escultura que ahora evoluciona a saltos cualitativos hacia sus últimas etapas, de Tony Gallardo, afin si se quiere a la concepción de un Francastel, es un espacio creado o recreado que bien hubiera podido no existir y que no tiene nada de determinista. No es, dice Jean Duvignaud en su *Sociología del arte*, como comúnmente se cree, de una mayor precisión en la visión de las cosas y de los fenómenos, de un incremento de realismo o de verdad en el análisis de lo real, que nace la transformación de este espacio. Para Tony Gallardo lo mismo que para Duvignaud, lo que se suele llamar realidad solo existe traspuesta dentro de la estructura mental que el artista elabora con el fin de sugerir una imagen más nítida de aquella. Hay en esta obra central en el proceso global de poblamiento de la piedra del autor de la *Fuente El Callao*, una vasta tentativa por erigir en signo escultórico lo que le es sugerido a la experiencia como simple dato. Tony Gallardo nunca acaba del todo una escultura de este periodo y quizá más allá de él, en el punto mismo en que la obra se convierte en obra muerta, pasto de museos, sino



Poblamiento II. Collage lava sobre tablero de madera. 122 × 122 cm. 1990. Colección particular del artista.



Fuente magma (detalle).



Fuente magma. Proyecto para la ciudad de Telde (Gran Canaria), en construcción. Fotomontaje. 1992.



Área rectangular. Tríptico cortes en lava. 130 × 450 × 50 cm. 1980. Colección particular.





Área rectangular (detalle).



Cubo II. Collage ceniza sobre tablero de madera. 75 × 75 × 75 cm. 1990. Colección particular del artista.



Diptico. Resina y arena negra sobre tablero de madera. 63 x 125 cm. 1990. Colección particular del artista.

que siempre la detiene antes, cuando todavía es génesis, dinamismo y plenitud de fiebre creadora. Su creación siempre es colectiva a la vez que individual y se delimita sobre la experiencia inacabada del hombre, siempre rehaciéndose, lo que le posibilita definirse en un mundo cambiante que nunca es dominado del todo por el artista. De este modo el concepto del espacio del escultor grancauario se reviste de *afectividad* para alcanzar la categoría evolutiva de *extensión*. Deja atrás la definición dogmática de un espacio elaborado de una vez por todas con las tres dimensiones clásicas. Parafraseando a Henri Lefebvre, el ojo de Tony Gallardo se vuelve humano cuando su objeto se convierte en un objeto social y humano, proveniente del hombre y destinado al hombre. La extensión-espacio de nuestro escultor se problematiza porque el hombre se apodera a su través de una sustancia social y antropológica que no depende ya más de esa intuición mística de lo real en la que tanto caen los pseudomaterialistas de turno. Siguiendo esta línea de Duvignaud, la genealogía de la creación en Tony Gallardo es la genealogía de la vida social tal cual es, y la propia vida social vuelve a encontrar, en la especulación individual del artista, el principio y el motor de su transformación imaginaria. Pero todavía permanecemos dentro de las estructuras *mentales* que alumbran esta *extensión-espacio* de que hablamos. Nuestro escultor tiene también otras experiencias etno-sociales de la extensión vivida. La relatividad de las *extensiones* habitadas por el autor del *Triptico* tiende a restar importancia exclusiva al espacio geométrico elaborado y ultimado por los escultores. Al ser este nuevo espacio algo más que un elemento de la experiencia del artista, puede ser considerado como un signo y, en tal sentido, genera una proyección sobre la experiencia posible, una aventura de la inventiva del escultor que es audaz y anticipadora por encima de las emociones comunes.

FENOMENOLOGÍA DE LA EXTENSIÓN VIVIDA

Contemplar el *Gran Callao* que centra la fuente de la rotonda estratégicamente situada en la entrada principal del Puerto de la Luz, es simplemente ver la existencia en *redondo*. Nos basamos aquí, de forma abundante, como ya hemos hecho en otros epígrafes, en el rico y sugestivo análisis del fenomenólogo Eugène Minkowski. Ves el *callao*, áairoso pero no insolente, humilde pero no humillado, como nuestra manera de ser; erigido sobre su pedestal metido en el agua hasta los tobillos; con su cresta dentada o su rostro celado, según cómo y desde dónde lo mires; sus espaldas mojadas o su vientre abombado, chorreando; ves la amplia taza de la fuente con la suave cascada que discurre entre lajas de tintes tenués y relieve atenuado; ves el entorno de tabaibas, dragos, plantas autóctonas de la aridez sedientas; al fondo la silueta familiar del volcán de la Isleta y al otro lado los barcos; y lo que gira, el tráfico, el farrago de la febril actividad portuaria. Pero ves también a tu alrededor lo que tiene vida; ves por todas partes, como el agua brota de la fuente, vida; pero esta vida apenas te toca. Es como un agua fina que parece que no moja. Te sientes independiente de esta vida hasta cierto punto, y en esa independencia el escultor basa su *espacialidad*. Hay como una distancia que te separa al tiempo



Poblamiento I. Collage lava sobre tablero de madera. 122 x 122 cm. 1990. Colección particular del artista.



Poblamiento III. Collage lava sobre tablero de madera. 74 x 72 cm. 1990. Colección particular del artista.

que te une a esta vida. Siempre hay delante de ti, contemplando esta escultura, diferentes planos superpuestos que crean una tierra de nadie, en cuya franja pueden expandirse, en plena libertad, tu actividad y tu vida. Te sientes *como*, te sientes, como el agua que por la fuente discurre, libre. No hay *contacto inmediato* entre tu «yo» y el devenir circundante. Tu contacto con este devenir se efectúa *por encima*, por la superficie del agua rizada por la brisa y con la ayuda de una *veladura*, una neblina, que une tu «yo» a lo «otro».

Tony Gallardo, tanto en este monumento de la *Fuente El Callao* como en el del *Homenaje a la Constitución*, levantado en Maspalomas, en el que la flora del entorno de este último es ahora aulagas y cardones y la materia toba volcánica, e incluso en el *Tríptico* de lava y en otras piezas creadas a partir de los 80, pone delante del transeúnte su *yo-aquí-ahora*, pero, al ponerlo, no afirma el sitio que ocupa el cuerpo del viandante en ese instante preciso. En su lugar construye un espacio en el que todo es relativo y reversible. Tampoco afirma su existencia referida a una realidad material que debería comenzar allí donde termina su cuerpo, o a cualquier distancia mensurable de él. El contemplador de estas obras se siente flotar, pero no puede de ningún modo afirmar que fuera de su «yo» solo hubiera como una nada. Al afirmar el *yo-aquí-ahora* el escultor lo afirma en relación a un devenir circundante, *distante* de él y su obra, separado y unido de ambos por lo que Minkowski llama *esfera de comodidad*, en la que puede expandirse libremente la vida. Es así que Tony Gallardo consigue que la obra de arte escultórico-monumental *rezume*. Ya no más monumentos «ecuestres» que dan solo tristeza.

La *distancia* que establece el escultor de la piedra no es para ser franqueada, se desplaza con nosotros; el espectador la lleva auestas. Vincula a la obra más que separar de ella. Es una distancia que no crece ni disminuye con el alejamiento, no tiene límites, no tiene nada que sea cuantificable. No es más grande en el *Callao* rodeado de un ambiente industrial que en el *Homenaje* en su entorno turístico, ni que en el *Tríptico*, suponiendo que colocáramos a este último a orillas del desierto. Esta distancia no es *espacio* en sentido geométrico, pero hay en ella *especialidad*. No es una cuestión de libertad de movimiento lo que en esta distancia encontramos. Podemos sentirnos *emparedados*, separados de la vida, pero esta vida —siempre siguiendo la argumentación de Minkowski— no está pegada al *talud* que de ella nos separa. Se despliega libremente en alguna parte más lejos, en lo que llamamos el espacio. Aparentemente, es la *claridad* del espacio visual del *Callao* lo que constituye el telón de fondo en el que la fuente y su entorno vienen a desplegarse. Pero también hay *sombra*. Si no fuera así no habría contraste, no habría arte. La claridad, continúa Minkowski, no es siempre el sombreado de nuestra vida. Vivimos también en la *noche*. En la obra monumental de Tony Gallardo, la noche negra, la oscuridad completa, no la tiene el contemplador sólo delante de sus ojos, le envuelve también de algún modo por todas partes, le toca de manera mucho más íntima que la claridad del espacio visual. Tony Gallardo, por supuesto, no toma la *noche oscura* como ausencia de luz o como imposibilidad de ver. La toma en su valor positivo, en su materialidad de algo que no está muerto, que tiene su propia vida. La complejidad de lo social y de lo etno-ecológico se puede escuchar mejor sobre un fondo muy diverso del que constituye el solo espacio claro. Paradójicamente, el espacio oscuro es más personal, el es-

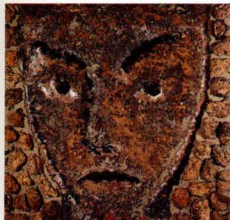
pectador está cara a cara con la noche, la oscuridad es más suya que si estuviera en el espacio claro y este a su vez es más del dominio público. Por eso las relaciones sociales se representan, a veces, como una *niebla opaca*. Pero si cerramos los ojos para concentrarnos mejor, el espacio auditivo —el ruido del agua en las *fuentes*— nos envuelve y nos penetra como el espacio negro. No habrá entonces —finaliza Minkowski— ni espacio libre, ni un *al lado*, ni perspectiva, ni horizonte, ni distancia vivida en él, contrariamente a lo que ocurre en el espacio visual. Pero hay más *penetrabilidad*. Aparece una amplitud de la vida que está vinculada al espacio. No es, en la obra de Tony Gallardo en general, una extensión infinita; son direcciones opuestas, desencadenadas, fondo en movimiento de la obra contra el que también el espectador por su parte se mueve.

LA MITAD «PELIGROSA»

Cada mañana, nos transcribe Marcel Detienne de la tragedia de Esquilo, Orfeo sube a la cima del Pangeo para celebrar la aparición del Sol al que identifica con el dios Apolo. Y Dionisos, que reina sobre el país, se venga del desprecio que Orfeo le hace, entregándolo a la furia de las ménades: el devoto del Sol, el deudo de Apolo, es hecho pedazos por los sectarios de la potencia inasible y proteiforme por excelencia. Este asesinato ritual marca el simbolismo de la obra escultórica de la piedra de Tony Gallardo, de un extremo a otro de su devenir, de una etapa a otra, dentro de cada etapa y en el interior/exterior de cada obra individual o de cada serie de obras. Su significado, aunque intercambiable, siempre es el mismo. Dos fuerzas poderosas pero desiguales se entrecruzan, contraponen, entrelazan de continuo, en el largo proceso productivo de creación del escultor nacido en Canarias. Son, dicho utilizando un tópico que debemos a Nietzsche y que aquí viene al caso, el principio apolíneo y el principio dionisiaco. Dionisos, siguiendo a Detienne y en su aplicación en lo que ocurre en Tony Gallardo, tiene vocación por lo Extraño. Dentro del espacio cerrado de la ciudad al igual que fuera de ella, hace surgir a voluntad la forma del Otro. El Otro dionisiaco, en lo que representa en esta escultura, porta la máscara que le descubre al tiempo que le oculta. Dionisos no permite el nacimiento de los productos resplandecientes de la edad de oro más que después de haber mostrado la faz de la bestialidad. El misticismo apolíneo que los discípulos de Orfeo, por la otra parte, alimentan en compañía de los Pitagóricos, aparece aquí opuesto radicalmente al comportamiento inspirado por Dionisos. Es porque en la teología de los seguidores de Orfeo, prosigue Detienne, hay una estricta separación entre el Dionisos de la edad de oro, Soberano de la Unidad recobrada, y el dios de la homofagia, Príncipe de la bestialidad. Dionisos, tal como le es aplicable a la poética alegórica de Tony Gallardo, oscila siempre entre dos polos alternativos: el Salvajismo y el Paraíso recobrado. El reparto entre Dionisos y Apolo, finalmente, funciona en el sistema simbólico del poblamiento de la piedra que estudiamos, siguiendo las huellas de otro muy anterior, más profundo: entre el principio *femenino* y el principio *masculino*, entre la bestialidad impura atribuida al uno y la pura



Figura. Basalto, lava y hierro.
223 × 128 × 45 cm. 1990. Colección particular del artista.



Estado rostro de Mela. Collage ceniza sobre tablero de madera. 65 x 62 cm. 1990. Colección particular del artista.

espiritualidad prometida al otro. El salvajismo extremo que demanda la posesión del escurrizado Dionisos, para tomar la forma de una edad áurea en este *Canto de la piedra*, en resumen, exige la ausencia de toda diferencia entre animalidad, divinidad y humanidad.

Al inicio de este poblamiento, con las *piedras rojas*, y dentro de su ambigüedad intrínseca, predomina un ocultamiento del principio femenino de la piedra, la mitad que podemos considerar *peligrosa*. El tratamiento *minimal* privilegia la vertiente masculina que, en la terminología que describe Georges Balandier de las mitologías primitivas africanas, es *portadora* de semillas y conocimientos, en perjuicio de la vertiente femenina, *depositaria* de estos dones. De este modo, lo *femenino* resta errante por el desorden de la superficie irregular o más o menos lisa, erradicado por el corte limpio que practica el escultor. En los *callaos*, cuya superficie es redondeada por efecto del rodamiento de las mareas, una tercera figura entra en escena: el principio *andrógino*. Quizá resida aquí el *éxito* de la serie. La intervención *minimal* provoca ahora la *dualidad en la unidad* de elementos complementarios a la vez que antitéticos. En algunas mitologías africanas, siempre con Balandier en sus *Antropológicas*, la unión en las diferencias simboliza la naturaleza misma del ser humano: el hombre como portador de dos almas gemelas y de sexo diferente. Este es el paradigma de todos los dualismos que van a funcionar, en principio, en Tony Gallardo. Con los *magmas*, sobre todo en los que aparecen *buecos*, y con el *Tríptico* también en tanto que es portador de *magnitud*, la unión de los dos principios, fuente de vida y clave de la lógica de lo viviente, se hace más vulnerable: el escultor los reúne al mismo tiempo que los contrapone. Lo que le sirve a esta complicada serie de fundamento es lo que la constituye en *precario*. Forma una unión *tensa* y *amenazada*. De ahí su interés de penetración arqueológica. Esta obra existe de una forma problemática, no es lo suyo el orden de la armonía acabada; es más bien el desorden resultante del fracaso de la complementariedad y de la oposición lo que le acecha.

Hay otra figura, que podemos ejemplificar en *El Gigante del bosque* (1990), piedra caliza, 7,50 metros de altura, instalada en el parque público de Leganés en Madrid, obra que nace de uno de los sueños más caros del artista y generadora de otras muchas realizaciones, que encarna una definición indecisa, puramente negativa, del papel simbólico de los principios masculino y femenino. Por un lado, siempre con Balandier y siguiendo con los mitos del continente misterioso, toda acción creadora no logra realizarse sin el concurso de los elementos pertenecientes a los dos sexos. El desarrollo de la fertilidad y el conocimiento de las leyes de la naturaleza no pueden adquirirse sin la cooperación del principio femenino. Por otro, lo femenino es generador de conmoción, de caos. Connota la noche y la complicidad de los *poderes ocultos*. Según Dieterlen, es la imagen de la rebelión y del desorden. Pero hay más en este *Gigante*. Sobre esta dualidad se sobrepone una divinidad andrógina que simboliza el principio absoluto. Es en sí una pareja que engendra su propio demiurgo. Como el resto de la escultura de la piedra de Tony Gallardo en adelante, expresa el dominio de las fuerzas por las que el orden del universo se mantiene y, unas veces como persona con dos rostros y capaz de autofundarse y otras como personaje doble o como la de mellizos de sexo opuesto, es fuerza tanto como persona y capaz de múltiples manifestaciones. Es la con-

jugación de las diferencias y de la oposición complementaria. Con todo y lo dicho, el *poblamiento de la piedra* de Tony Gallardo no podrá dar cuenta de la totalidad de la creación y abarcar el movimiento que es su ley, hasta la llegada de los *collages* y los *tableros* de los que largamente nos hemos ocupado al comienzo de este ensayo. Persiste todavía en estas etapas previas, la vulnerabilidad de la solidaridad dentro de la diferencia, de que habla Detienne. Todavía el triunfo de Dionisos y sus paraísos salvajes supone la negación de los medios y los útiles del sacrificio.

TODO CONFLUYE EN LA FIESTA

Llega la hora —en préstamo parcial de Duvignaud en su *El sacrificio inútil*— en que nada ha terminado, en que todo puede llegar a ser o a volver a empezar. El *trance* de este cíclico *poblamiento* que ha durado años y más años de lento evolucionar y metamorfosearse, se disuelve en categoría de *Poema* o *Epopéya de la piedra*. Es el momento bendito de la fiesta. Las «madres de los santos» de la toba roja, de la lava, del canto rodado, del basalto, de la escoria volcánica, del magma, danzan, giran sobre sí mismas, en tanto que los «mediadores», espectadores o lectores de excepción de esta historia, se agitan, guardan los catálogos de mano, otros el libro-monografía en que este ensayo se contiene, recogen velas, se despiden de las amistades y dicen un adiós que auguramos momentáneo a estas esculturas que ya no les abandonarán nunca. Quizás unos pocos se dirijan a un restaurante cercano para la celebración junto al autor de la muestra inaugurada en las amplias y acogedoras salas de *La Regenta*. Las estancias se quedan vacías y las esculturas se retrotraen a su vida silenciosa. Es precisamente ahora que el trance y la fiesta languidecen, volviendo subrepticamente la vista atrás, cuando hay que contemplarlas, interrogarlas, identificarse con sus mitos. Ahora que están *vueltas a sí mismas* podrán decirnos mejor la arqueología de su secreto social y antropológico y, quizá, también estético. ¿Ahora que solo son sombra y claroscuro de otras sombras? ¿Ahora que son solo ceniza y lo grisáceo de otras cenizas? ¿Es que siempre tenemos que aguardar a que el tiempo se cumpla?

Si el espectador acertadamente ha elegido hacer un *recorrido a la inversa*, o a contrapelo de esta muestra, habrá podido observar un hecho de por sí inquietante: el culto de Dionisos —en un itinerario en diagonal sin retorno— encarnando en su misterio una subversión permanente, *caliente*, pero en cada una de sus manifestaciones, clandestina. Ocurre —continúa Duvignaud— que la irrupción de una experiencia inasimilable a la funcionalidad de los actos sociales, más allá del orden que aquella borra por un tiempo, sugiere a los individuos la inmensidad de una virtualidad infinita. Es que «el infinito sin límite», de que habla André Breton y que cita Duvignaud, para definir los «éxtasis» que, por encima de todo azar y de todo determinismo, nos abren relaciones ocultas o prohibidas, es del mismo orden que el del trance y la fiesta. Esta *Epopéya de la piedra*, que ha plasmado a través de un tiempo por cumplirse el escultor Tony Gallardo, de alguna manera, está en lugar de aquello que constituye la carencia de la antropología. Y también para que nuestra



Poblamiento IV. Collage lava sobre tablero de madera. 72 × 64 cm. 1990. Colección particular del artista.



Poblamiento VII. Resina sobre tablero de madera. 1,15 x 62 cm. 1990. Colección particular del artista.

civilización tecnológica y antiecológica, que determina las necesidades sin tener en cuenta nuestros deseos, no reemplace el trance y la fiesta por el sueño letal, por la destrucción total del planeta Tierra o por la locura colectiva.

Una lectura más atenta de los *tabletos*, su combinatoria y su fuerte trabazón, en los que el largo poema de estas series escultóricas se condensa y se amplía, nos debe llevar, parafraseando una vez más a Marcel Detienne (en *La muerte de Dionisos*), al convencimiento de que la semántica de la escultura y sus mitos es más rica en tanto que es descubierta y asimilada a través de su sintaxis. Son las diferentes fases interconectadas del poblamiento de la piedra y sus incidencias internas, externas y recíprocas, las que pueden dar cuenta de esta muerte de Dionisos a manos de los Titanes de la que el conjunto del poema constituye una alegoría. Están aquí simbolizados también los mitos de Proteo, las representaciones de la homofagia dionisiaca, las especulaciones pitagóricas, el ritual de las Bufonías, las leyendas y tradiciones populares de la Edad Media, relatos todos que se conectan por sí mismos con otra serie de mitos y leyendas y que hacen referencia a la precariedad de nuestra cultura de ínsulas, a nuestra identidad siempre suspendida. Es solamente en relación a esta visión de conjunto que podremos abrigar la esperanza de conectar con un sistema más vasto de nuestra cultura. Cultura y escultura de la piedra que, en su devenir fuera del cual no existe, se propone, con Dan Sperber, hacer de los mitos un saber aprovechable sobre las categorías y sobre el mundo. Cada una de sus piezas puede representar en sí misma un *mitema* y el escultor, revestido del estatuto de «maestro de verdad», define la norma de su interpretación. Al espectador es al que toca deslastrar estos mitemas y situarlos en las nuevas coordenadas de lectura donde el pasado y el presente se interfieren, donde la tradición y la modernidad se combinan, aunque siempre no sepamos bien con qué fin. Tony Gallardo demuestra, una vez más, que la obra escultórica no es separable de la mitología. Este *poblamiento* apasionado de la piedra es su evidencia. El mito confiere a la escultura sus rasgos esenciales y los grandes temas, traspuestos, de su acción. Estas piedras son, en su realidad *pétreas*, mitos que se habían dado por muertos o que hablaban una lengua igualmente tenida por fenecida y que no sabemos si alguien resulta capaz de descifrar en todo su alcance algún día.

Si todos los pueblos tienden a fijar su cultura y las condiciones de su reproducción social en el monumento, en la piedra, si los grupos «imitan la pasividad de la materia inerte» —continuamos con Duvignaud—, ¿no significa esto que el verdadero problema no es el de la memoria sino el del olvido? El *Poblamiento de la piedra* de Tony Gallardo «se pinta la cara de tiza» y se disfraza de espíritu de los antepasados para restituir al pueblo las reglas del juego del arte de la memoria y las obras concretas en las que el juego de este arte se hace regla. ¿Y qué otra cosa puede significar este *Poema épico* de los antecesores desaparecidos sino que la comunidad viviente de la que el escultor se sustenta trata de perpetuarse en unos actos o hechos emblemáticos que tienen como empeño el suprimir o atenuar el natural olvido? Si los artistas de hoy tuvieran en cuenta siempre el olvido, el *continuum* «evolucionista» de una obra que se pretende salida de la matriz del progreso de una ininterrupción mítica, sin fisuras, mostraría, como lo hace esta *Epopéya* de la piedra, las rupturas, los huecos, los inmensos espacios de silencio sobre los que la realidad histórica

de los pueblos está construida. Estas piedras, estas *estrofas*, estos *mitemas*, que informan, tanto en su trabazón interna como en el deseslabonamiento de sus referentes, el *poblamiento de la piedra*, hacen visibles los *islotos* semisumergidos de nuestra identidad, o a la inversa. Tony Gallardo, con esta obra continuada y todavía no concluida, no se propone reconstituir una sociedad perdida sino reinventar sus formas valiéndose de un inmenso e impresionante *bricolage*, al tiempo que pone en pie retazos más significativos de su sistema de referencias perdido. En este poema, es el olvido lo que provoca la innovación, porque las estructuras etno-sociales, más fuertes que el recuerdo —finaliza Duvignaud— nos devuelven el sentimiento de una totalidad en la fragmentación de los vestigios o en la dispersión de la duración.

LA FIESTA OPUESTA A LA MÁQUINA

El acontecimiento, no obstante, es antes que nada espectáculo, puesta en escena. Dado a ver (siempre con Duvignaud), a oír, a tocar, a participar. Por eso no se puede desligar la otra obra de nuestro *escultor guerrillero* que responde al concepto de *arte en la calle* de este poblamiento. Esta concepción de un arte rabiosamente comprometido le viene a Tony Gallardo de su intransigencia inicial, de la primera vez que se enfrentó, de niño, con el ejemplo de la resistencia obstinada que ofrece la roca a las mareas; de su primera rebelión de adolescente, cuando dibujaba caricaturas del «odioso» director del colegio y a las que el que esto escribe añadía pareados no menos contestatarios. De su experiencia de Venezuela de lucha contra la dictadura, de sus otras experiencias antifranquistas de vuelta a la isla en el año 1961, del arriesgado grupo *Latitud-28* y el teatro en los barrios de la capital y en las fábricas, y en los pueblos del sur de Gran Canaria, de las caravanas culturales por el interior de la isla en las que la agitación política y el arte popular se daban la mano, de su prolongada estancia en las cárceles franquistas compartida también por el que esto firma, del grupo *Contacto-1* y su combatividad, etc., de todo lo cual ya hemos hablado. Nos resta mencionar sus últimas *intervenciones*, signadas por un fuerte sentimiento de solidaridad. Son, por ahora, principalmente dos. La de *Esculturas por la paz* (1991), en la calle de Triana de Las Palmas de Gran Canaria, y *Teldaora*, también de ese mismo año, en solidaridad con el pueblo saharauí, en la plaza de San Juan de Telde, repetida pocos días después en la plaza de Santa Ana de la capital de Gran Canaria y con el mismo fin solidario, ambas en colaboración con grupos de entusiastas artistas jóvenes. En esta última, en la que se intercompenetran con total eficacia escultura, música, danza y entorno, participa activamente también el destacado poeta y antropólogo cultural Ángel Sánchez.

Aquí, como en el ámbito del poema del poblamiento de la piedra, la fiesta es *representada* en su mundo salvaje, como remarca Duvignaud que la fiesta misma reconstruye durante un tiempo breve o largo. Aquí la fiesta permanece más allá de lo que suscita. Su apoyo es la improvisación de la fuerza de lo impensado o de lo no consciente. Este arte de Tony Gallardo no tiene vocación de nacer y morir en un mundo sin fiesta. No se trata de un *discurso* de



Mesa. Collage ceniza sobre tablero de madera. 75 × 60 × 60 cm. 1990. Colección particular del artista.



Cubo I. Collage ceniza sobre tablero de madera. 44 × 43 × 43 cm. 1990. Colección particular del artista.



Pórtico. Proyecto para Museo Internacional de Esculturas al Aire Libre en la ciudad de Telde (Gran Canaria), en construcción. 1992.

la fiesta, ni de una codificación de la libertad. La fiesta, continúa Duvignaud, no es un concepto, no se deduce de ninguna esencia. La fiesta *borada* todo discurso. La *Epopéya de la Piedra* se opone con todas sus fuerzas a la *Gran Epopeya de la Máquina* como nuevo Moloch que nos invade y nos aplasta y de la que igualmente habla nuestro mentor. La obra de Tony Gallardo es «un don de la nada hecho a la nada», la restauración por la vía de lo grotesco popular y del arte comprometido del cuerpo social y antropológico en su dinamismo insobornable, y remite, en fin, al conjunto de la experiencia imaginaria. Contraviniendo a Kant, finaliza Duvignaud, la fiesta no se vincula ni con el juicio de realidad ni con el juicio estético. Pero tampoco se basta a sí misma, añadimos nosotros. En el caso de la obra en su conjunto de Tony Gallardo, es un inmenso *menhir* erigido como una apuesta a la nada y como un desafío al futuro incierto...

Nada que añadir, solamente el reconocimiento a mis mentores, implícita o explícitamente citados, por los abundantes y enriquecedores préstamos.

TONY GALLARDO, MADRILEÑO

Juan Manuel Bonnet



Robot. Hierros encontrados. 175 × 76 × 50 cm. 1966. Colección particular del artista.

Cuando, el año pasado, incluí a Tony Gallardo en mi muestra *23 artistas Madrid años 70*, algunos, con más o menos mala fe según los casos, se extrañaron de la presencia en la Sala de Exposiciones de la Comunidad, entre artistas evidentemente mucho más jóvenes, de un escultor veterano, nacido en 1929, en Las Palmas de Gran Canaria, y que además nunca ha vivido muchos años seguidos en la capital española.

A Tony Gallardo lo incluí en aquella muestra, no en calidad de *senior* más o menos precursor, papel que les reservaba a su paisano y amigo de adolescencia el ZAJ Juan Hidalgo, a Guerrero y a Gordillo, sino en calidad de compañero de batallas de los jóvenes. En calidad, si se quiere, de *joven*.

Nunca, en efecto, me ha sido dado contemplar, en la escena de nuestro arte, un caso tan claro de desplazamiento generacional, como el de Tony Gallardo. Activo ya en los años cuarenta, él perteneció, a comienzos de la década siguiente, al círculo de Millares y de Chirino. Su compromiso con lo nuevo no era tan firme, entonces, como el de sus amigos de LADAC, lo que le valió algún que otro roce con un Millares que ya se caracterizaba por una intransigente rectitud moral. Se inició entonces un acelerado proceso de asunción de la modernidad por parte de Tony Gallardo, que, por ejemplo, descubrió el *Universalismo constructivo* de Torres García, tan importante para la formación del autor de las *Pictografías canarias*.

La biografía de Tony Gallardo, sin embargo, divergió muy pronto de las de Millares y Chirino. La causa inicial de esa divergencia fue geográfica: mientras ellos, en 1955, habían elegido Madrid como meta, él optó por marcharse, al año siguiente, a Venezuela, un país de gran tradición canaria.

Al apartamiento de las coordenadas españolas que esa emigración le supuso a Tony Gallardo, se le vino a sumar una nueva peripecia vital: la que, a partir de finales de los años cincuenta, le llevó a entregar buena parte de sus energías, a una lucha política entonces puesta a la orden del día por la siniestra dictadura de Pérez Jiménez.

El Tony Gallardo que volvió a Gran Canaria en 1961 traía consigo, en el plano estético, un bagaje vanguardista más firme que aquel con el que se ma-

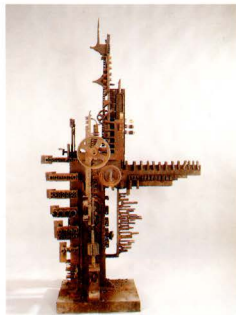
nejaba antes de su partida, ya que en Venezuela había tenido ocasión de conocer la rica tradición constructivista local, había dispuesto de una información amplia sobre los desarrollos artísticos internacionales contemporáneos, había colaborado en actividades pedagógicas, y con arquitectos. Pero el escultor no estaba en medida de dar todavía lo mejor de sí mismo en ese campo: primero la entrega a la lucha política en las filas del PCE, y luego el dilatado tiempo que como consecuencia de esa entrega pasó en la cárcel, convirtieron los años sesenta y comienzos de los setenta, en unos años en que escasea la obra, en que a esta le falta el reposo necesario.

A Tony Gallardo lo conozco a la salida de ese período —exactamente en 1973—, en el turbulento contexto de las jornadas sobre arte en la calle que organiza Eduardo Westerdahl en Santa Cruz de Tenerife. Tras aquel encuentro fugaz nos volvemos a ver en 1975, con motivo de mi primer viaje a Las Palmas. Entonces tengo ocasión de hacerme una idea más precisa de su personalidad —y de la de Melá—, de comprobar la firmeza y la hondura de su compromiso con la modernidad y de su contagioso amor por su tierra natal; también de conocer, en el patio de su casa del Puerto, una muestra del amplio trabajo que tiene a sus espaldas, dentro del cual a mis ojos sobresalen los ensamblajes de hierros encontrados, y los «hierros coloreados».

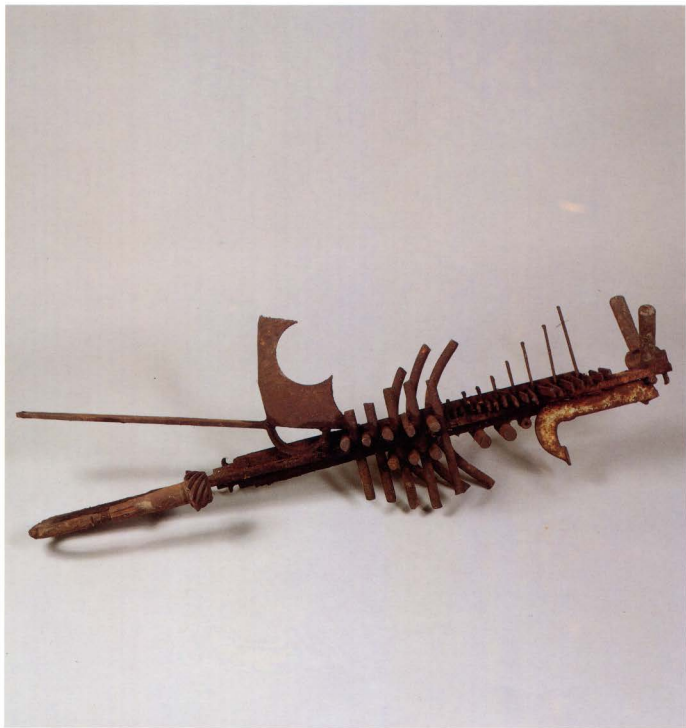
El 9 de marzo de 1978 me topo, como otros varios amigos de Madrid, con la exposición *Piedras canarias*, celebrada en la desaparecida Galería Ágora, en la calle de Ventura Rodríguez, que revela a un Tony Gallardo que ha dado un gran salto adelante. Unos meses antes, en el transcurso del año 1977, gracias a las reproducciones en color contenidas en el catálogo de su muestra bilbaína en la Galería Aritza, dedicada «a la nación guanche cuyo aliento perdura en esta piedras», ya había tenido ocasión de hacerme una idea de la calidad de sus primeras «piedras rojas». Ahora las contemplo en directo, así como un conjunto de «callaos» negros y pulidos por el mar, y me causan un enorme impacto, impacto que traslado enseguida al papel, en un artículo para *El País*.

Además de por su calidad intrínseca, por su rigor constructivo, y por la emoción ancestral que en ellas late, aquellas *Piedras canarias* causaron, en mí y en otros espectadores, ese impacto al que acabo de aludir, por razones más generales: por lo que suponían de salida respecto de la situación de estancamiento en que se encontraba entonces la escultura española. Si hacemos un recuento de las propuestas escultóricas de los setenta y primeros ochenta parangonables con aquellas obras, tan solo nos encontramos, en la escena joven, con las exposiciones de Miquel Navarro en Buades (1975, 1977) y en Vandrés (1979, 1982), con las de Sergi Aguilar en esta última galería (1981) y en el MEAC (1984), y con la creciente difusión de los trabajos de Eva Lootz —inicialmente pintora— y de Adolfo Schlosser. Y paremos de contar. (Las propuestas escultóricas de los grandes de los cincuenta, no cuentan a la hora de esta historia, precisamente porque ya eran historia, porque ya aparecían en la distancia que da la historia).

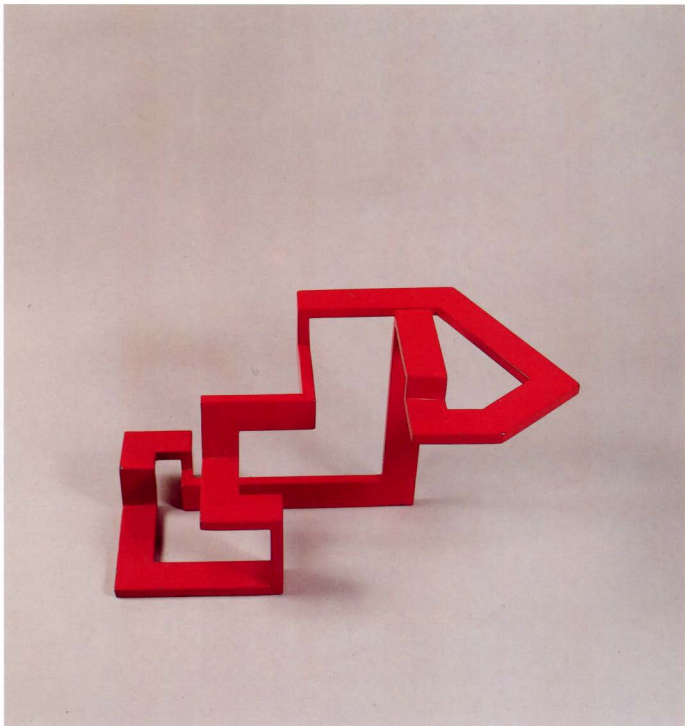
Tony Gallardo llevaba entonces un cierto tiempo en contacto con algunos artistas y críticos del núcleo madrileño más renovador, y muy especialmente con Nacho Criado, Carlos Alcolea, Santiago Serrano, Simón Marchán y Eduardo Alaminos. (De este último se incluía, en el catálogo de Ágora, en el que también colaboraban Manuel Padorno, José Luis Gallardo y Juan Hidalgo, un texto



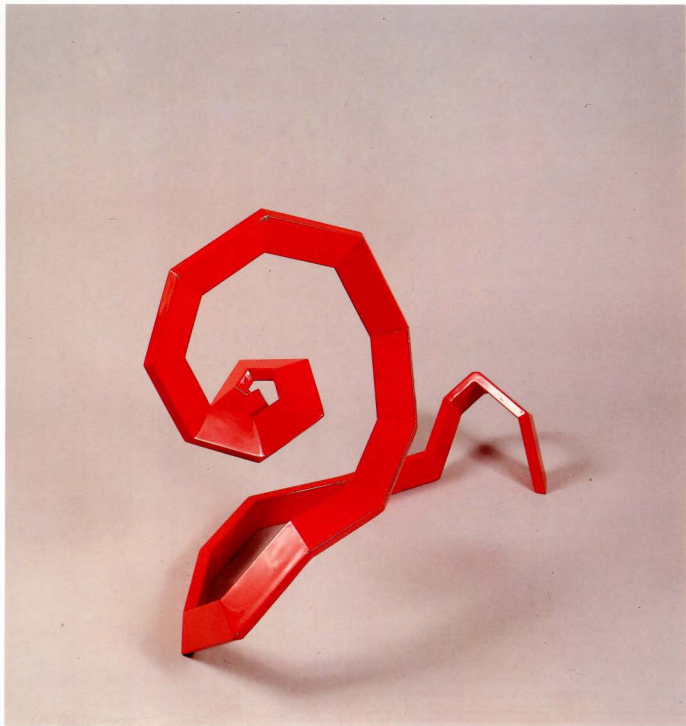
Maquina II. Hierros encontrados.
170 x 95 x 68 cm. 1966. Colección particular del artista.



Máquina bélica. Hierros encontrados. 34 × 107 × 25 cm. 1966. Colección particular del artista.



Cinta asflato II. Hierro hueco pintado al duco. 40 × 73 × 40 cm. 1971. Colección particular del artista.



Asfalto V. Hierro hueco pintado al duco. 65 × 87 × 36 cm. 1971. Colección particular del artista.

titulado nada menos que «Conveniencia de una micropolítica del espacio», centrado principalmente en cuestiones relacionadas con el *land art*, y que solo tangencialmente abordaba la problemática de la obra del escultor).

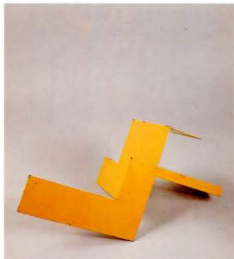
El propio Tony Gallardo ha reconocido que gracias a aquellos primeros contactos madrileños, se le reveló el mundo del *minimal*, y también el del *land art* y el del *arte povera*. Aunque enseguida se alejará de cualquier consideración «procesual», es evidente que entonces le marca cierta sensibilidad conceptual, y que la sencillez formal, con la que ya se había familiarizado tempranamente a través del constructivismo, se refuerza con el contagio *minimal*.

En cualquier caso, ese bagaje conceptual y *minimal* de los primeros años madrileños de Tony Gallardo, de esos años en que empieza a acudir periódicamente a la capital, en la que se instalará en 1982, ese bagaje no actúa sino como catalizador de algo mucho más hondo. El título de la muestra era bien explícito, y venía a subrayar las referencias históricas y culturales implícitamente contenidas en las piezas que la integraban. De entrada, y el tono de mi aludida crítica en *El País* creo que es en ese sentido muy significativo, más que la mayor o menor adhesión del escultor al *minimal* o a cualquiera de las tendencias entonces en boga, impresionaba el carácter intemporal, inmemorial de su obra, su lado *Siècle* de Victor Segalen, su capacidad para aparecer como la actualización de algo que viene de muy atrás. (Uno de los glosadores de la obra de Tony Gallardo que mejor ha hablado de esta etapa es Kevin Power, que en un texto de 1989 subraya cómo las *Piedras canarias*, en su «esencial humildad», son el fruto de «una cultura pobre, o, mejor, humilde, capaz de esas pincladas de brillantez que únicamente la pobreza hace posible»).

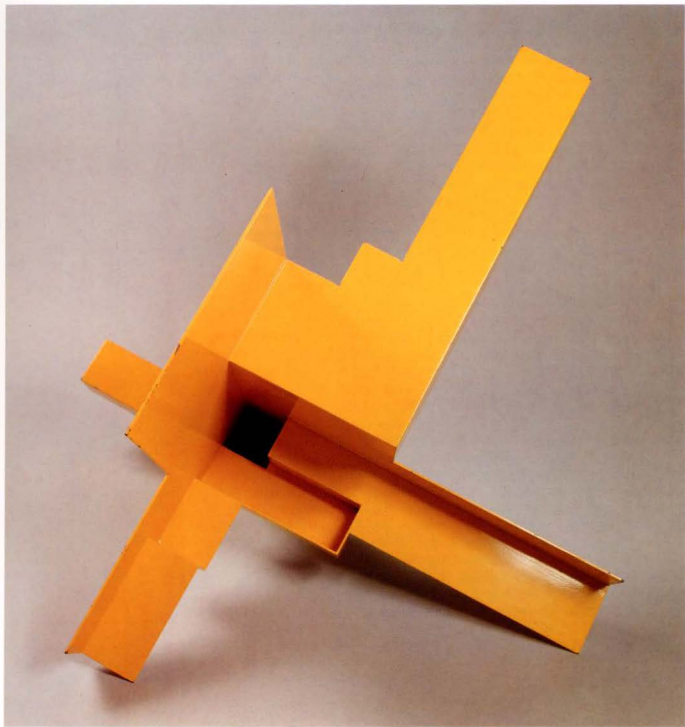
Tras realizar, en 1976, unas *Pintaderas canarias* —desde el título está claro el entronque con Millares—, es al año siguiente, un año que él mismo considerará decisivo, cuando se sitúa el arranque de esa fase de la obra de Tony Gallardo. Si algo la define, a nivel profundo, es la renuncia al hierro y en general a los materiales industriales, modernos —en 1973 Moreno Galván había hablado de «Tony Gallardo, escultor en hierro»—, y el reencuentro con la piedra, con las *Piedras canarias*. «Aquel verano del 77 —ha dicho el artista— fue para mí particularmente difícil. Había hecho cosas importantes y bellas pero no era eso, no era eso, no podía conformarme aunque no sabía por qué. Comencé a romper cosas, hábitos, herencias, concepciones, facilidad. Fue un verano de romper y romper hasta asustarme del vacío que estaba produciendo».

Ahondando en aquel mundo que en ciertos aspectos tiene que ver con el mundo en el que durante los años cincuenta habían indagado Millares, Chirino o ese admirable y poco conocido escultor en piedra que es Plácido Fleitas, Tony Gallardo consiguió una de las primeras exposiciones importantes de la nueva escultura española.

Hay que insistir sobre ello: en Madrid no se le veía como una figura de la generación del cincuenta, sino como una figura del nuevo contexto. Ese hecho sería subrayado por la inclusión de su obra en colectivas importantes como las itinerantes *Preliminar* (1983) y *17 artistas, 17 autonomías* (1986), como *cinco pintores y 1 escultor* (Foro Cívico-Cultural de Pozuelo) como *Hierro y piedra* (Galería Fernando Vijande, 1984), y sobre todo como *En tres dimensiones* (sala madrileña de La Caixa, 1984), la cita, organizada por María Corral, que sig-



Triápulo III. Laminado hierro. 50 × 80 × 65 cm. 1976. Colección particular del artista.



Triápodo II. Laminado hierro. 77 × 100 × 93 cm. 1976. Colección particular del artista.

nificó el primer reconocimiento institucional del nuevo impulso de una escultura española que empezaba a salir de su letargo de décadas.

Si en un primer momento había sido decisiva para Tony Gallardo la conexión con Nacho Criado y compañía, hacia finales de la década, y sobre todo en el comienzo de la siguiente, las coordenadas en las que se movió tuvieron más que ver con lo que entonces se conoció como «los ochenta». Tony Gallardo, que había vivido con pasión las batallas de *1980* y de *Madrid D.F.*, se las arregló entonces para establecer una residencia en Madrid —primero, por períodos cortos, y condiciones duras, en un inverosímil estudio-vivienda improvisado de Carabanchel, luego, a partir de 1982, de un modo más estable, en un piso que sigue teniendo en la calle de Cervantes, y en el estudio hoy abandonado que ha tenido durante una década, también al otro lado del Manzanares.

Aunque con el tiempo haya podido desmarcarse de algunos de los postulados entonces en juego, durante un primer tiempo Tony Gallardo fue un activo propagandista de aquellas estéticas, que defendió a capa y espada, lo cual le valió la incompreensión de artistas de su propia generación, o de las generaciones intermedias, que no entendían que él pudiera juntarse con gente a la que ellos veían más bien como una amenaza.

También en Las Palmas, por cierto, surgieron malentendidos y problemas en torno a los nuevos planteamientos estéticos. En 1978 Tony Gallardo no logró que los responsables de la Casa de Colón patrocinaran unos encuentros para los que —encuentro entre mis papeles su propuesta— pensaba contar con Westerdahl, con Chirino, con Cruz de Castro, con Fajardo, con José Luis Gallardo, con Simón Marchán, con los ZAJ, con Pedro Espinosa, con Alaminos, con Pancho Ortuño, con Nacho Criado, con Juan Navarro Baldeweg, con Manolo Quejido, con Alcolea, con Teixidor, con Gerardo Delgado, con Santiago Serrano y conmigo mismo: radiografía bastante exacta de sus preocupaciones de aquel entonces, y especialmente de sus contactos madrileños. En 1989 me llevó a mí a la Casa de Colón, a dar varias conferencias —una de ellas llevaba el significativo título: «De Matisse a Matisse»— en el contexto de la exposición *Magnas*, de la que enseguida hablaré. En 1980 logró, siempre en la misma institución, presentar una versión de la muestra *1980*, ampliada con Albacete y Grau; no estuve allí entonces, pero recuerdo que Quico Rivas, que sí estuvo, volvió desesperanzado, al darse cuenta de la agresividad con que nuestras proposiciones habían sido recibidas entre el sector joven del arte de la isla, que en principio debería haber sido el más receptivo. (En años sucesivos, Tony Gallardo siguió empeñado en ese diálogo Las Palmas-Madrid, que con buen criterio le parecía esencial. En 1981 intentó —nuevamente sin éxito— que fueran invitados a pintar en la isla Manolo Quejido y Miguel Ángel Campano).

Al margen de anécdotas —por añadir otra cabría recordar que Tony Gallardo vivió también con pasión la eclosión de la *nueva ola* musical—, lo cierto es que este artista que rondaba los cincuenta y cinco años era percibido como uno más de aquel estado de cosas, no solo por la generosidad de su entrega y por su capacidad organizativa, sino también, y yo diría que sobre todo, porque su propia obra planteaba preguntas no muy alejadas de las que planteaban las obras de los pintores del ochenta. Del mismo modo que estos



Despojo III. Hierro martillado.
18 x 130 x 18 cm. 1973. Colección particular del artista.



Marina. Hierro martillado.
91 x 66 x 32 cm. 1973. Colección particular
del artista.

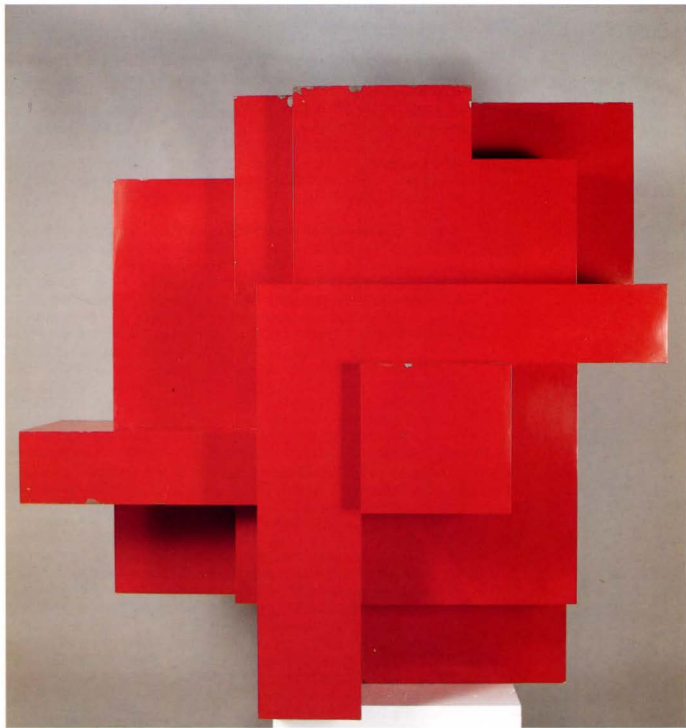
protagonizaban un fervoroso retorno al oficio de la pintura, él se encaraba a la disciplina de la escultura, con idéntica pasión por su tradición, con idéntico deseo de retomar esta. Es el momento en que, por ejemplo, en su trabajo, las claves *minimal*, que tan admirablemente había manejado en las *Piedras canarias*, fueron sustituidas por otras más tradicionales, a las que también iba a saber encontrarles una lectura personal; en que, sin negar la modernidad, sino por el contrario, partiendo de ella, repensó también ciertos hitos del pasado, de Miguel Ángel o Rodin o Matisse. Ciertos rasgos formales de su trabajo estaban entonces contagiados del trabajo de la pintura: concretamente, hay un cierto dibujar con la máquina, una cierta gestualidad, una cierta expresividad en tensión con lo constructivo, que deben ser puestas en relación con el renovado interés de muchos de nuestros mejores «ochentistas» por el *action painting*.

En el contexto del incesante ir y venir de Tony Gallardo entre Las Palmas, es decir sus raíces canarias, y ese Madrid que encarna entonces, para él y para tantos artistas, un proyecto estético fuerte, una exposición importante fue la que, por iniciativa de Antonio Bonet Correa, y con el título *Magmas*, celebró en el muy emblemático año de 1980 en el *campus* de la Universidad Complutense, al tiempo que otras piezas de similar sentido, pero de formato menor, se mostraban en la Galería Aele, sala que tres años más tarde presentaría su obra en Arco. En el catálogo tanto Quico Rivas («¡Ay, si las piedras hablaran!») como yo mismo («La soledad del escultor») hacíamos la apología de Tony Gallardo como renovador de su disciplina, combatiendo «el actual desquite escultórico», y apoyándonos en lo poco que entonces conocíamos de planteamientos internacionales nuevos en este campo —yo concretamente hacía alusión a Alain Kirili, vinculado al grupo de *Peinture*, y que, en el plano teórico, proponía lecturas renovadoras de Rodin o de Julio González.

Entre las piezas expuestas en aquella doble muestra figuraron algunas de las obras maestras de Tony Gallardo, como los cuatro torsos monumentales, tras los cuales late una relectura del Matisse tridimensional, o como el triptico *Área rectangular*, con algo de friso griego.

Si desde el punto de vista de la actitud, y de los consiguientes desarrollos formales, esta fue la más «madrileña» —quiero decir: la más *eighties*— de sus exposiciones, se podía apreciar en ella en cambio, desde el punto de vista de los materiales, la conquista para su obra de un nuevo ámbito inconfundible, simbólicamente canario, el de la lava, el de la piedra volcánica recogida en la Isleta, y aludida en el propio título de la muestra. (Varias de las piezas que integraron esa exposición, por cierto, se habían visto unos meses antes en Las Palmas, en la Casa de Colón y sus aledaños. En una carta del escultor algo anterior a esa muestra canaria, encuentro este párrafo altamente significativo: «Pongo ilusión en unir en una doble vertiente Las Palmas con Madrid en esta exposición. Creo importante que se exponga aquí primero, en nuestras calles, a nuestro público isleño, una obra que en primera instancia emana de nuestra propia identidad con fuerza indiscutible». Algunos de los *Magmas* volverían a verse, junto a otras nuevas, en su exposición de 1983 en la Sala Municipal de Exposiciones de Leganés).

Inmediatamente después de aquellos *Magmas*, Tony Gallardo, cuya manera de trabajar siempre ha sido pendular, se metió de cabeza en nuevos proyectos,



Estrella roja. Laminado hierro. 125 × 131 × 50 cm. 1977. Colección particular del artista.



El atlante. Collage lava. 850 cm. 1986.
Acceso norte ciudad de Las Palmas
de Gran Canaria.

posibilitados por el trabajo con un nuevo material, madrileño esta vez: la piedra caliza de Colmenar de Oreja —con anterioridad había realizado ya alguna tentativa con el granito—. Su proyecto se tornó entonces más figurativo, apoyándose a menudo en una cierta dimensión mitológica, como lo demuestran el primero de los *Atlantes*, o *El gigante del bosque*, hoy instalado en Leganés, dos piezas muy hermosas, que yo recuerdo haber visto por primera vez en el propio Colmenar, de cuyas canteras proceden los claros bloques pétreos de los que el escultor las ha desgajado. (En un texto de 1990, «Apuntes en el Sur», Tony Gallardo hablará de la nostalgia de Colmenar que a veces le acomete, allá, entre sus lavas).

Su exposición en la desaparecida Galería Décaro, a comienzos de 1988, cuyo catálogo lleva un prólogo de Fernando Huici, es la última que ha celebrado Tony Gallardo en Madrid hasta la fecha. En ella le vimos ahondar en las claves canarias —nuevamente con un trabajo de la lava—, insistir sobre ciertos esquemas figurativos —no hay que olvidar que esa muestra, en la que hay torsos, cabezas, máscaras, viene inmediatamente después del colosal *Atlante* de lava que en la lejanía preside la playa de las Canteras— e introducir el procedimiento del *collage*, precisamente puesto a prueba en el *Atlante*.

A partir de 1986, fecha de la construcción del *Atlante*, Tony Gallardo ha incrementado el volumen de su trabajo en la isla natal, realizando obras tan importantes como la esencial fuente *El Callao* en el puerto de Las Palmas (1989) y el *Homenaje a la Constitución* en Maspalomas (1990), en los que da una vuelta de tuerca figurativa más. Hoy no solo se encuentra metido en nuevos y ambiciosos proyectos personales, sino que además, impulsado siempre por la voluntad de articular proyectos colectivos, ha logrado que comience a hacerse realidad, en el sur de la isla, un museo de escultura al aire libre para el que ya se han encargado trabajos de grandes dimensiones a sus compañeros de los años setenta madrileños Nacho Criado, Mitsuo Miura y Adolfo Schlosser; y se ha incorporado, en calidad de miembro del recién renovado consejo asesor, a la actividad del CAAM, dirigido por su compañero de generación Martín Chirino, y de cuyas actividades él fue desde sus inicios apasionado aunque crítico defensor.

Si en una carta de 1981, es decir anterior a su instalación en Madrid, Tony Gallardo, soñaba con «la posibilidad de una alternancia efectiva entre el tiempo de trabajo en un clima idóneo y unas raíces fecundas, y el tiempo de integración al medio intelectual capitalino, igualmente fecundo», al final es este esquema el que ha prevalecido, un esquema en que el epicentro se sitúa en Las Palmas. (En la aludida carta, ya hablaba de la tensión Las Palmas-Madrid, como de una «complicada ecuación». Recuerdo por cierto que en algún momento, hacía mediados de la década pasada, le tentaba un proyecto todavía más complicado: establecer un tercer taller en París —pero la capital francesa, mitificada en la distancia, le decepcionó grandemente—).

En Madrid, en cualquier caso, somos muchos quienes seguimos atentos a la producción, hoy nuevamente canaria, de Tony Gallardo; quienes desearíamos que estuviera más presente en nuestra escena expositiva, y también que algún día pudiera contemplarse aquí una panorámica de su obra; quienes sentimos una gran melancolía —parecida a la que él siente al recordar «Los viejos tiempos» de 1980 o de *Madrid D.F.*— al ver cómo las plantas salvajes crecen

en su desertado estudio de Carabanchel; quienes seguimos considerándolo, en definitiva, tan madrileño como el que más, aunque entendamos que al final en la meseta, y en esta ciudad nuestra tan complicada y apresurada, él siempre se encuentre como exiliado, y siempre termine, un poco al modo del Alonso Quesada del «Poema truncado de Madrid», sintiendo la necesidad de regresar allá, a su luz, a sus piedras canarias, a su ancho espacio, a su sonoro Atlántico, a sus barcos naufragados, a su sur árido, a ese paisaje físico, y también *moral*, que él ha sabido escuchar, amar, interpretar y transformar como pocos creadores han sido capaces de hacerlo.



Fuente el Callao (fragmento). Basalto y agua.
37 m. 1989. Plaza del Callao en el Puerto de la Luz
y de Las Palmas.

Biografía



Tony Gallardo en los andamios del *Atlante*. 1986

Cronología

Presente continuo de Tony Gallardo

1929

Ve la luz por primera vez el 6 de abril en Las Palmas de Gran Canaria, entre la playa de Las Canteras y el Puerto de la luz. Fueron sus padres Ildefonso Gallardo Pérez, industrial, y Dolores Navarro Montesdeoca. De este matrimonio nacieron siete hijos, ocupando Tony el penúltimo lugar.

La playa de Las Canteras, los atardeceres cambiantes, están presentes en sus balbuceos con el color. (El *Poema del Mar*, obra maestra de Néstor, ocupa un lugar central en las preferencias estéticas primeras). La pasión por el mar, la pesca, los juegos en la arena, o simplemente el abrazo del sol son sensaciones dominantes en su juventud.

En este ambiente de contemplación activa se gestaron iniciales inquietudes intelectuales compartidas con el grupo generacional (los hermanos Millares, su hermano José Luis, Chirino, Padorno, Arturo Maccanti, Felo Monzón, Héctor López, José María Benítez).

1940

Le obsesiona alcanzar el dominio de la acuarela, y lucha denodadamente con el dibujo hasta lograr naturalidad y fuerza en los retratos. Se propone, desde ese momento, desentrañar los secretos del movimiento del cuerpo humano aplicándose al estudio de los libros de anatomía y la copia minuciosa de sus láminas.

Practica la natación asiduamente desde los 15 años, participando en certámenes oficiales que ocasionan su primer contacto con el mundo exterior (Campeonatos Nacionales Juveniles en Santander) y toda la carga de vivencias e imágenes insólitas que tal experiencia tiene para el isleño.

Vive algunos años junto al barranco Guiniguada y teniendo a Manolo Millares por vecino, realizan excursiones frecuentes al interior de la isla, a la búsqueda del paisaje ideal. Una primavera, al retirarse las aguas, coge en sus manos una pella de barro y siente al modelarla la pasión de la escultura.

Más tarde se inicia en las técnicas del modelado en la Escuela Municipal de Las Palmas que regentaba por aquel entonces el escultor Abraham Cárdenes.

1948

Marcha a Madrid, meca soñada, en un viaje que resultó traumático al coincidir con la muerte de su padre. No cesa en su empeño de ingresar en la Escuela de Bellas Artes y resiste la tentación de volver. Pero en el segundo curso abandona las aulas, defraudado por el academicismo esterilizante que constituía la norma en aquella santa casa.

Resulta fructuoso, en cambio, el aprendizaje en el taller del escultor-fundidor Eduardo Capa, que supo transmitirle la sabiduría y la fuerza expresiva contenidas en la tradición de la gran imaginaria castellana.

Durante su estancia en la capital, bebe ávidamente en la ideología del Renacimiento y se afirma su entrega sin reservas al culto por la estatuaria contundente de Miguel Ángel.

1952

En este año de 1952 acontece el primer regreso a Canarias. Eduardo Westerdahl constituye un punto de referencia lúcido y documentado sobre las corrientes de vanguardia preteridas desde la guerra civil. La amistad con Felo Monzón, trabada desde la primera época de la Playa Chica, le da acceso a los cenáculos de la intelectualidad marginada.

Instala un primer taller en una casa abandonada que le ceden temporalmente y allí modela sus primeras esculturas después de los años de formación (*Retrato de Felo Monzón, David, San Sebastián, Cabeza de campesina ciega*). Recorre con Plácido Fleitas los barrancos de la isla a la búsqueda de cantos rodados y se inicia con él en la talla directa de la piedra que desbatan en su propio lecho natural. Se siente atraído por las figuras estilizadas, ganado por el poder de atracción de la estatuaria egipcia (*Cabeza de niña, Cabeza egipcia, Ícaro, Mujer sentada*), obras para las que posa Mela Campos, convertida desde entonces en compañera inseparable y musa recurrente en toda la obra figurativa del escultor.

Es en este contexto de nuevas experiencias que se manifiesta por primera vez lo que con el tiempo será una constante en sus preferencias disciplinares: los proyectos de escultura monumental (homenajes a la *Gesta Americana* y a *Don Juan León y Castillo* para la Junta del Puerto de la Luz, nunca ejecutados) y las realizaciones efímeras (pabellones de Tirma e Intercasa para la I Exposición Industrial de Gran Canaria) y también algunos proyectos de interiorismo.



La madre del escultor. Fargas (Gran Canaria). 1936.

A raíz de estas incursiones primerizas en el diseño y con el producto obtenido con ellas, intenta una vuelta a Madrid, abre taller en el barrio de Tetuán y modela algunas obras en barro. Pero la desertización cultural provocada por la dictadura aún era vigente en la capital de la nación y todo quedó en una experiencia frustrante para el artista que pronto sentiría la necesidad de recuperar sus referentes vitales: el horizonte marino, las oxidadas tobas volcánicas que Plácido Fleitas le había enseñado a amar.

1954

El reencuentro con Millares y Chirino le posibilita el realizar las primeras esculturas abstractas, en piedra y cemento, con las que participa en el III Bienal Hispanoamericana de Barcelona (*Abstracción*. Piedra, 100 cm. y *Abstracción*. Piedra y cemento, 116 cm.). Comparte con sus amigos de la infancia la incorporación a la modernidad no exenta, en su caso, de vacilaciones. Planes de exposiciones, tertulias a la orilla del mar, disfrutando de la convivencia entre artistas. Por estas fechas se produce la anécdota de la destrucción de una escultura suya, de factura académica, llevada en andas desde el taller de Tony Gallardo hasta el de Chirino en lúdica catarsis contra la contaminación académica.



Tony Gallardo y Mela Campos, de novios, ante la Peña la Vieja, en su querida playa. 1952.

Es en este tiempo que se produce su descubrimiento del Constructivismo de Torres García, hecho que comparte con los otros compañeros de generación. Un desafortunado contencioso en torno al catálogo de la exposición que debía sacar a la luz las obras realizadas, dio al traste con el clima fraternal que reinaba en la tertulia playera y precipitó la dispersión de sus componentes: Tony Gallardo y José María Benítez eligieron América como destino de sus inquietudes, Millares y Chirino, junto a Padorno y Elvireta Escobio optaron por Madrid, mientras que José Luis Gallardo, a la sazón directivo de la sociedad cultural organizadora de la frustrada exposición, siguió arraigado a la isla.

1956

La boda con Mela Campos lleva aparejado el drama de la emigración venezolana, con sus secuelas de extrañamiento y readaptación a procesos diferentes aunque sorprendentemente cercanos a la idiosincrasia isleña. Su actividad inicial en Caracas se centra en proyectos, de los cuales pocos llegarían a realizarse, de esculturas para la arquitectura y diseños de interiorismo. Se relaciona con los escultores canarios Juan Jaén y Eduardo Gregorio y el pintor Juan Ismael que le habían precedido en la emigración.



El escultor en su estudio de Juan de Miranda, posando ante el busto en barro de su hermano Ildelfonso. 1952.

1958

Después de dos años de dolorosa separación, Mela se reúne con el escultor en Caracas, y nombrado ya profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Maracaibo, el matrimonio fija su residencia en esta capital. En esta gran urbe de clima tropical se inicia un giro decisivo en la trayectoria de Tony Gallardo.

Tiene lugar una importante toma de conciencia política que se traduce en pasión por la lucha social que transforma radicalmente su concepción de la vida y del arte.

Participa activamente en el movimiento profesional de enseñantes, ingresa en el Partido Comunista de Venezuela y organiza un grupo de muralistas que recorre barriadas y bohios con actuaciones multidisciplinarias de agitación cultural.

La organización de una gran exposición de muralistas mejicanos le pone en contacto directo con la obra del pintor David Alfaro Siqueiros y sus técnicas de aplicación de la piroxilina a los grandes espacios y a la pintura de acción.

Es en este contexto de agitación social que se produce su contacto con el Movimiento Informalista venezolano, la iniciación en las técnicas de soldadura de arco y la primera serie de esculturas de pequeño formato (las *Torres*

de Petróleo), realizadas con varilla metálica y estaño derretido de acentuada concepción constructivista.

El encuentro con una célula de comunistas españoles exiliados le produce un gran impacto.

Reorienta su activismo hacia la emigración española en la zona petrolera y surge con fuerza el deseo del regreso y de la lucha junto a su pueblo en la patria nunca del todo olvidada, en la siempre añorada isla.

1961

Regreso a Canarias con todo el vigor de los 32 años.

Tony Gallardo viene fogueado por el activismo social venezolano y un bagaje teórico e ideológico adquirido en el fragor de la acción revolucionaria.

Funda con un puñado de obreros y artistas el grupo Latitud 28 y acomete a su sombra la reorganización efectiva del Partido Comunista en Canarias.

En el empeño de integrar la actividad artística de la isla a la vida social, las «Caravanas Culturales» debidas principalmente a su iniciativa, representan el espíritu lúdico y la capacidad imaginativa que es capaz de poner en juego nuestro escultor.

Se alcanzan altas cotas de concienciación democrática.

Organiza un taller de grabados y un grupo de teatro con artistas obreros. Se actúa en las propias fábricas, con exposiciones al aire libre y recitales poéticos en plazas y playas, y en el fragor incontenible de este activismo cultural alcanza a realizar la serie *Hierros Encontrados* como breve incursión en el ámbito del tachismo (*Hombre máquina, Venus del Diferencial*), grandes murales en hierro y cemento y diversas actuaciones en remodelación de locales e interiorismo.

Viaja a París como delegado de Canarias al VII Congreso del PCE. Encuentro con Santiago Carrillo y Marcelino Camacho.

1968

La temperatura política alcanzada este año a través de innumerables movilizaciones, desemboca fatalmente en choque frontal con la dictadura en lo que se conoce popularmente como «Sucesos de Sardiná del Norte».

Este enfrentamiento conlleva la detención junto a su hermano José Luis y buena parte de la dirección del Partido Comunista local y del grupo Latitud 28.

Condenado junto con otros 22 activistas, en



Tony Gallardo con Millares, Chirino y otros amigos hacia los años 40.

un memorable por tristes motivos Consejo de Guerra Sumarísimo, la apasionante aventura de lucha política y creatividad artística se salda con cuatro años de encierro en las prisiones franquistas.

1968/1972

Pero la capacidad de inventiva no cesa en la indefensión del encarcelamiento. Se suceden las huelgas de hambre, encierros de familiares en las iglesias, plantes y amotinamientos en los distintos penales (Soria, Segovia), hasta ser devueltos ambos hermanos, agotados y enfermos, a extinguir condena en la prisión de Tenerife.

En 1971, en la prisión de Carabanchel, comparte plaza de enfermería con el crítico de arte y activista militante antifascista José María Moreno Galván, al que le unió desde entonces una gran amistad.

Los largos años de encierro lo fueron también de reflexión y análisis de la trayectoria artística hasta ese momento. Tony Gallardo acierta a situarse, a pesar del aislamiento, en la cambiante actualidad de un nuevo movimiento artístico.

Hay una primera fase, en Segovia, caracterizada por obras en barro cocido y series de grabados con técnicas xilográficas y de linóleo, y una segunda, en Tenerife, con estructuras de hierro hueco, muy en la anterior línea

constructivista, pero preocupado ahora por los espacios interiores (*Hierros coloreados*).

También se produce una recuperación del interés por la pintura de caballete y trabajosas composiciones en tinta china sobre papel. Se lee mucho, de todo un poco, y los muros de la cárcel saltan por los aires de una inquietud que no descansa.

1972

La salida de la cárcel viene al tiempo que el país inicia la transición democrática y se desdramatizan (o se impregnan de nuevo dramatismo) los procesos de la lucha por la libertad.

Todo ello incide favorablemente en la recuperación del interés del escultor por las cuestiones estéticas ya iniciado en el último año de cárcel, y en consecuencia, el incremento de exposiciones individuales y participación en colectivas (Sala Conca en La Laguna, Sala Tahor en Las Palmas, II Muestra de Artes Plásticas en Barcalod, Arte Actual en Canarias, La Gomera, etc.).

Durante el *Simpósio Internacional sobre Arte en la Calle*, convocado por Eduardo Westerdahl en Santa Cruz de Tenerife, conoce al crítico y teórico de arte Simón Marchan, estableciéndose entre ambos una fluida relación intelectual y de amistad.

La nueva situación favorece al propio tiempo su actuación como conferenciante (ciclo



Tony Gallardo posando ante sus esculturas en el estudio de Juan de Miranda. 1953.



Tony Gallardo fotografiado con una escultura suya en el estudio fotográfico de Chacón. 1954



Tony Gallardo y Mela Campos con Rafael O'Shanahan, Juan Ismael, Pino Ojeda, Juan Rodríguez Doreste y Plácido Fleitas en el estudio de este último. 1953.

sobre «Arte y Sociedad» en la Universidad de La Laguna, charlas sobre arte popular en diversas barriadas y pueblos de las islas) y la aparición de los primeros artículos de prensa. En lo que se refiere a la obra escultórica, Tony Gallardo evoluciona hacia estructuras más cerradas, utilizando el laminado de hierro (se-

ries *Equinodermos* y *Triápodos*) en un proceso reduccionista que le lleva a planteamientos de síntesis como el alcanzado en los relieves monumentales de aluminio (*Pintaderas*). Recupera, ahora con espléndidas realizaciones por encargo, los proyectos de esculturas en espacios abiertos (vestíbulo Colegio de Ar-

quitectos de Las Palmas, Centro Comercial de la Urbanización Puerto Rico en Gran Canaria). Persistiendo en la línea del arte en la calle, inicia, con los pintores Juan José Gil y Juan Luis Alzola, las experiencias audiovisuales en los institutos de Enseñanza Media de la capital grancanaria.

Esta actividad comprometida sería el fundamento de la constitución del grupo Contacto 1, en el que también participa su hermano José Luis y al que se suman otros artistas. Periodo amplio y crucial este de la vida de nuestro escultor, en el que los acontecimientos se acumulan.

A la prohibición gubernamental de las experiencias le suceden las luchas reivindicativas en la empresa Betanco.

Es detenido durante el encierro de los obreros y sus familiares en la catedral de Las Palmas y para pagar la multa gubernamental se celebra en la Galería Yles una importante exposición colectiva de solidaridad que lleva el nombre de Contacto 1.

Aparece mayor complejidad en su obra. Sucesión y estratificación de planos. Esculturas abiertas. Esquema ortogonal. El crítico de arte Juan Manuel Bonet conoce, en su estudio de Juan de Miranda, la obra en hierro del escultor.

1976

Las experiencias audiovisuales son llevadas ahora al barrio de la Isleta. Tiene lugar la

transformación *Katay 76* del castillo de La Luz. Carácter lúdico. Reencuentro con Juan Hidalgo, Martín Chirino y Manolo Padorno que se incorporan al grupo Contacto-1. Realización de una escultura en hierro de 18 m. de longitud, en homenaje al campesino, donada a la isla del Hierro y ejecutada con la colaboración de sus campesinos. La obra fue inaugurada con un mitin de reivindicación de la cultura canaria y la lectura y firma del *Manifiesto del Hierro* (polémica reflexión sobre la cultura autóctona y el africanismo de Canarias) ante una masiva concentración de campesinos e intelectuales.

Exposición itinerante de Contacto 1 por barrios y pueblos de la isla de Gran Canaria. Encuentro con Nacho Criado, Alcolea, Eduardo Alaminos, Santiago Serrano en las tertulias del estudio de Juan Hidalgo, en Madrid.

1977

Este año fue decisivo para el proceso de maduración del escultor. Tiempo de definitivas renuncias que abren paso a su instauración como artista significativo en el contexto de los años 70-80.

El patio de su vivienda-taller en Las Palmas es escenario de una cruenta batalla consigo mismo de la que emergen, en un verano de rupturas y renovaciones sus primeras *Piedras Canarias*. Juan Manuel Bonet conoce en Madrid estas piedras, expuestas en la desaparecida Galería Ágora, y escribe un artículo en *El País* en el que habla de cómo ve la raíz de estas piedras: «...en las profundas transformaciones de la moderna cultura canaria, y en una reflexión nueva sobre el arte».

De esta manera se inicia entre escultor y crítico una relación profesional que se convertirá en sólida amistad forjada al calor de las luchas generacionales de los años 80 madrileños.

A partir de esta memorable exposición, cuya inauguración adquiere el carácter de acto de afirmación de la identidad canaria, Tony Gallardo hace viajes cada vez más frecuentes a Madrid, manteniendo estrecha relación con el sector más activo y renovador de artistas y críticos (a sus anteriores *encuentros* en la casa de Juan Hidalgo hay que añadir ahora los nombres de Pancho Ortuño, Quejido, Gerardo Delgado, Broto, Albacete, Francisco Rivas, Ángel González, Chiqui Abril, las Chinas, Radio Futura, todos ellos representativos de la movida artística y musical de aquellos años trepidantes).



Tony Gallardo y su novia Mela Campos con Plácido Fleitas en el estudio de este último en la calle de Torres. 1953.



Tony Gallardo y Mela Campos con Manolo Millares, José María Benítez, Elvireta Escobio, Lolina Campos y Héctor López en la tertulia playera. 1954.



El escultor soldando una escultura en el patio de la prisión de Santa Cruz de Tenerife. 1972.

1979

Realiza la primera serie de *Magma*s, aún dentro del ámbito de sus concepciones de búsqueda de la identidad en los sustratos de lo autóctono. Recurso frecuente del concepto de *huevo*.

Exposición individual *Magma*s en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria.

1980

Se enfrenta de forma decidida con piedras de grandes dimensiones (segunda serie de *Magma*s) que trabaja al pie de los volcanes, junto a la mar de la bahía portuaria, a espaldas de la playa de su adolescencia. Allí surgen sus *torsos* monumentales, plenos de evocaciones, las *fragmentaciones*, *recintos planos*, *áreas circulares*, el majestuoso *Tríptico* de reminiscencias helénicas.

Abandona los pulimentos que son sustituidos por un sistema de cortes sucesivos (cortar-romper) con la herramienta radial.

Desdibuja las siluetas geométricas y se diluyen las referencias al *minimal*. Establece un diálogo directo con la materia, eludiendo excesivas implicaciones culturales.

Exposiciones individuales en la Universidad Complutense y Galería AELE de Madrid. Alquila en Carabanchel un estudio que le per-



Tony Gallardo con César Manrique y Pepe Dámaso durante la inauguración de la exposición *Magma*s en la Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. 1979.



El escultor con su esposa e hijos Marcos y Tony en el estudio de Juan de Miranda, reunidos con Alexis García, Adrián Déniz y Emilio Díaz, antiguos camaradas. 1975.



Tony Gallardo con Agustín Ibarrola, paseando por el caserío del pintor en Bilbao. 1977.

mite ampliar el tiempo de estancia y hace posible la presencia de sus *Magmas* en la capital.

1982

Decide quemar las naves y fijar la residencia definitiva en Madrid, lo que implica la desaparición de su amado estudio de la calle de Juan de Miranda, testigo de peripecias revolucionarias y culturales y ambiente ideal para la reflexión y el trabajo. Si traumáticos fueron sus viajes anteriores, no lo fue menos esta nueva emigración, en la madurez de sus 53 años, sin retorno posible. El nuevo domicilio lo establece junto a la casa donde vivió Cervantes, en el número 6 de la calle que lleva el nombre del autor del Quijote, y el estudio, en una nave espaciosa y soleado patio, en Carabanchel Alto, al borde mismo de la gran ciudad. Ya instalado, participa en colectivos como el *Premio Cáceres de Escultura*, en Cáceres; *5 pintores y 1 escultor*, en Pozuelos, Madrid, *Festival de la Escultura y la Pintura*, en Sevilla, y *1 Bienal Nacional «Preliminar»*, itinerante por las principales capitales de la Península. Esta importante exposición agrupó a la nueva generación de creadores y facilitó el conocimiento de la obra de Tony Gallardo por los jóvenes escultores.

1984

1984 es el año de reconocimiento de la obra de Tony Gallardo. A lo largo de sus doce meses se convocan, en pleno Madrid de los 80, cuatro exposiciones que marcaron un viraje en la situación del arte español y colocaron



Tony Gallardo con Eduardo Westerdahl, Julio Moisés, Alzola y Monagas. 1978.

la escultura en la primera línea del movimiento artístico. En todas ellas aparece la obra del escultor canario jugando un papel relevante. *En tres dimensiones* es el título que dio María Corral a su selección de esculturas para la Caixa de Madrid. Después de recorrer los talleres más innovadores, esta prestigiosa galerista y gestora reunió la obra de nueve escultores que toda la crítica coincidió en reconocer como pioneros de la nueva escultura. En esta ocasión Gallardo comparció con una amplia representación de sus *Magmas* más logrados. La exposición *Madrid, Madrid, Madrid*, de la que fue comisario el crítico Francisco Rivas, tuvo un carácter de retrospectiva amplia que reseñaba todo lo valioso de la década anterior incluyendo las más diversas disciplinas artísticas. Para esta muestra fueron seleccionadas *Piedras canarias* y *Callans* de Tony Gallardo. Durante el verano, nuestro escultor vive una singular experiencia de asimilación de procesos culturales distantes de su identidad isleña. Según sus propias palabras «son procesos que enraizan en la lejanía de una cultura de la piedra que subyuga con su sabiduría». Las primeras obras en piedra caliza, extraída de las canteras de Morata de Tajuña, al sur de Madrid, y trabajadas en su taller de la calle de Girasol, fueron dadas a conocer en una exposición orientada a presentar trabajos de taller («Últimos trabajos»).



El escultor trabajando sus *Callans* en el taller de Juan de Miranda. 1979.

La directora de la Sala de Exposiciones del Círculo de Bellas Artes de Madrid, María Luisa Marrín de Argila, fue la encargada de seleccionar las obras de los pintores Alexanco, Albacete, Marta Cárdenas, Luis Gordillo, Carlos León y, como único escultor, Tony Gallardo, con tres piezas y una colección de bocetos para el *Gigante del Bosque*.

En el contexto de esta consolidación de la presencia de su obra en Madrid, el escultor inicia la aventura artística de crear un Museo de Esculturas al aire libre en la ciudad dormitorio de Leganés, al sur de Madrid. Le secundan en esta generosa empresa los escul-



El escultor junto a los volcanes de la Isleta durante la ejecución del *Tríptico* de lava. 1980.



Taller del artista en la calle del Girasol en Carabanchel, Madrid. Años 80.

tores Tom Carr, Eva Lootz, Ángeles Marco, Mitsuo Miura, Adolfo Schlosser y Susana Solano, a quienes María Corral había promocionado en la colectiva *En tres dimensiones*. El *Gigante del Bosque*, su escultura en piedra caliza, de 7,50 m., y la escultura en hierro de Susana Solano, de 6 m., campean hoy en el Parque de Leganés como únicos supervivientes de la maraña de trabas burocráticas que hicieron naufragar el proyecto.

Al final de la temporada, Gallardo es seleccionado nuevamente para la colectiva *Hierro y Piedra*, organizada en el amplio espacio de exposiciones de la calle de Núñez de Balboa que Fernando Vijande había inaugurado recientemente. En esta ocasión tiene como compañeros de sala a Susana Solano, que ya había compartido con él los salones de la Caixa, y tres escultores de la más reciente promoción: Bellotti, José Manuel Castro y Manolo Paz.

1986

Comienza el retorno.

El presidente del Gobierno canario, Jerónimo Saavedra, le encarga la ejecución del *Atlante* (8,50 m. de altura) junto a los acantilados del acceso a la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria por el norte. Realizada con fragmentos de lava de los volcanes de la Isleta, esta obra monumental que se ensambla con la ma-



Tony Gallardo y Mela Campos saludando a los Reyes de España durante la inauguración del *Atlante* en Las Palmas de Gran Canaria. 1986.



En París, junto a la fachada del Louvre. 1987.

yor naturalidad al erosionado paisaje de la zona, marca el inicio de los *collages* que caracterizarán las sucesivas etapas del escultor. «Atlante majestuoso y solitario», al decir de Juan Manuel Bonet, que augura, «se convertirá en uno de los símbolos del destino de la misma ciudad frente a la que se alza y del Archipiélago en que esta ciudad se halla enclavada», (texto del catálogo *El Atlante*, editado por el Gobierno canario). La obra fue inaugurada por sus majestades los Reyes de España el 21 de mayo.

A esta emblemática escultura siguen encargos institucionales que jalonan las sucesivas incorporaciones con que Tony Gallardo va enriqueciendo su hacer.

De esta manera la iniciación de los trabajos para la fuente *El Callao*, encargo de la Junta de los Puertos de la Luz y de Las Palmas, determinó la utilización de los fragmentos de basalto en sus esculturas. El crítico Kevin Power, en su texto para el catálogo editado por la Junta dice refiriéndose a esta poética composición de piedra y agua: «...las metaforas que trae consigo pertenecen a la vida del Puerto...». Debido a estos encargos, nuestro escultor se ve obligado a dilatar progresivamente el tiempo de estancia en la isla en función de la envergadura de las obras que realiza y ello reaviva esa perenne necesidad de horizonte y de mar que padece el isleño.



Tony Gallardo con el Rey y el consejero de Obras Públicas en la inauguración del *Atlante* en Las Palmas de Gran Canaria. 1986.



Los hijos mayores del escultor, Germán y Tony, trabajando en los *Poblamientos* en el taller de Carabanchel. 1990.

Entre viaje y viaje, participa en la exposición itinerante *17 artistas 17 autonomías* para la que es seleccionada por la galerista Juana Aizpuru, entonces directora de Arco, en represen-

tación de la autonomía canaria. La relación de algunas de las firmas representadas en esta muestra es indicativa del consenso alcanzado por la obra de Tony Gallardo en esos años: Pérez Villalta, Navarro Baldeweg, Santiago Serrano, Ferrán García Sevilla, Sicilia, Francisco Leiro, Miquel Barceló, Cristina Iglesias.

1988

El *Monumento Homenaje a la Constitución* inicia en el transcurso de este año por el escultor es doblemente significativo. De una parte, afecta a su trayectoria política como hombre de izquierdas y denodado defensor de los valores democráticos hoy encarnados en nuestra Constitución, y de la otra, como expresa el crítico Fernando Huici en su texto para el catálogo editado por el Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana, el monumento es «...un centro emblemático de vertebración, un lugar de encuentros y de significación de una identidad colectiva...», y añade: «...en la vía de esa voluntad social que hemos evocado en el hacer de Tony Gallardo, es también un arma fértil que busca formas nuevas de relación entre los hombres...»

1989

En este año se produce la inauguración de las dos obras que junto con el *Atlante* forman la



En la Caixa de Madrid durante la inauguración de la exposición *En tres dimensiones* con María Corral y los nueve escultores seleccionados. Febrero de 1984.



Tony Gallardo en su lugar de trabajo, los talleres de la Junta del Puerto de la Luz, durante la construcción de la fuente *El Callan*. 1986.

trilogía monumental, por ahora, en su isla natal, del escultor de la piedra. Son la bellísima fuente *El Callan* en el puerto de la Luz y el *Homenaje a la Constitución* en Maspalomas. Entre ambas hay un puente tendido al mis-

mo tiempo que una relación se invierte. En ellas culminan la vocación de integración social y proyección pública del artista y la conquista de la interioridad del exterior del mundo iniciado con el *Gigante del Bosque* (Le-

ganés, Madrid, 1990), es decir, de la extensión del espacio abierto en el cual lo definitivo se hace intimidad. «Empujan la tierra los tractores, gimen las grúas bajo el peso de los bloques», deja constancia en su cuaderno de notas de tal magnitud el propio escultor. Mientras tanto, en su taller de Carabanchel Alto de Madrid, yacen olvidados los *tableros* de escorias trabajadas con resinas bituminosas... Un nuevo continente de la relación del hombre con los mitos se avizora en estos *collages*.

1991

Organiza la exposición *Esculturas por la Paz*, en la calle Mayor de Triana de la capital gran-canaria, en la que participan escultores jóvenes y veteranos sensibilizados ante el horror de la guerra. Esta iniciativa la acompaña con una apasionada serie de artículos de prensa denunciando la barbarie que significó la contienda del Golfo, tan inútil como cruel y destructiva.

Es incluido, no sin polémicas, en la retrospectiva *25 artistas Madrid años 70* por Juan Manuel Bonet, comisario de la muestra celebrada en la Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, en la plaza de España, y protagonista indiscutible de la década en su condición de crítico promotor de los nuevos valores que surgen en ella.

Ante la tragedia del pueblo saharauí, Tony Gallardo reacciona con la misma beligerancia y creatividad. Secundado por el poeta Ángel Sánchez, los escultores Domingo Díaz y Orlando Ruano y el pintor Guillermo Lorenzo, a los que se suman el coreógrafo Óscar Millares y el grupo Contradanza, organiza la intervención *Teldaora*, estrenada en la ciudad de Telde, en la plaza de San Juan, en multitudinario acto de solidaridad con la causa saharauí.

Se suceden las intervenciones artísticas multidisciplinarias abiertas. Reposición, en la plaza de Santa Ana, en Las Palmas de Gran Canarias de *Teldaora* como cierre a la gran manifestación de apoyo al referendo en el Sahara. Intervención lúdica *San Borondón*, en el cuartel de Las Rehoyas, Las Palmas, con motivo del Día del Árbol, realizada por el mismo grupo de artistas. Exposición multidisciplinaria *Los tres tes en la encrucijada*, en la que se expone uno de sus *Magnas* en el Centro Insular de Cultura. A sus 62 años, este escultor de acción muestra una vitalidad y sensibilidad humana reconfortantes.

Llega la hora del reconocimiento, también en

su propia tierra, de la obra del escultor canario y la proyección social de su incesante actividad.

Es incorporado a la actividad del CAAM en calidad de miembro de su renovado Consejo Asesor y a la Consejería de Medio Ambiente del Cabildo de Gran Canaria, igualmente como asesor artístico. Comienza a ser realidad su proyecto de Museo Internacional de Esculturas al Aire Libre, en la ciudad de Telde, Gran Canaria, a través de las donaciones de los escultores Domingo Díaz, Orlando Ruano y Tony Gallardo, de Canarias; Adolfo Schlosser, de Austria; Mitsuo Miura, de Japón, y Nacho Criado, de Córdoba.

1992

La Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias organiza una exposición retrospectiva que abarca sus últimos 14 años dedicados al trabajo con la piedra. Titulada *Poplamiento de la piedra* esta exposición, cuyo comisario es José Luis Gallardo, se inauguró en Las Palmas de Gran Canaria el día 3 de abril, en el Centro de Arte La Regenta, y en la Casa de Cultura de Santa Cruz de Tenerife el día 14 de mayo.

Concebida por los organizadores con carácter itinerante, recorrerá las islas del archipiélago antes de retornar al nuevo estudio del escultor, en el barrio de Costa Ayala, en Las Palmas de Gran Canaria.

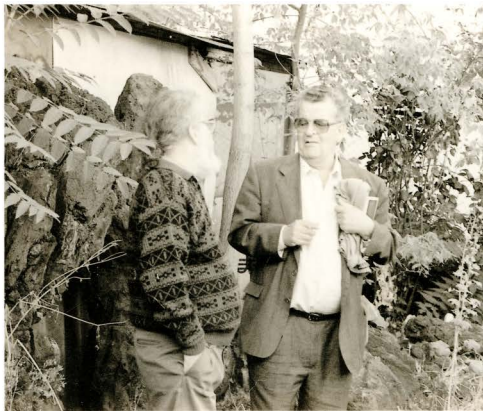
Para esta exposición, la Viceconsejería de Cultura y Deportes editó un catálogo con el mismo título de la exposición y textos de José Luis Gallardo y Arturo Maccanti, que fue presentado el día 28 de abril en el Centro de Arte La Regenta. En el curso del acto se celebró una mesa redonda sobre la obra y la trayectoria del escultor, con la participación de sus amigos los poetas Ángel Sánchez, Arturo Maccanti y José Antonio Otero, y los críticos José Luis Gallardo, Antonio Zaya y Jonathan Allen.

Estamos ya en el presente continuo de la agitada vida de un escultor de la que esta sucinta cronología no es sino un pálido reflejo.

El arte de Tony Gallardo no tiene vocación de nacer y morir en un mundo sin fiesta. Su obra siempre es el mundo y nunca una ninguna parte. Pero también es incertidumbre, de lo contrario, aproximarse a lo abierto como algo seguro es la mayor seguridad de no hallarlo. Cuando todos se quedan en casa a buen resguardo, en este su enésimo regreso a la isla, Tony Gallardo sale de nuevo a la calle. No descansa.



Tony Gallardo dirigiendo los trabajos de construcción de la fuente *El Callan*. 1987.



El escultor con su hermano José Luis en el estudio de Carabanchel. 1991.



Tony Gallardo en su domicilio de la calle de Cervantes, en Madrid, posando con sus hijos Tony, Germán y Marcos en las navidades de 1991.



Tony Gallardo con Juan Genovés durante la construcción del monumento a la Constitución en Maspalomas. 1989.



Lugar de trabajo del escultor junto a la bahía de la Isleta durante la preparación de los *Magmas*. 1980.

Exposiciones individuales

Escultura y dibujo, Galería Wiot, Las Palmas de Gran Canaria, septiembre de 1950.

Obra gráfica, Imprenta Lezcano, Las Palmas de Gran Canaria, 1969.

Esculturas. Obra Gráfica, Sala Conca, La Laguna, Tenerife, 27 de febrero de 1973.

Esculturas, Sala Tabor, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de diciembre de 1973.

Piedras canarias 77, Galería Aritza, Bilbao, octubre de 1977.

Testimonio. Dibujos de la cárcel (1968-1969), Galería SEN, Madrid, 1978.

Piedras canarias 78, Galería Ágora, Madrid, 9 de marzo de 1978.

Piedras canarias 78, Galería Benedet, Oviedo, 18 mayo de 1978.

Callaos 78, Galería Botticelli, Las Palmas de Gran Canaria, junio de 1978.

Magmas 79, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, diciembre de 1979.

Magmas 80, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, septiembre de 1980.

Magmas 80, Universidad Complutense, Madrid, 1980.

Magmas 80, Galería AELE, Madrid, noviembre de 1980.

Magmas 80, Taller Julia Nebot, diciembre de 1980.

Callaos 81, Taller Autor, Juan de Miranda, Las Palmas de Gran Canaria, junio de 1981.

Callaos 81, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de septiembre de 1981.

Magma 2 (Múltiples), Galería Populart, Madrid, 1983.

Magmas 83, Sala Municipal de Exposiciones, Leganés, 1983.

Magmas. Exposición al aire libre, Plaza Mayor, Leganés, 1983.

Últimas esculturas, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de diciembre de 1984.
Esculturas, Galería Décaro, Madrid, enero de 1988.

Tony Gallardo en el Puerto de la Luz. Esculturas, bocetos y fotografías, Centro Insular de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 1989.

Exposición individual retrospectiva *Problematismo de la Piedra*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, 1992.

Exposiciones colectivas

V Exposición de las Academias Municipales, Callejón de Doramas, Las Palmas de Gran Canaria, 1948.

I Salón de arte, Guía, Gran Canaria, agosto de 1950.

Grupo LADAC, Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1952.

Club PALA, Las Palmas de Gran Canaria, 1954.

I Exposición provincial de arte, Arrecife, Lanzarote, 1954.

VI Bienal regional de arte, Gabinete Literario, Las Palmas de Gran Canaria, 1954.

III Bienal hispanoamericana de arte, Palacio Municipal de Exposiciones, Barcelona, 24 de septiembre de 1955.

I Exposición regional de arte nuevo, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1956.

XIX Salón oficial anual de arte venezolano, Museo Bellas Artes, Caracas, 13 de abril de 1958.

VI Salón D'Ampère, Maracaibo, 1959.

XVI Salón Arturo Michelena, Valencia (Venezuela), 1959.

Espacios vivientes. Informalistas Venezolanos, Maracaibo, 1960.

I Salón experimental de escultura, Galería G, Caracas, 1962.

XIII Bienal regional de arte, Gabinete Literario, Las Palmas de Gran Canaria, 1966.

Feria internacional del Atlántico, Las Palmas de Gran Canaria, 1967.

15 Obras SAAS, Galería SAAS, Soria, 1970.

Antropofauna. Homenaje a Manolo Millares, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1972.

Exposición colectiva de artistas canarios, Tegueste, Tenerife, 1973.

II Muestra de artes plásticas, Ayuntamiento de Baracaldo, mayo de 1973.

Arte actual en Canarias, San Sebastián de la Gomera, septiembre de 1973.

50 años de arte en Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1974.



Junto a la iglesia de San Juan, en Telde (Gran Canaria), durante la construcción de las *Haimas* metálicas para la acción *Telabora* en pro del pueblo saharauí, con los escultores Domingo Díaz y Orlando Ruiz y el pintor Guillermo Lorenzo. 1991.



Tony Gallardo en plena faena durante la construcción del *Monumento a la Constitución* en Maspalomas. 1990.

Contacto 1. Galería Yles, itinerante, Las Palmas de Gran Canaria, 1975.

Erralitate Hirr, Galería Arizta, Bilbao, 1975.

Las Palmas de Gran Canaria XX (1900-1975) 2. Escultura-Arquitectura, Ayuntamiento de Arucas, Gran Canaria, 7 de marzo de 1975.

Experiencias audiovisuales. Grupo Contacto 1, Instituto Tomás Morales, Las Palmas de Gran Canaria, 1976.

Mural 76. Experiencia colectiva, Güímar, Garachico, Granadilla, La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1976.

Katay 76. Experiencia audiovisual. Grupo Contacto 1, Castillo de La Luz, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de octubre de 1976.

Contacto 1 (itinerante), Telde, Las Palmas de Gran Canaria, 1976.

Exposición regional de pintura y escultura, Santa Cruz de Tenerife, 1977.

Homenaje Picasso, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

Museo resistencia Salvador Allende, Fundación Miró, Barcelona, 1977.

Gnadalimar. Arte de Canarias, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, febrero de 1977.

Gnadalimar. Arte de Canarias, Galería Balos, Las Palmas de Gran Canaria, marzo de 1977.

Vigencia del arte canario, Banco de Granada, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

El Mar. Exposición flotante arte canario contemporáneo, Ferry Villa de Agaete, 1978.

Fondo arte AGA, Colegio de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife, 1979.

Premio Cáceres de escultura 80, El Brocense, Cáceres, 1980.

Artistas por los derechos humanos, Colegio de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife, 6 de mayo de 1980.

Pintores y escultores españoles por los derechos humanos, Galería Tiepolo, Palacio Arbós, Madrid, 10 de noviembre de 1980.

Homenaje a Henry Moore, Universidad Complutense, Madrid, 1981.

Escultura actual canaria, Patio de los Naranjos, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de junio de 1981.

Fondo obras, Galería Juana Mordó, 3 de junio de 1981.

5 pintores y 1 escultor, Foro Cívico-Cultural, Pozuelo, Madrid, 1982.

Festival de la escultura y la pintura, Caja de Ahorros, Sevilla, 1982.

Preliminar. I biennial nacional de las artes plásticas (itinerante), Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.

Colectiva de artistas, Galería AELE, Madrid, 11 de febrero de 1982.

Premio Cáceres de escultura 82, El Brocense, Cáceres, 18 de diciembre de 1982.

Arco 83, Pabellón Galería AELE, Madrid, febrero de 1983.

En tres dimensiones, Caixa, Madrid, 1983.

Madrid. Madrid. Madrid, Centro Cultural, Madrid, 1984.

Últimos trabajos, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1984.

Hierro y piedra, Galería Fernando Vijande, Madrid, 24 de septiembre de 1984.

Arco 85, Pabellón Galería Vegueta, Madrid, 1985.

España. escultura multiplicada, PEACE, Madrid, 1985.

17 Artistas. 17 Autonomías (itinerante), Pabellón Mudejar, Sevilla, 1986.

Arco 86, Pabellón Galería Vegueta, Madrid, 1986.

Artistas canarios en Madrid, Sala San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria, noviembre de 1986.

Artistas antifranquistas, Centro Insular de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 1987.

De colección, Galería Décaro, Madrid, 1987.

Luces en la escena canaria, Jerusalem Artists House/Gobierno de Canarias, 7 de marzo de 1987.

Barro para la paz, Sala Antonio Palacios, Madrid, 1989.

Esculturas por la Paz, Calle Mayor de Triana, Las Palmas de Gran Canaria, diciembre de 1990.

23 artistas Madrid años 70, Comunidad de Madrid, Plaza de España, 7 de febrero de 1991.

Retablo nomada a favor del Sabara, Polideportivo Municipal de Telde, 24 de octubre de 1991.

Teldara. Acción multidisciplinar por un Sabara independiente, Plaza de San Juan, Telde (Gran Canaria), 26 de octubre de 1991.

Tres tes en la encrucijada. Arte por un referéndum libre en el Sabara, Centro Insular de Cultura, Cabildo de Gran Canaria/Ayuntamiento de Arucas, Las Palmas de Gran Canaria, noviembre de 1991.

San Borondón. Acción multidisciplinar por el Día del Árbol, Parque Las Rehoyas, Las Palmas de Gran Canaria, Consejería de Medio Ambiente del Cabildo Insular de Gran Canaria, noviembre de 1991.

El museo imaginado. Arte canario 1930-1991, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de diciembre de 1991.

Naturación. Esculturas por el Medio Ambiente, Playa de Las Canteras, Consejería de Medio Ambiente del Cabildo Insular de Gran Canaria, 30 de mayo de 1992.

Colecciones públicas

Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria.

Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo. Santa Cruz de Tenerife.

Academias Municipales. Las Palmas de Gran Canaria.

Aluminios CAVE. Telde, Gran Canaria.

Banco de Bilbao. Las Palmas de Gran Canaria.

Banco de Granada. Las Palmas de Gran Canaria.

Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.

Colegio de Arquitectos. Las Palmas de Gran Canaria.

Estado Mayor del Aire. Las Palmas de Gran Canaria.

Fábrica de cerveza Tropical. Las Palmas de Gran Canaria.

Galería Aair. Las Palmas de Gran Canaria.

Galería Arizta, Bilbao.

Grupo Montañero Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria.

Hogar Canario. Caracas, Venezuela.

Hogar Canario. Madrid.

Museo Provincial de Bellas Artes. Las Palmas de Gran Canaria.

PCE. Las Palmas de Gran Canaria.

Ayuntamiento de Firgas. Gran Canaria.

Ayuntamiento de Leganés. Madrid.

Junta del Puerto de la Luz, Las Palmas de Gran Canaria.

Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana. Gran Canaria.

Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

Ayuntamiento de Mogán, Gran Canaria.

Real Club Victoria. Las Palmas de Gran Canaria.

Residencia Atalaya. Las Palmas de Gran Canaria.

Sala Conca. La Laguna, Tenerife.

Seminario Millares Carló, UNED. Las Palmas de Gran Canaria.

Universidad Complutense. Madrid.

Galería Fernando Vijande. Madrid.

Galería Decaro. Madrid.

Ayuntamiento de Telde, Gran Canaria.

Gabinete Literario, Las Palmas de Gran Canaria.

Galería AELE. Madrid.

Catálogo de la obra del artista

Primeras Esculturas. 1943.

Ángel con trompeta, barro seco, 25 × 15 × 10 cm, 1943.

Amanceb, yeso, 120 × 23 × 15 cm, 1945.

San Sebastián, yeso, 130 × 25 × 25 cm, 1945.

Hombre de la Lira, yeso, 130 × 25 × 25 cm, 1946.

Retrato de Abraham Cárdenas, yeso, 45 × 27 × 23 cm, 1946.

El beso, barro seco, 30 × 20 × 13 cm, 1946.

Escultor en reposo, yeso, 100 × 170 × 60 cm, 1947.

Retrato de Antonio González, yeso, 45 × 25 × 20 cm, 1948.

Retrato de José Betancor, yeso, 45 × 27 × 23 cm, 1948.

Retrato de José Luis Espinos, yeso, 50 × 25 × 20 cm, 1948.

Retrato de mi padre, yeso, 45 × 25 × 20 cm, 1949.

Cabeza griega, barro seco, 45 × 27 × 22 cm, 1949.

Boceto 1, yeso, 25 × 30 × 15 cm, 1949.

Boceto 2, yeso, 18 × 30 × 15 cm, 1949.

Boceto 3, yeso, 35 × 20 × 17 cm, 1949.

Capsicina canaria, yeso, 40 × 25 × 20 cm, 1949.

Retrato de Felo Monzón, yeso, 50 × 30 × 25 cm, 1950.

Retrato de José Luis Gallardo, yeso, 40 × 25 × 20 cm, 1950.

David, yeso, 155 × 36 × 30 cm, 1950.

Retrato Sra. Te. Coronel, talla de madera, 45 × 25 × 20 cm, 1950.

Figura, yeso, 45 × 20 × 20 cm, 1950.

Estudio mano, talla en madera, 30 × 20 × 15 cm, 1951.

Jesucristo, talla en madera policromada, 55 × 17 × 23 cm, 1951.

Retrato de mi madre, yeso, 40 × 25 × 20 cm, 1952.

San Sebastián, talla en madera, 138 × 30 × 30 cm, 1952.

Niña de la caracola, cemento, 85 × 30 × 28 cm, 1952.

Playera, talla en piedra, 70 × 72 × 35 cm, 1952.

Retrato de Mela, yeso, 38 × 20 × 22 cm, 1952.

Retrato de Carmelo Rodríguez Gallardo, yeso, 40 × 25 × 20 cm, 1952.

Retrato de Ildefonso Gallardo, yeso, 45 × 27 × 23 cm, 1953.

Mujer canaria, talla en piedra, 70 × 70 × 30 cm, 1954.

leoro, talla en piedra, 160 × 50 × 48 cm, 1954.

Majer sentada, talla en piedra, 55 × 60 × 30 cm, 1954.

Cabeza, talla en piedra, 1954, 60 cm, 1954.

Cabeza de niña, cemento, 30 × 15 × 19 cm, 1954.

Cabeza egipcia, talla en piedra, 55 × 18 × 28 cm, 1954.

Talayera, yeso, 50 × 13 × 10 cm, 1955.

San Francisco, cemento, 95 × 25 × 15 cm, 1955.

Retrato de Pepe González, yeso, 50 × 50 × 30 cm, 1955.

Retrato de Mela, bronce, 38 × 20 × 18 cm, 1956.

Figura Mujer, yeso, 55 × 18 × 20 cm, 1957.

Grupo la Internacional, yeso, 43 × 33 × 30 cm, 1964.

Serie Primera Abstracción. 1954.

Escultura, talla en piedra, 50 cm, 1954.

Escultura, talla en piedra, 25 cm, 1954.

Figura, cemento piedra, 115 cm, 1054.

Abstracción piedra, 60 cm, 1955.

Abstracción I, cemento y piedra, 145 × 35 × 30 cm, 1955.

Abstracción II, cemento, 20 × 80 × 40 cm, 1955.

Abstracción III, madera, 60 × 20 × 12 cm, 1955.

Composición, cemento, 60 × 30 × 25 cm, 1955.

Ensamblaje, talla en piedra, 60 × 33 × 20 cm, 1955.

Abstracción IV, talla en madera, 144 × 21 × 22 cm, 1956.

Abstracción V, talla en madera, 140 × 50 × 10 cm, 1959.

Abstracción VI, cemento, 30 × 25 × 20 cm, 1959.

Abstracción VII, cemento, 30 × 20 × 20 cm, 1959.

Construcción, hierro, 140 cm, 1959.

Serie Estaño Derretido. 1960.

Estructura Ortogonal, estaño, hierro, 150 × 60 × 65 cm, 1960.

Motivo Lávic, estaño derretido, 30 × 19 × 23 cm, 1960.

Planos Coloreados, estaño, hojalata, 25 × 30 × 15 cm, 1960.

Torre de Petróleo, estaño, hierro, 30 × 16 × 16 cm, 1960.

Serie Hierros Encontrados. 1964.

Venus del Diferencial, hierro, 180 × 60 × 60 cm, 1966.

Robot, hierro, 175 × 76 × 50 cm, 1966.

Máquina I, hierro, 200 × 97 × 60 cm, 1966.

Máquina II, hierro, 170 × 95 × 68 cm, 1966.

Máquina Bélica, hierro, 34 × 107 × 25 cm, 1966.

Relieve, hierro, cemento, 170 × 130 cm, 1966.

Composición I, hierro laminado, 86 × 22 × 12 cm, 1967.

Composición 2, hierro laminado, 208 × 54 × 45 cm, 1967.

Composición 3, hierro laminado, 33 × 12 × 8 cm, 1967.

Serie Terracotas. 1969.

Figura, terracota, 40 × 30 × 25 cm, 1969.

Arriba parias, terracota, 50 × 40 × 40 cm, 1969.

Busto de Timoteo Ruiz, terracota, 50 × 50 × 25 cm, 1969.

Cabeza de portuario, terracota, 35 × 25 × 20 cm, 1969.

Cargador, terracota, 50 × 30 × 25 cm, 1969.

Figura 1, terracota, 58 × 28 × 23 cm, 1969.

Figura 2, terracota, 50 × 20 × 18 cm, 1969.

Hombre arrodillado, terracota, 40 × 25 × 25 cm, 1969.

Jornalero, terracota, 50 × 80 × 100 cm, 1969.

Labrador, terracota, 45 × 35 × 27 cm, 1969.

Líder, terracota, 40 × 30 × 20 cm, 1969.

Mujer con paloma, terracota, 60 × 25 × 29 cm, 1969.

Obrero caído, terracota, 40 × 25 × 18 cm, 1969.

Pareja de pescadores 1, terracota, 45 × 30 × 20 cm, 1969.

Pareja de pescadores 2, terracota, 60 × 45 × 30 cm, 1969.

Pescador con red, terracota, 30 × 23 × 13 cm, 1969.

Segador, terracota, 16 × 15 × 22 cm, 1969.

Grupo de pescadores, terracota, 16 × 18 × 17 cm, 1969.
Cabeza de muchacho, terracota, 32 × 20 × 18 cm, 1969.
La siesta, terracota, 8 × 25 × 12 cm, 1969.
El forzado, terracota, 45 × 35 × 30 cm, 1969.

Serie Hierros Coloreados. 1971.

Arquitrabe 1, hierro hueco, pintado al ducó, 26 × 30 × 14 cm, 1971.
Arquitrabe 2, hierro hueco, pintado al ducó, 32 × 32 × 16 cm, 1971.
Arquitrabe 3, hierro hueco, pintado al ducó, 28 × 28 × 25 cm, 1971.
Banderas Desplegadas, hierro hueco, pintado al ducó, 47 × 38 × 32 cm, 1971.
Cinta Asfalto 1, hierro hueco, pintado al ducó, 40 × 60 × 40 cm, 1971.
Cinta Asfalto 2, hierro hueco, pintado al ducó, 40 × 73 × 40 cm, 1971.
Cinta Asfalto 3, hierro hueco, pintado al ducó, 34 × 41 × 33 cm, 1971.
Cinta Asfalto 4, hierro hueco, pintado al ducó, 45 × 62 × 53 cm, 1971.
Cinta Asfalto 5, hierro hueco, pintado al ducó, 65 × 87 × 36 cm, 1971.
Cinta Asfalto 6, hierro hueco, pintado al ducó, 50 × 96 × 42 cm, 1971.
Cinta Asfalto 7, hierro hueco, pintado al ducó, 24 × 38 × 24 cm, 1971.
Graka, hierro hueco, pintado al ducó, 37 × 45 × 26 cm, 1971.
Lacería 1, hierro hueco, pintado al ducó, 30 × 25 × 21 cm, 1971.
Lacería 2, hierro hueco, pintado al ducó, 21 × 30 × 25 cm, 1971.
Lacería 3, hierro hueco, pintado al ducó, 26 × 33 × 25 cm, 1971.
Lacería 4, hierro hueco, pintado al ducó, 52 × 21 × 19 cm, 1971.
Lacería 5, hierro hueco, pintado al ducó, 20 × 65 × 18 cm, 1971.
Estructura 1, hierro hueco, pintado al ducó, 18 × 68 × 14 cm, 1971.
Estructura 2, hierro hueco, pintado al ducó, 16 × 34 × 18 cm, 1971.
Hombre bierno, hierro, 75 × 24 × 42 cm, 1972.
Hombre máquina, hierro, 64 × 24 × 20 cm, 1972.
Represión, madera, 41 × 21 × 7 cm, 1972.
Estructura 3, hierro hueco, pintado al ducó, 50 × 30 × 17 cm, 1973.

Estructura 4, hierro hueco, pintado al ducó, 90 × 42 × 33 cm, 1973.
Curva, hierro laminado pintado al ducó, 60 × 45 × 50 cm, 1973.

Serie Hierros Martillados. 1973.

Despojos 1, hierro martillado, 19 × 35 × 29 cm, 1973.
Despojos 2, hierro martillado, 16 × 50 × 20 cm, 1973.
Despojos 3, hierro martillado, 18 × 130 × 18 cm, 1973.
Marina, hierro martillado, 91 × 66 × 32 cm, 1973.

Serie Triápodos. 1974.

Equinodermo 2, hierro laminado pintado al ducó, 250 × 240 × 50 cm, 1974.
Composición, hierro laminado pintado al ducó, 110 × 40 × 50 cm, 1975.
Quiróptero, hierro laminado, pintado al ducó, 150 × 77 × 30 cm, 1975.
Triápodo I, hierro laminado, pintado al ducó, 240 × 240 × 250 cm, 1975.
Triápodo II, hierro laminado pintado al ducó, 77 × 100 × 93 cm, 1976.
Triápodo III, hierro laminado pintado al ducó, 50 × 80 × 65 cm, 1976.
Estrella Roja, hierro laminado pintado al ducó, 125 × 131 × 50 cm, 1977.

Serie Pintadera. 1976.

Pintadera I, aluminio laminado, 149 × 100 × 7,5 cm, 1976.
Pintadera II, aluminio laminado, 149 × 100 × 7,5 cm, 1976.
Pintadera III, hierro laminado, 22 × 20 × 8 cm, 1976.
Tablero cambiante, hierro laminado pintado al ducó, 200 × 58 × 15 cm, 1976.

Serie Piedras Canarias. 1977.

Terrenalita, acero y piedra, 40 × 55 × 45 cm, 1977.
Piedra Roja 1, toba volcánica pulida, 17 × 44 × 24 cm, 1977.
Piedra Roja 2, toba volcánica pulida, 42 × 20 × 18 cm, 1977.

Piedra Roja 3, toba volcánica pulida, 25 × 37 × 26 cm, 1977.
Piedra Roja 4, toba volcánica pulida, 20,5 × 12 × 13,5 cm, 1977.
Piedra Roja 5, toba volcánica pulida, 21,5 × 14 × 9 cm, 1977.
Piedra Roja 6, toba volcánica pulida, 48 × 40 × 20 cm, 1977.
Piedra Roja 7, toba volcánica pulida, 44 × 28 × 16 cm, 1977.
Ayacata, talla toba volcánica pulida, 40 × 54 × 15 cm, 1977.
Ayagauré 1, toba volcánica pulida, 44 × 52 × 22 cm, 1977.
Ayagauré 2, toba volcánica pulida, 49 × 54 × 25 cm, 1977.
Ayagauré 3, toba volcánica pulida, 56 × 30 × 20 cm, 1977.
Ayagauré 4, toba volcánica pulida, 51 × 36 × 15 cm, 1977.
Ayagauré 5, toba volcánica pulida, 60 × 35 × 22 cm, 1977.
Ayagauré 6, toba volcánica pulida, 43 × 58 × 27 cm, 1977.
Ayagauré 7, toba volcánica pulida, 25 × 55 × 20 cm, 1977.
Tamadaba, toba volcánica pulida, 45 × 27 × 20 cm, 1977.
Timagada 1, toba volcánica pulida, 63 × 70 × 21 cm, 1977.
Timagada 2, toba volcánica pulida, 57 × 47 × 24 cm, 1977.
Timagada 3, toba volcánica pulida, 51 × 38 × 14 cm, 1977.
Segmentación 1, toba volcánica pulida, 120 × 36 × 18 cm, 1978.
Segmentación 2, toba volcánica pulida, 101 × 28 × 16 cm, 1978.
Escultura, toba volcánica pulida, 54 × 15 × 10 cm, 1980.
Escultura, toba volcánica pulida, 30 × 14 × 8 cm, 1981.
Terror, toba volcánica pulida, 40 × 50 × 15 cm, 1980.

Serie Callaos. 1977.

Callao 1, talla en basalto, 26 × 18 × 14 cm, 1977.
Callao 2, talla en basalto, 26 × 16 × 13 cm, 1978.
Callao 3, talla en basalto, 24 × 14 × 12 cm, 1978.
Callao 4, talla en basalto, 24 × 17 × 13 cm, 1978.

Callao 5, talla en basalto, 24 × 15 × 11 cm, 1978.
Callao 6, talla en basalto, 24 × 15 × 12 cm, 1978.
Callao 7, talla en basalto, 26 × 17 × 13 cm, 1978.
Callao 8, talla en basalto, 26 × 17 × 14 cm, 1978.
Callao 9, talla en basalto, 23 × 12 × 13 cm, 1978.
Callao 10, talla en basalto, 23 × 16 × 13 cm, 1978.

Serie Callaos Pulimentados. 1978.

Callao I, basalto pulido, 31 × 20 × 11 cm, 1978.
Callao II, basalto pulido, 23 × 14 × 9 cm, 1978.
Callao III, basalto pulido, 25 × 17 × 13 cm, 1978.
Callao IV, basalto pulido, 35 × 22 × 21 cm, 1978.
Callao V, basalto pulido, 26 × 34 × 25 cm, 1978.
Callao VI, basalto pulido, 30 × 47 × 26 cm, 1978.
Callao VII, basalto pulido, 33 × 41 × 33 cm, 1978.
Callao VIII, basalto pulido, 13 × 27 × 21 cm, 1978.
Callao IX, basalto pulido, 14 × 27 × 20 cm, 1978.
Callao X, basalto pulido, 32 × 18 × 16 cm, 1978.
Callao XI, basalto pulido, 13 × 17 × 14 cm, 1978.
Callao XII, basalto pulido, 31 × 14 × 9 cm, 1978.
Callao XIII, basalto pulido, 16 × 29 × 15 cm, 1978.
Callao XIV, basalto pulido, 29 × 19 × 11 cm, 1978.
Callao XV, basalto pulido, 31 × 18 × 16 cm, 1978.
Callao XVI, basalto pulido, 24,5 × 19 × 9,5 cm, 1978.
Callao XVII, basalto pulido, 20 × 24 × 13 cm, 1978.
Callao XVIII, basalto pulido, 45 × 80 × 30 cm, 1978.
Callao XIX, basalto pulido, 85 × 35 × 25 cm, 1978.
Callao XX, basalto pulido, 12 × 19 × 16 cm, 1979.

Callao XXI, basalto pulido, 17 × 33 × 20 cm, 1979.
Callao XXII, basalto pulido, 13 × 25 × 15 cm, 1980.
Callao XXIII, basalto pulido, 12 × 18 × 12 cm, 1980.
Callao XXIV, basalto pulido, 12 × 19 × 16 cm, 1980.
Callao XXV, basalto pulido, 13 × 21 × 17 cm, 1980.
Callao XXVI, basalto pulido, 12 × 17 × 12 cm, 1980.
Callao XXVII, basalto pulido, 30 × 17 × 12 cm, 1982.
Escultura 1, basalto pulido, 19 × 9 × 9 cm, 1980.
Escultura 2, basalto cortes, 14 × 8 × 5 cm, 1980.
Escultura 3, basalto pulido, 16 × 15 × 5 cm, 1980.
Escultura 4, díptico basalto cortes, 18 × 10 × 3 cm, 1980.

Serie Callaos con cortes. 1981.

Callao 1, basalto con cortes, 23 × 31 × 21 cm, 1981.
Callao 2, basalto con cortes, 25 × 57 × 44 cm, 1981.
Callao 3, basalto con cortes, 24 × 53 × 31 cm, 1981.
Callao 4, basalto con cortes, 22 × 52 × 29 cm, 1981.
Callao 5, basalto con cortes, 18 × 39 × 32 cm, 1981.
Callao 6, basalto con cortes, 42 × 20 × 19 cm, 1981.
Callao 7, basalto con cortes, 42 × 65 × 27 cm, 1981.
Callao 8, basalto con cortes, 33 × 54 × 34 cm, 1981.
Callao 9, basalto con cortes, 52 × 33 × 31 cm, 1981.
Callao 10, basalto con cortes, 38 × 27 × 18 cm, 1981.
Callao 11, basalto con cortes, 24 × 44 × 26 cm, 1981.
Callao 12, basalto con cortes, 36 × 24 × 25 cm, 1981.
Callao 13, basalto con cortes, 33 × 29 × 22 cm, 1981.
Callao 14, basalto con cortes, 46 × 24 × 20 cm, 1981.
Callao 15, basalto con cortes, 29 × 18 × 11 cm, 1981.

Callao 16, basalto con cortes, 35 × 19 × 19 cm, 1981.
Callao 17, basalto con cortes, 23 × 24 × 17 cm, 1981.
Callao 18, basalto con cortes, 29 × 30 × 22 cm, 1981.

Serie Magmas pulimentados. 1979.

Lava, talla en lava, 57 × 53 × 40 cm, 1979.
Magma I, talla en lava, 56 × 81 × 38 cm, 1979.
Magma II, talla en lava, 75 × 93 × 31 cm, 1979.
Magma III, talla en lava, 89 × 104 × 50 cm, 1979.
Magma IV, talla en lava, 69 × 110 × 36 cm, 1979.
Magma V, talla en lava, 86 × 134 × 36 cm, 1979.
Magma VI, talla en lava, 89 × 114 × 55 cm, 1979.
Magma VII, talla en lava, 75 × 57 × 25 cm, 1979.
Magma VIII, talla en lava, 40 × 80 × 29 cm, 1979.
Magma IX, talla en lava, 31 × 77 × 26 cm, 1979.

Serie Magmas con cortes. 1980.

Áreas

Área Rectangular, lava con cortes tríplico, 130 × 450 × 50 cm, 1980.
Área Rectangular 1, lava con cortes, 73 × 48 × 19 cm, 1980.
Área Rectangular 2, lava con cortes, 73 × 53 × 29 cm, 1980.
Área Rectangular 3, lava con cortes, 32 × 61 × 17 cm, 1980.
Área Rectangular 4, lava con cortes, 38 × 36 × 17 cm, 1980.
Área Rectangular 5, lava con cortes, 48 × 45 × 26 cm, 1980.
Área Rectangular 6, lava con cortes, 41 × 75 × 25 cm, 1980.
Área Rectangular 7, lava con cortes, 31 × 58 × 30 cm, 1980.
Área Rectangular 8, lava con cortes, 72 × 35 × 29 cm, 1981.
Área Rectangular 9, lava con cortes, 115 × 44 × 51 cm, 1985.
Área Romboidal 1, lava con cortes, 49 × 50 × 25 cm, 1980.

Área Romboidal 2, lava con cortes, 35 × 35 × 17 cm, 1980.

Área Romboidal 3, lava con cortes, 54 × 43 × 29 cm, 1980.

Área Romboidal 4, lava con cortes, 94 × 80 × 38 cm, 1980.

Área Romboidal 5, lava con cortes, 52 × 42 × 21 cm, 1981.

Área Romboidal 6, lava con cortes, 61 × 45 × 24 cm, 1981.

Área Circular 1, lava con cortes, 57 × 95 × 30 cm, 1980.

Área Circular 2, lava con cortes, 38 × 50 × 24 cm, 1980.

Área Circular 3, lava con cortes, 69 × 50 × 22 cm, 1980.

Volúmenes Engendrados

Volumen 1, lava con cortes, 76 × 126 × 98 × cm, 1980.

Volumen 2, lava con cortes, 75 × 124 × 89 cm, 1980.

Volumen 3, lava con cortes, 135 × 148 × 63 cm, 1980.

Volumen 5, lava con cortes, 82 × 53 × 33 cm, 1980.

Volumen 6, lava con cortes, 53 × 39 × 23 cm, 1980.

Volumen 7, lava con cortes, 97 × 80 × 36 cm, 1980.

Volumen 8, lava con cortes, 39 × 58 × 19 cm, 1981.

Volumen 9, lava con cortes, 66 × 51 × 23 cm, 1981.

Volumen 10, lava con cortes, 85 × 105 × 40 cm, 1981.

Recintos Planos

Variable A, lava con cortes (torso) dístico, 168 × 105 × 58 cm, 1980.

Variable B, lava con cortes (torso) dístico, 179 × 95 × 48 cm, 1980.

Variable C, lava con cortes (torso) dístico, 184 × 136 × 53 cm, 1980.

Variable D, lava con cortes (torso) dístico, 178 × 106 × 54 cm, 1980.

Recinto Plano 5, lava con cortes, 91 × 53 × 28 cm, 1980.

Fragmentaciones

Círculo 1, lava con cortes, 47 × 195 × 133 cm, 1980.

Círculo 2, lava con cortes, 50 × 180 × 124 cm, 1980.

Rectángulo 1, lava con cortes, 51 × 185 × 123 cm, 1980.

Rectángulo 2, lava con cortes, 51 × 133 × 115 cm, 1980.

Fragmentación 1, lava con cortes, 46 × 65 × 30 cm, 1980.

Pintaderas

Pintadera 1, lava con cortes, 32 × 24 × 11 cm, 1981.

Pintadera 2, lava con cortes, 36 × 28 × 15 cm, 1981.

Pintadera 3, lava con cortes, 33 × 25 × 12 cm, 1981.

Pintadera 4, lava con cortes, 37 × 26 × 10 cm, 1981.

Serie Magmas. 1981.

Magma 1, dístico, lava con cortes, 120 × 65 × 45 cm, 1981.

Magma 2, lava con cortes, 24 × 18 × 13 cm, 1981.

Magma 3, lava con cortes, 21 × 12 × 8 cm, 1981.

Magma 4, lava con cortes, 15 × 11 × 6 cm, 1981.

Magma 5, lava con cortes, 16 × 21 × 9 cm, 1981.

Magma 6, lava con cortes, 26,5 × 16,5 × 9 cm, 1981.

Serie Magmas. 1980.

Magma 1, lava con cortes, 35 × 35 × 20 cm, 1980.

Magma 2, lava con cortes, 37 × 32 × 13 cm, 1981.

Magma 3, lava con cortes, 37 × 31 × 14 cm, 1981.

Magma 4, lava con cortes, 38 × 40 × 14 cm, 1981.

Magma 5, lava con cortes, 29 × 26 × 13 cm, 1980.

Magma 6, lava con cortes, 35 × 27 × 17 cm, 1980.

Magma 7, lava con cortes, 33 × 32 × 17 cm, 1981.

Magma 8, lava con cortes, 40 × 25 × 13 cm, 1980.

Magma 9, lava con cortes, 33 × 26 × 17 cm, 1980.

Magma 10, lava con cortes, 32 × 28 × 14 cm, 1980.

Magma 11, lava con cortes, 35 × 27 × 17 cm, 1980.

Magma 12, lava con cortes, 35 × 50 × 15 cm, 1981.

Magma 13, lava con cortes, 32 × 29 × 10 cm, 1981.

Magma 14, lava con cortes, 32 × 29 × 16 cm, 1981.

Magma 15, lava con cortes, 37 × 31 × 18 cm, 1981.

Serie Ágata

Ágata 1, ágata pulida, 78 × 16 × 8 cm, 1982.

Ágata 2, ágata pulida, 22,5 × 14 × 7 cm, 1982.

Ágata 3, ágata pulida, 17 × 18 × 13,5 cm, 1982.

Ágata 4, ágata pulida, 21 × 14 × 7,5 cm, 1982.

Ágata 5, ágata pulida, 16 × 13 × 9 cm, 1982.

Ágata 6, ágata pulida, 17 × 13,5 × 8 cm, 1982.

Ágata 7, ágata pulida, 17,5 × 14,5 × 9 cm, 1982.

Ágata 8, ágata pulida 21 × 22 × 11 cm, 1982.

Ónix, alabastro pulido, 25 × 15 × 13 cm, 1982.

Cabeza de nadador, ágata pulida, 20,5 × 25,5 × 22 cm, 1984.

Ensueño, ágata pulida, 31 × 29 × 11 cm, 1984.

Labios, ágata pulida, 26,5 × 25 × 12,5 cm, 1984.

Ojo búmano, ágata pulida, 21 × 27 × 12 cm, 1984.

Labios, talla en ágata, 26,5 × 25 × 12,5 cm, 1984.

Ágata 9, talla en ágata, 19,5 × 14 × 5,5 cm, 1984.

Serie Calizas. 1984.

Cabeza del gigante, lava con cortes, 95 × 40 × 20 cm, 1984.

Torso, caliza con cortes, 114 × 35 × 32 cm, 1984.

Mela, caliza con cortes, 59 × 81 × 20 cm, 1984.

Cabeza de estudio 1, caliza con cortes, 56 × 74 × 28 cm, 1984.

Cabeza de estudio 2, caliza con cortes, 62 × 46 × 26 cm, 1984.

Cabeza de estudio 3, caliza con cortes, 56,5 × 30 × 21 cm, 1984.

Cabeza de estudio 4, caliza con cortes, 50 × 72 × 50 cm, 1984.

Cabeza de estudio 5, caliza con cortes, 125 × 95 × 80 cm, 1984.

Cabeza de estudio 6, piedra caliza con cortes, 62 × 42 × 17 cm, 1984.

Cabeza de mujer, caliza con cortes, 50 × 61 × 36 cm, 1984.

Cabeza de viejo, caliza con cortes, 63 × 77 × 22 cm, 1984.

El Atlante, caliza con cortes, 200 × 80 × 87 cm, 1984.

Estudio de La Mano, caliza con cortes, 30 × 63 × 47 cm, 1984.

Estudio del Pie, caliza con cortes, 37 × 26 × 18 cm, 1984.

Torso, caliza con cortes, 100 × 62 × 22 cm, 1984.

El Gigante del Bosque, caliza con cortes, 200 × 120 × 45 cm, 1984.

Serie Lava Humana. 1985.

Guarayota, cortes en lavas, 178 × 90 × 50 cm, 1985.

Mascaron Barruco, cortes en lava, 80 × 100 × 63 cm, 1985.

Brazo, cortes en lava, 80 × 36 × 31 cm, 1987.

Serie Collages. 1986.

Cabeza de dos caras, collage, basalto, 55 × 26 × 25 cm, 1986.

Cabeza, collage, basalto, 67 × 36 × 25 cm, 1986.

Efelo, collage, basalto, 140 × 53 × 30 cm, 1986.

Brazo, collage, caliza y mármol, 78 × 22 × 21 cm, 1986.

Cabeza, collage, caliza y mármol, 48 × 49 × 24 cm, 1987.

Cabeza de ojos perforados, collage, basalto, 78 × 40 × 43 cm, 1987.

Cabeza oriental, collage, basalto, 45 × 30 × 39 cm, 1987.

Mano 1, collage, caliza, mármol, 72 × 36 × 29 cm, 1987.

Mano 2, collage, basalto, 62 × 35 × 23 cm, 1987.

Mela, collage, basalto, 81 × 44 × 53 cm, 1987.

Nadador, collage, basalto, 42 × 169 × 58 cm, 1987.

Cabeza, collage, basalto, 66 × 51 × 32 cm, 1987.

Cabeza de perfil, collage, basalto, 63 × 35 × 18 cm, 1987.

Cabeza callao 1, collage, basalto, 116 × 57 × 52 cm, 1987.

Cabeza callao 2, collage, basalto, 117 × 87 × 56 cm, 1988.

Torso 1, collage, caliza, mármol, 133 × 39 × 25 cm, 1987.

Mano 3, collage, basalto, 66 × 32 × 29 cm, 1987.

Torso 2, collage, lava, basalto, 107 × 46 × 35 cm, 1988.

Torso 3, collage, lava, basalto, acero, 112 × 99 × 27 cm, 1988.

Cabeza callao 3, collage, basalto, 78 × 36 × 26 cm, 1988.

Cabeza callao 4, collage, basalto, 127 × 46 × 33 cm, 1989.

Cabeza callao 5, collage, basalto, 160 × 50 × 50 cm, 1989.

Cabeza callao 6, collage, basalto, 120 × 55 × 37 cm, 1989.

Cabeza callao 7, collage, basalto, 14 × 24 × 19 cm, 1989.

Cabeza, collage, basalto, 117 × 72 × 34 cm, 1989.

Torso callao, collage, basalto, 118 × 45 × 35 cm, 1989.

Busto, collage, basalto, 108 × 70 × 28 cm, 1989.

Cabeza callao 8, collage, basalto, 110 × 38 × 37 cm, 1989.

Serie Poblamientos 1990^a

Poblamiento I, collage lava sobre tablero madera, 122 × 122 cm, 1990.

Poblamiento II, collage lava sobre tablero madera, 122 × 122 cm, 1990.

Poblamiento III, collage lava sobre tablero madera, 74 × 72 cm, 1990.

Poblamiento IV, collage lava sobre tablero madera, 72 × 64 cm, 1990.

Poblamiento V, resina sobre tablero madera, 122 × 62 cm, 1990.

Poblamiento VI, resina sobre tablero madera, 122 × 62 cm, 1990.

Poblamiento VII, resina sobre tablero madera, 115 × 62 cm, 1990.

Poblamiento VIII, resina sobre tablero madera, 115 × 62 cm, 1990.

Poblamiento IX, collage, ceniza volcánica sobre tablero madera, 122 × 122 cm, 1990.

Poblamiento X, collage, ceniza volcánica sobre tablero madera, 122 × 122 cm, 1990.

Poblamiento XI, collage, ceniza volcánica sobre tablero madera, 122 × 122 cm, 1990.

Poblamiento XII, collage, ceniza volcánica sobre tablero madera, 122 × 122 cm, 1990.

Mesa, collage, ceniza volcánica sobre tablero madera y hierro, 75 × 60 × 60 cm, 1990.

Cabo I, collage, ceniza volcánica sobre madera y hierro, 43 × 43 × 43 cm, 1990.

Cabo II, collage, ceniza volcánica sobre madera y hierro, 75 × 75 × 75 cm, 1990.

Poblamiento 1, collage ceniza volcánica sobre tablero madera, 64 × 61 cm, 1990.

Poblamiento 2, collage, ceniza volcánica sobre tablero madera, 60 × 58 cm, 1990.

Poblamiento 3, collage, ceniza volcánica sobre tablero madera, 60 × 65 cm, 1990.

Poblamiento 4, collage, ceniza volcánica sobre tablero madera, 62 × 65 cm, 1990.

Poblamiento 5, collage, ceniza volcánica sobre tablero madera, 65 × 51 cm, 1990.

Cabeza en relieve, collage, lava sobre tablero madera, 91 × 70 × 8 cm, 1990.

Figura, collage, basalto, lava y hierro, 223 × 128 × 45 cm, 1990.

Estudio rostro de Mela, collage, ceniza volcánica sobre tablero madera, 65 × 72 cm, 1990.

Cabeza de Mela, collage, ceniza volcánica sobre tablero madera, 61 × 58 cm, 1990.

Cabeza de Mela, collage, ceniza volcánica sobre tablero madera, 57 × 60 cm, 1990.

Escultura monumental

Grupo escultórico, 4 piezas, hierro laminado 3 m altura.

Fachada Residencia Atalaya, Las Palmas de Gran Canaria, 1966.

Maral hierro-cemento, pintura al duco, 8 × 3 m, vestíbulo Residencia Atalaya, Las Palmas de Gran Canaria, 1966.

Maral cemento-cerámica-pintura duco, 120 × 200 cm, cementecia Residencia Atalaya, Las Palmas de Gran Canaria, 1966.

Maquina III Hierros encontrados, 5 × 2,60 × 1,70, 1967. Fábrica de Cervezas La Tropical, Las Palmas de Gran Canaria.

Homenaje al Aparcero, hierro laminado pintado al duco, 5 × 4 × 2,5 m, 1976.

Plaza Urbanización Puerto Rico, Gran Canaria.

Homenaje al Campesino, hierro laminado pintado al duco, 18 × 6 × 5 m, 1976.

Cruz de los Reyes, isla del Hierro.

Magma IV, talla en lava, 69 × 110 × 36 cm, 1979.

Plaza Urbanización Hoya de la Plata, Las Palmas de Gran Canaria.

Volumen Engendrado 3, cortes de lava, 1980, 135 × 148 × 63 cm, Jardines de la Universidad Complutense, Madrid.

Alcorac, talla en toba volcánica, 122 × 163

× 45 cm, 1981, Parador Nacional Montaña de Firgas, Gran Canaria.

El Atlante, collage lava, 8,50 × 3,50 × 3 m, 1986, Autovía acceso norte, Las Palmas de Gran Canaria.

Fuente el Callao, collage basalto y agua, 37 m diámetro, 4 m altura, 1989, Plaza El Callao, Puerto de la Luz, Las Palmas de Gran Canaria.

El Gigante del Bosque, cortes en piedra caliza, 7,50 × 2,50 × 2 m, 1990, Parque Público Leganés, Madrid.

Homenaje a la Constitución, collage de lava, basalto y agua, 13 × 80 × 47 m, 1990, Plaza

de la Constitución, Maspalomas, Gran Canaria.

Escultura multiplicada

Pintadera, bronce, 15 × 17 × 5 cm, 25 ejemplares 1976.

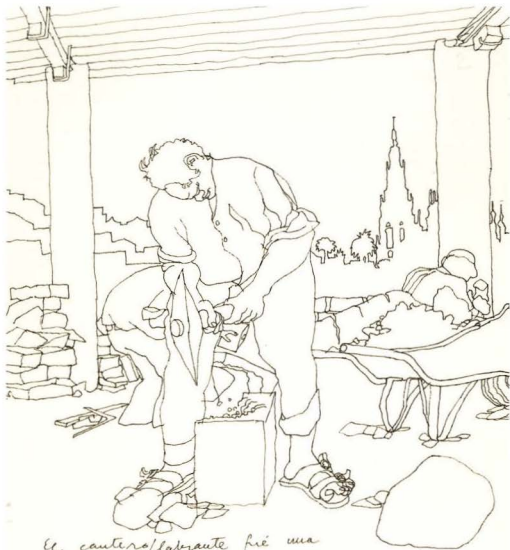
Callao 2, basalto, monotipo, 21 × 8 × 8 cm, 28 ejemplares 1981.

Callao 3, bronce, 6,5 × 13 × 5 cm, 51 ejemplares, 1884.

Magma 2, bronce, 20 × 12 × 8 cm, 40 ejemplares, 1983.

El Atlante, bronce, 27 × 16 × 9 cm, 75 ejemplares, 1984.

Antología de textos



El cantero/labrante fue una
 figura de gran prestigio en
 la antigua sociedad
 arucasense. Hoy es una
 figura profesional a
 extinguir. De edad
 madura (entre 40 y 60 años)
 se estampa ruda y
 laboriosa del labrante, profundamente arraigado/integrado
 a la piedra desaparecerá con esta última generación.
 Caldera de la Goleta, Arucas, Agosto de 1978

Dibujo a pluma con anotación realizado por el escultor en las canteras de Arucas. 1978.

Textos del escultor

Los tambores del Hierro

En toda Canarias son conocidos los ritmos herreños que ha popularizado magistralmente el famoso grupo folclórico de Sabinosa. Hay que decir además, que este es un grupo con un cierto nivel de elaboración que ha sabido conservar los bailes, la canción y la música tradicional del Hierro en toda su pureza. Los que hemos tenido la suerte de escuchar a Valentina en Gran Canaria o en Tenerife, o en cualquiera de las otras islas, solo hemos podido apreciar la sobriedad de su música y lo primitivo del canto herreño. Pero el trasfondo, las profundas resonancias y las reminiscencias ancestrales que contienen no es posible captarlos fuera de su isla. El perfeccionamiento alcanzado por el Grupo de Sabinosa y el hecho de haber escuchado los ritmos herreños fuera del contexto geográfico y sociológico que les dio vida impedían el acceso del espectador a los sustratos ocultos de esta música. Ahora, con ocasión de la inauguración del Monumento al Campesino, el pasado 5 de septiembre, en el Hierro, hemos tenido la oportunidad de escuchar sus tambores sin perfeccionamientos accesorios, en su propio ambiente, y en estado natural. Allí, en la Cruz de los Reyes, surgió espontáneamente, mientras almorzábamos, un ritmo afro-canario que despertó rápidamente en nosotros instintos olvidados. A medida que crecían en su propio y persistía el ritmo de los tambores, comenzó a tirar de los miles de

campesinos y visitantes esparcidos por el lugar, atrayéndolos de manera irresistible hacia el baile. Una extraña fuerza, muchas veces presentida, nos empujaba a todos suavemente hacia los tambores. El vino bronco del Hierro, el calor, el ambiente fraternal y sugestivamente comunitario de la masiva concentración... Todos eran condicionantes propicios para el enseñoramiento del tambor. Pronto una gran culebra humana serpenteaba por entre la multitud, agitando rítmicamente, ensimismada, traspuesta. Más tarde se acalló el tambor y el silencio, resultaban extraños los discursos vibrantes, las canciones de Los Granjeros, la escenificación del Grupo de Teatro Canario. Y es que en las mentes de todos persistía el ritmo, el embrujo y el atavismo cósmico del tambor. El tambor reaparecía obsesivo, en cada intervalo de silencio, se filtraba por los resquicios de la oratoria, interrumpía a veces y provocaba constantemente desplazamientos de la atención hacia las regiones del ensueño. Pero el dominio psicológico del tambor llegó a su clima en el momento de la inauguración de la escultura, ceremonia esta que estuvo llena de reminiscencias de rito ancestral.

Mientras, veinte viejos campesinos se afebraban a otras tantas cintas simbólicas, con los colores canarios, los tambores, los pitos y las chácaras daban vuelta alrededor de la estructura de hierro del arado gigantesco y simbólico.

Un numeroso grupo de hombres del pueblo se movían a su vez en círculo en torno al Monumento, como si de primitiva pira funeraria se tratara, herméticos, solo atentos a

seguir el ritmo enervante de los tambores. Era una escena fascinante, de un simbolismo sobrecogedor. Nadie podría decir el porqué de una emoción tan intensa ante el sencillo ceremonial del campesino. Pero lo cierto es que las lágrimas corrían por muchos rostros y la emoción atenazaba la garganta de los presentes.

Subyugado por los apergaminados rostros de los campesinos, mientras se observaba el deslizarse de las lágrimas por entre los surcos profundos de su piel (surcos fecundos, que encierran la historia más reciente de nuestra tierra) yo creí tener ante mí, con toda su fuerza ignorada, la imagen más real y auténtica de nuestra cultura isleña. Sí, ahí estaba en aquella fascinante ceremonia cargada de atavismo irresistible, la certeza de un pasado, una historia y una cultura amasada secularmente con la hiel de la marginación, la negación y el olvido.

Muchos de los que nos encontrábamos allí —indagadores de nuestros orígenes e buceadores de nuestra propia identidad— tuvimos la sensación de tocar fondo, de palpar un elemento sólido y tangible. En la búsqueda afanoso de los rasgos característicos que den una fisonomía propia a nuestra cultura, la isla del Hierro, con su primitivismo, sus ritmos ancestrales y sus costumbres comunitarias, significa una señal cierta, un punto de referencia insustituible para avanzar.

No en vano el Hierro acumula, exacerbado, todos los factores negativos que, hasta hoy, han frenado el desarrollo natural de nuestra cultura y la presencia histórica del Archipiélago.



El artista tallando en su estudio en Maracaibo en los años sesenta.

La distancia geográfica, que produce fatalmente el aislamiento. El centralismo, que alimenta e impone la marginación. El cacicazgo que es la escuela inevitable de ambos y el olvido ¡ay!, el olvido corrosivo que tanto duele en el Hierro y del que saben tanto todos los canarios. ¡Cuántas frustraciones, cuántas impotencias, cuántas amarguras se beben todos los días los canarios...!

(...)

Que nadie se engañe ni interprete superficialmente, dogmáticamente, el empeño cultural de nuestro pueblo. El campesinado canario, la clase obrera canaria, están reaccionando con una posición de clase auténtica frente a los problemas de la cultura. Y cuando respaldan a la intelectualidad en sus afanes de búsqueda de una identidad canaria, no lo hacen gratuitamente, no lo hacen románticamente.

No son ingenuos, ni seguidistas los trabajadores. Ellos saben perfectamente, mejor que nadie, el papel que juega el sentimiento regional, el ideal de una cultura propia en las movilizaciones del pueblo.

A los que dudan de nuestra personalidad histórica. A los que se niegan a sí mismos al negar la existencia de una cultura canaria real. A los que difuminan nuestras raíces, en aras de un universalismo de élite, abstracto e inoperante. A los escépticos de todo color, les re-

comendamos viajar al Hierro, sumergirse por unas horas en la oleada ancestral de sus tambores, compartir la hospitalidad y las costumbres fraternales de esta isla excepcional. Tal vez entonces puedan sentir, como nosotros, la llamada de la tierra. Tal vez entonces puedan responder a una convocatoria que nace de las honduras del pueblo y que nos emplaza a una cita urgente con la historia.

(En *El Día*, 16 de septiembre de 1976).

Poéticas

El cantero/labrante fue una figura de gran prestigio en la antigua sociedad aragonesa. Hoy es una figura profesional a extinguir. De edad madura (entre 40 y 60 años) la estampa ruda y laboriosa del labrante, profundamente arraigado/integrado a la piedra desaparecerá con esta última generación.

La vida del cantero está detenida en el tiempo, siempre igual desde hace siglos. Comienza la jornada con el alba y justo al mediodía suelta para almorzar y descansar una hora bajo el techado de uralita, acomodado sobre sacos de arpillera, entre piedras desbrozadas y útiles de trabajo.

Buscaba yo, en la cantera, un fenómeno de ruptura posible, suggestionado por las grandes masas (áreas) convulsionadas, buscaba una situación propicia de quiebra... Y surgió el *hallolencuentro* inesperado.

Una zanja profunda, sinuosa, hendía el risco. No había ruptura sino decurso. Es decir, no había *intencionalidad/voluntad* de romper, sino proceso *evolutivo*. ¿Cómo se había producido la falla? En el tiempo de los tiempos. Era el producto de un *acomodo* natural (una junta) de la masa de piedra en sus elementales procesos de asentamiento.

La fractura era evidente. Y era muy significativo el desplazamiento/modificación que producía en la estructura de la piedra (¿Por qué?). Este fenómeno de traslación íntegra de toda la cartografía detallada de un territorio era apasionante.

No era la convulsión dramática sino la estiba serena/natural, de cara al devenir del tiempo. El barro petrificado en la junta. No había habido una acumulación (tensión) de volúmenes (peso-fuerza) que rompiera en un tajo. No. Allí estaba la hebra/verda discurrendo a través de los accidentes (densidades diferentes) de la materia. Y acoplada a este discurrir, la *falla-límite-junta* que contornea un



El escultor con su hermano José Luis y Francisco Morales Ruiz, compañeros de expediente, en la prisión de Santa Cruz de Tenerife. Año 1972.

área concreta. En los bordes de este asentamiento, el barro petrificado da color (señaliza) los compartimientos. Y ahí, acoplada exactamente a la falla, aparece la junta que se produce con toda naturalidad, cuando algún hecho fortuito desequilibra el conjunto (socavón, corrimiento, agua subterránea, vibraciones, etc.). O bien cuando el cantero (el hombre) interviene para transformar/alterar la correlación natural de fuerzas que da identidad a cada territorio.

De pronto apareció claro el hecho estético presente/latente en la ruptura y su fenómeno consecuente —[La *traslación-desplazamiento-modificación*] de espacios (el cartográfico guión acotado de la piedra y su oponente, el general/ambiental del medio en que estaba situada)]—. La nueva situación surgía inesperadamente (subrepticamente) de una acción sobre lo estatuido (consolidado) que dejaba (por medio de o a través de) de ser de una manera, para transformarse en otra cosa. Es decir, que se producía una *reconversión* de toda la cartografía (sistema de relaciones orográficas de la piedra) caracterizada por la aparición de dos áreas donde antes no había más que una.

Era evidente, por tanto, que tal hecho estético [producido/derivado por (de) un fenómeno de ruptura y sus consecuentes desplazamientos-modificaciones de espacio], podía/debía ser «practicado» voluntariamente (artificialmente) desde una dimensión creativa. Es decir que, «partiendo» (rompiendo-hendiendo, *rajando*) la piedra, podíamos reproducir (crear-inventar-practicar) el ya citado fenómeno.

...Las agresiones estaban allí, como disparos certeros (definitivos). La piedra había sido herida/reventada mortalmente y —como

los fusilamientos de la madrugada— sus despojos se hacinaban entrecruzados...

(Transcripción directa del bloc de trabajo del escultor. Cantera de la Goleta, Arucas, agosto de 1978).

Grietas

Llaman *vieja* a una falla con barro negro en la grieta o cáncer de la piedra. La *vieja* generalmente no aflora en la superficie sino que está oculta y solo se revela al abrir la junta o unión.

La *vieja* es, en palabras del cantero, una falla que aparece al labrar el campo (es una *falla podrida*), cuando ya tiene bastante trabajo hecho. Por eso la consideran *vieja/traidora* o *traicionera*.

Unión o junta es la falla sana de la piedra que lleva depositado barro rojo.

Una pequeña veta (dura o morosa) de color diferente al de la piedra se llama *vivo*.

Un vuelo es una *gallifa* pequeña con poros que llaman *cuca*.

Faenas

Barriado (moviendo la piedra con una barra de hierro).

Cuñero (hecho con una herramienta/tipo especial). La hebra va siempre de naciente a poniente (de allá *p'aca*) en sentido horizontal. El *cuñero* va siguiendo el sentido de la hebra/veta (el *cuñero* se abre con el pico grande). Con el *cuñero* se echa abajo el pedazo de riesgo y luego se rola (corta) a las medidas necesarias.

Rolar (cortar transversalmente). Se coloca una cuña abajo para que descanse el bloque y se golpea con el *marrón* hasta partirlo.

Abujardar es labrar la piedra con la *buajarda*. *Cerrar las espaldas* es un tirón que se da un cantero a otro cuando se le abre la *espalda*.

Recalar es abrir el surco para el cuñero. *Marroniar* es golpear las cuñas con el *marrón*.

Útiles

Cuñas, pico, marrón, barra, escodas (hechas de una *mandarría*). El *martillo* es una *escoda* grande para desbastar. *Muceta* es un mazo de escultor.

(Transcripción directa del bloc de trabajo del escultor, Cantera de la Goleta, Arucas, agosto de 1978).

Reflexiones del escultor

Las canteras de piedra caliza de Colmenar de Oreja, se distribuyen alrededor de uno de los pocos pueblos del entorno de Madrid que



Dibujo a pluma del escultor. Canteras de Arucas. 1978.

no han sucumbido al influjo de la masificación y el consumismo de la gran urbe. Ha sido discretamente modernizado, dispone de una cooperativa vinícola mecanizada, numerosos tractores, y un taller de elaboración de la piedra montado con los últimos adelantos técnicos. No obstante, conserva toda la personalidad de sus tradiciones artesanales, que en lo que respecta a la cantería se enraiza en la lejanía de una cultura de la piedra que subyuga con su sabiduría.

Deambular durante meses por las canteras. Escudriñar los taludes cegado por el sol de la meseta. Bajar a las minas de generaciones y generaciones de canteros, ha sido una gimnasia mental muy efectiva. He movido los bloques con la barra, desentrañando el enigma de la cara pegada a la tierra, la que nunca se ve, y he medido, fotografiado y dibujado las piedras una y otra vez. Y al final, me he depurado de la *urbanidad* escultórica (vicio que no tenía, pero que se adquiere en la gran capital) y he podido dar suelta a capacidades soterradas, a intuiciones y presentimientos.

Primero fue la borrachera de la piedra, después vino el fluir suave, la identificación con la nueva materia, el trabajo efectivo, el avance.

Denominaciones

La *ley* es el sentido de la veta. La *pica* es una *escoda* con puntas piramidales en los cortes, propia para partir y labrar. La *masa* es un martillo para desbastar la piedra. El *trinchante* es un martillo con corte en ambos la-

dos pero con filos dentados. *Hacerle el pino a la piedra* es realizar la operación de voltearla. Los *gabarreros* es realizar la operación de voltearla. Los *gabarreros* son fallas. Los *pelos* son grietas que no se ven. Las *coqueiras* son huecos circulares de pequeño diámetro que producen el agua y la erosión en los terminales de las vetas de piedras calizas.

La 1.^a cabezal (cabeza); 2.^a banquillo (más fino); 3.^a sobrebanco (más fuerte), siete hileras o bancos; 4.^a gordo (más gruesa); 5.^a levante (más morena); 6.^a lastra (poco grueso, está en el agua); 7.^a vidrioso (cristalina en el agua).

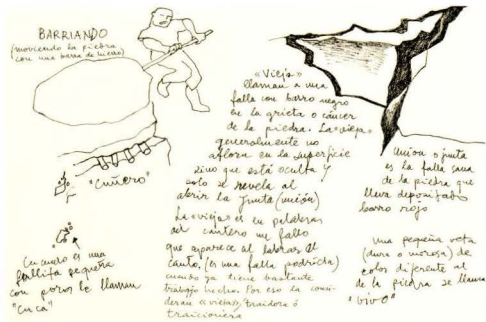
La masa de arriba es «pataca» o «fea». El «bolo» es todo lo pequeño.

Darle el cachete al machón es una operación muy peligrosa —le ha costado la vida a más de un cantero—. Consiste en arrancarle una buena lasca a los pilares (machones) que van dejando como soporte al avanzar por las minas. Suelen hacerlo —jugándose— cuando están atrasados en el destajo y quieren recuperar rendimiento. Pero se corre el peligro de que el cachete provoque un desmoronamiento y sepulte al imprudente.

Cantera de Colmenar de Oreja, Madrid, 1984.

Primera (remota) idea al comenzar a hablar de una escultura de grandes dimensiones. (Marzo de 1984.)

En realidad, al instalarme aquí, en Colmenar, a cielo abierto, lo que he hecho es sustituir la escala del taller urbano por la escala



Dibujo a pluma del escultor. Canteras de ARUCAS, 1978.

de la fábrica rural. El estudio de escultor (en su acepción netamente ciudadana) por la cantera del labrante-campesino. Y esta nueva magnitud me va. Ha sido como un despegue, una suelta. Primero ha sido una borrachera de formas poderosas, insólitas, salvajes. Una explosión escultórica imposible de domar. Solo se puede acceder a ella integrándose en ella, explotando con ella.

Y es lo que he hecho en realidad. ¿Resistiré esta expansión (cambio de magnitud) o me diluiré en ella? ¿Perderé mi identidad escultórica, toda la caracterización de mis lavas, y callaos?... O por el contrario me creceré, por elevación. Siempre he aspirado, en todas mis actuaciones, a tirar por elevación. A abrir cauces anchos, en vez de senderos estrechos, para la acción.

Vivir entre la piedra. Sumergirse en la cantera, recorrer sus taludes, hurgar en las escombreras colectando bolos y patacos «feos» que los canteros desechan pero que son esculturas espléndidas. Penetrar por las minas y cuevas y seguir la huella de las generaciones que nos han precedido.

Cuaderno de apuntes (febrero-agosto de 1984) para el *Gigante del Bosque*.

La [piedra] que vi primero de Colmenar, cuando fui con Luna la primera vez, arriba

de la cantera entre la hierba, pensada para la Ninfa. (Mayo 84.)

La que estaba junto a la anterior (la Ninfa) en la hierba. Pensé que en ella podría ir el Fauno. Me gustaba mucho la idea de un fauno enorme, de 330 cm. de altura, corriendo tras una hembra pequeña, ligera.

Las que vi en ese primer viaje con Luna, pensadas para complementar a las otras dos. Entonces me dominaba la duda: podían ser dos esculturas, y eso sí, las veía una grande y otra pequeña. Una pesada y otra ligera. O bien una solo de 4 ó 5 m. de altura. Pero aún no veía al gigante, sino al fauno (hombre que corre) solo.

Ídem. Esta, con la anterior, y la otra compondrían el fauno solo, de cerca de 5 m. corriendo por el bosque.

Y aquí se concreta. (El dibujo está hecho en Móstoles, a la vuelta del viaje a las canteras, en casa de Luna). La idea que me fue surgiendo en las canteras. El hombre (fauno) que corre.

Lo que pasa es que, como veía muchos problemas para sacar las piedras grandes (costo de grúas, etc.) pensé en hacer como un gran muro de piedras de 50 ó 60 cm. y troquelar sobre él la silueta.

La idea de una silueta de perfil, troquelada (al modo de los bajos relieves egipcios) me

entusiasmó. La veía impuesta a un muro de bloques, como muy dinámica y vibrante.

Incluso pensé que para mayor estabilidad su planta formaría un semicírculo.

1.ª opción Juegos en el Bosque.

Y con la gran piedra de Morata se plasmó por fin la idea fundamental: el *bombre que corre*. Fauno primero y, al final, Gigante solitario.

Cuaderno de apuntes (febrero-agosto de 1984) para el *Gigante del Bosque*.

Segunda [piedra] de Morata vista de frente. Esta piedra de Morata de Tujaña fue un hallazgo deslumbrante. Recostada sobre el talud de la cantera (en Morata la piedra está en superficie) aparecía increíblemente propicia para combinarse con la «gran piedra» que había visto en el viaje anterior.

Vista de perfil derecho con respecto al frente anterior. Medir, medir, trazar, adivinar la cara oculta. Esta fue mi agotadora (y a veces enervante) labor durante los meses de junio, julio y agosto.

Primera [piedra] de Morata. ¡Ay! La Gran Piedra. Ahora que ya definitivamente la he desechado, estos dibujos me llenan de nostalgia.

Morata de Tujaña pensada para la Ninfa (junto a la 1.ª pensada como base).

Sí, esta iba a ser la Ninfa, con base.

Primer dibujo de «La Gran Piedra» combinada con la 2.ª piedra (la recostada sobre el talud) en Morata.

La que estaba primero a la entrada de la mina y la pensé para el remate.

Y aquí vuelvo, a las 2 semanas, a Colmenar.

Aquí se rompe ya con el esquema de 2 grandes piedras (Morata) y me abro hacia varias piedras (Colmenar).

Esta otra «Gran Piedra» vino a suplantar a la de Morata en el liderazgo. La he visto nacer (emerger) a medias entre la veta pataca y la cabezal y después rodar, de un nivel a otro a medida que la grúa desbrozaba el techo de la mina.

Con esta batallé mucho, pero al final la deseché y allí quedó, junto a la mina, lugar que ya no existe, y ella misma seguramente ya fue «consumida».

Esta es la opción de «Juegos en el Bosque» que me condujo, por reducción, al gigante. Varias figuras-piedras de unos 3 ó 5 m. desparamadas entre los árboles y relacionadas entre sí por la acción-juego.

Cuaderno de apuntes (febrero-agosto de 1984).

Leganés: Museo de Escultores al aire libre.

Escultores: Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Susana Solano, Ángeles Marcos, Tom Cart, Tony Gallardo, Mutsuo Miura.

Arquitectos: Estanislao Perez Pita, Fernández Ordóñez.

Ayuntamiento Leganés: Luis Arencibia.

Estas notas son de Ángeles Marcos. Íbamos en el coche, hacia Leganés. Eva dijo que no le gustaba lo de Museo al aire libre y Ángeles comenzó a rebusar en el texto de la memoria que yo había hecho. Y sacó la frase de *Espacios Abiertos* que a todos nos gustó.

Es curioso cómo una idea pequeña, sencilla, modesta, puede complicarse, ampliarse y volverse ambiciosa. Así ha pasado con esta de la escala de Leganés. Primero fue una petición del concejal del barrio de San Juan de Leganés de que se hiciera algo para rehabilitar el parque masificado. Luis recoge la soledad y la concreta en una exposición de esculturas al aire libre. Luego, en conversaciones conmigo la idea se redondea con la posibilidad de hacer esculturas en la calle. El Ayuntamiento pondría los materiales. Y luego, ya en contacto con los otros escultores, la idea de donar las obras.

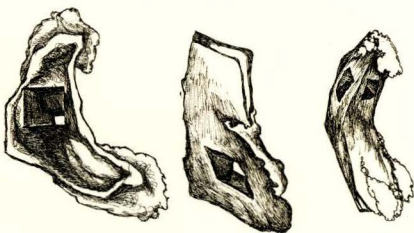
Primeros esquemas del parque en planta con los árboles, el paso pavimentado y la demarcación del área de tierra.

Donar las esculturas y hacer una especie de museo al aire libre. Pero que no fuera museo convencional sino actuación sobre el espacio urbano. Integrarse, jugar con el espacio, son las ideas que circulan entre nosotros. Y luego, la envergadura y complejidad que le dan a la idea los arquitectos. Remodelación del espacio urbano. De 300 se pasa a 900 metros...

Ídem. Aquí todavía disponíamos solamente de 300 m. lineales por unos 40 m. de fondo. Además, aún no estábamos decididos por este espacio. Todavía estábamos enamorados del otro parque con árboles antiguos y mucho verde.

Ídem de ídem. ¿Cuánto dudamos! Días y días razonando, especulando, ponderando ventajas e inconvenientes. Habíamos desechado el parque Picasso y la placita de los militares. También habíamos sacrificado el descampado. ¡Ay!, pero aquel parquecito estrecho, abovedado de follaje, ese, ¡no lo podíamos abandonar!

Bloque de notas (septiembre de 1984).



Dibujo a pluma del escultor. Canteras de Arucas. 1978.

Monumento *El Atlante*

El sitio

Los muros llevan impresas en su propia estructura las señas de identidad del lugar. Los hay de fragmentos de lava o *malpais* (*maipetes* los llamábamos de niños), cimentados con mezcla de cal y ceniza volcánica (*pión*). Otros son talmente de piedra seca, fragmentos de basalto negro, cantos rodados que forman parte del propio terreno y que la erosión ha deformado parcialmente. Los de época más reciente se identifican por sus morteros de hormigón, aunque siempre pobres en cemento y ricos en cal y picón. El predominio de la materia volcánica y la fuerte erosión que presentan las fábricas por el lado norte, caracteriza a las construcciones de la zona.

Reafirmar la personalidad de este lugar que es mi propia identidad porteña. Pero no pasivamente, sino de manera contradictoria. Evocación romántica conviniendo con rigor constructivo, la huella del tiempo sobreviniendo a un cierto ordenamiento funcional.

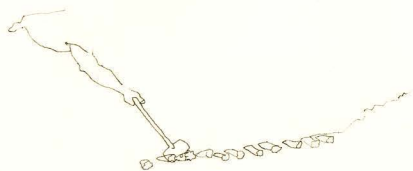
La pesca en sus diversas variantes ocupa un espacio en el devenir de esta estrecha faja de tierra improductiva, entre la montaña y el mar. La riqueza en peces de los acantilados del Rincón ha atraído de siempre a los aficionados de pesca, sobre todo, ha sido un com-

plemento alimenticio indispensable ante los bajos salarios de las factorías.

Reacondicionar los rincones del acantilado consagrados por la voz popular como puntos de pesca. Reparar las primitivas escalinatas labradas en la roca, hoy desgastadas y peligrosas. Abrir sendas nuevas allí donde las excavadoras han segado las trochas de los pescadores. Estos son datos fijos a la hora de establecer prioridades en la remodelación.

La flora, predominantemente autóctona, del paraje (tabaibas, cardones, tuneras) responderá igualmente, por su color y textura, a esta relación con el *magma*. Los muros de la plataforma son importantes para el papel de mediación que atribuímos a esta última. En su composición se incluirán fragmentos de lava, de manera que su color y textura sea equidistante. La inclinación en talud, más significativa al crecer los muros en altura junto al borde del acantilado, busca acentuar la evocación cultural de la plataforma.

La restauración de las viejas fábricas de mampostería y la construcción de nuevos muros incorporarán a este conjunto de significantes el dato del trabajo humano, la recuperación de técnicas que se correspondieron con las posibilidades tecnológicas de otras etapas. *Parederos*, llamaban a las cuadrillas de constructores de muros que disfrutaron de un gran prestigio social. Jugar con las numerosas va-



"marromiando" el camino

Dibujo a pluma del escultor. Canteras de Arucas. 1978.

rianteras de colocación de la piedra que ha ido acumulando la tradición (cantos, lajas, callaos, *maipeses*, etc.) relacionándolas con las utilizadas en la pavimentación de los paseos y sendas. Respetar la significación jerárquica que las costumbres adjudicaron en su día a cada una de ellas y que descansaban mayormente en la abundancia o escasez de cada tipo de piedra.

(Monumento *El Atlante*, variante del Rincón, Gran Canaria, abril 1986).

Por los caminos de nuestra identidad

Interesados por los problemas de la identidad cultural y una praxis renovadora del arte, un núcleo de artistas nos planteamos tareas de investigación sobre los procesos de conformación de núcleos urbanos significativos, como en este caso el de Telde, y la generación de lenguajes estéticos. La voz, cordial en el saludo y convincente en el diálogo de este teldense enamorado de su tierra que es Antonio González Padrón, nos acompaña en el recorrido por el barrio de San Francisco, joya de la arquitectura rural. Nuestro amable guía, director del Museo León y Castillo en Telde, investigador de pasado y defensor del

patrimonio artístico de su ciudad, hizo breves las horas de la tarde sureña, discutiendo pausadamente por las callejuelas y escuchando la rememoración histórica con que tuvo la amabilidad de regalarnos.

Habló de la influencia mudéjar en la arquitectura de este barrio singular, y en un documentado itinerario, nos fue desvelando los lenguajes urbanos reconocibles en las ocultas acequias, las piedras desgastadas por el uso en las esquinas o las cruces de madera noble que coronan las fachadas de los cristianos viejos.

Sus reconstrucciones del quehacer de los antiguos pobladores del lugar fueron cautivantes: cómo las necesidades cotidianas de los monjes generaron en los alrededores del convento talleres artesanales; las misas «tempraneras» celebradas en las graderías de su fachada de manera que los huertanos no tuvieran que descargar los aperos de labranza; el mestizaje culturalmente enriquecedor entre bereberes, aborígenes, castellanos y negros; la ocupación del altozano por la judería. En el interior de la ermita sus explicaciones fueron igualmente sugeridoras, señalando las huellas de los labrantes portugueses en la cantería de los pilares o la huella de la mano aborigen en la decoración con motivos de

girasoles para una de las portadas interiores del templo, realizadas con pigmentos mezclados con sangre y jugos vegetales.

Ya metidos en la hora vespertina, alongados en el mirador que corona el barrio, los visitantes contemplamos la panorámica de los platanales, con los poblamientos guanches al fondo, hacia donde el sol precipita su encuentro con los cerros de La Higuera y Los Caserones. Prisionero de la nostalgia del tiempo pasado, el anfitrión nos hace sentir la fragancia del azahar ascendiendo desde los naranjeros del valle y se sumerge en la evocación de la tertulia poética que formaron Saulo Torón y el grupo estelas de poetas telenses, deambulando por las calles y plazuelas de aquel pequeño Olimpo que soñaron y que dio solera modernista al barrio.

En sucesivos recorridos en grupo, los artistas tratamos de dialogar con las piedras y con los paramentos de cal, desentrañar en los vestigios la conducta de los materiales, las asociaciones con el uso y los significados que derivan de estas. La relación entre los procesos de manipulación y las fuentes de la materia prima revelan cómo cada sitio se conforma a partir de lo que hay en el lugar, los procesos devienen lenguajes que son señales, sendas y caminos de identidad.

Y la aproximación a las cuevas labradas en las tobas blancas de Tara, rastreando significados en el clima vivencial de los aborígenes. Reflexiones sobre la plasticidad de las horadaciones en la montaña y su relación con las posteriores industrias de la piedra vigentes en los escalonamientos de la presa abandonada, las cantoneras, la piedra desgastada por el agua.

En la finca de Arnau, en vías de convertirse en Parque Museo de esculturas, los tres autores damos continuidad a la investigación, en este caso sobre la identidad de un lugar en el que afloran vestigios de la periferia de la antigua urbe. Acompañados por Antonio González, nuestro documentado cicero, nos adentramos en el conocimiento de los antecedentes de la casa de verano de los condes de la Vega Grande, que pervive rodeada por la desolación y el abandono. Muros vetustos, puertas nobles, moldura corrida en derredor, modesta traza de edificación rural que habla de atardeceres melancólicos al final de veraniegas jornadas, pasando por un jardín romántico con macizos de rosales, flores de mundo, embelesos y galanes de noche, bajo el frescor de las arboladas de pinos canarios. Sugestivo el seguimiento del trazado de las

aquejadas con engarce de pequeños callaos en los lomos curvados de los muretes, sobre una mezcla suavemente erosionada por la lluvia; la jerarquización de los muros de la finca en relación con el uso a que estaban destinados y los procedimientos de fabricación: piedra seca con calzos de lajas para la contención de las tierras, grandes callaos cimentados con cal y barro para las cercas, paredes enlucidas con cal y arena en las edificaciones.

Volvemos así a los lenguajes que adquiere la materia en relación con los procesos de manipulación y el uso. Laborioso ha sido este verano aplicado a recorrer los caminos de nuestra identidad y tomar iniciativas de recuperación de vestigios que escaparon a la voracidad de los tractores y de nueva orientación para las esculturas del Museo al aire libre, ahora en función de las señas de identidad de un lugar con solera que recuperamos para la ciudad nueva.

(En *Diario de Las Palmas*, 30 de septiembre de 1991).

Textos sobre el escultor

...Este Ícaro de Antonio Gallardo, precisamente se engalana con lo que deseamos para todo esfuerzo artístico. Es una obra original, representativa y fuerte, de herramienta hábil, a la vez potente y delicada, en un concepto de la forma excelentísimo, aportación, en suma, a la escultura de evidente valor. Antonio Gallardo, plácenos decirlo, ha roto su cascarón de yesos y escayolas sorprendentemente, con un soberano vigor. Hasta tal punto, que nos parece — aunque la juventud extrema de Gallardo haga esta obra solo principio de una fecundidad y una técnica en desenvolvimiento — que esta bella escultura expuesta y que mira a la calle de Triana, este Ícaro bello pide en un plinto en un jardín o una plaza pública. ¿No íbamos a recrear los ojos con fuentes y estatuas? Ciudad de cincuenta y tantos millones de presupuesto...

Luis Doreste Silva, «Una estatua mirando a la calle», *Falange*, 1954.

...Desde 1959 Tony Gallardo es un escultor del hierro. Esta materia es consustancial con su concepto del arte. Y con los perfiles definidores de su universo creador. Creación dictada por un pensamiento ideológico actual, humano, polémico. Estamos en presencia de un artista que trabaja el hierro por el



Taller de Juan de Miranda. La esposa del escultor, Mela Campos, con sus hijos Tony y Germán trabajando en la construcción del *Equinodermo*. 1974.

añan de domoñarlo y convertir su dureza en ordenada expresión estética.

Hoy Gallardo es un artista incorporado a la investigación constructiva. Tras sus hierros — de cruda configuración — expuestos en la XIII Bienal Regional, su obra de hoy posee un trazado rítmico y ortogonal. Raudos esquemas lineales en el espacio. Caligrafía mática sin violencias ni sorpresas. Razón y fundamento de lo constructivo, sereno racional.

Felo Monzón, «Los hierros coloreados de Tony Gallardo», en *El Día*, 18 de febrero de 1973.

Para Tony Gallardo, escultor en hierro, es más importante el espacio interior que puede liberar que el que puede llenar con las masas del material que trabaja. Es un escultor hecho más para las diafanidades que para las opacidades, fiel en eso a un mandato muy de nuestro tiempo. No obstante, Tony Gallardo trabaja con el negativo de sus propias afirmaciones: trabaja con las masas para definir negativamente a sus vacíos.

Ni aun así, Tony Gallardo tampoco emplea las masas férricas propiamente dichas. Emplea, generalmente, unidades modulares livianas de estructura cuadrangular alargada. Con

ellas dibuja sobre el espacio el ámbito que desea liberar, el cual, como es natural, participa de una dialéctica definida por la rigidez de la estructura que es su materia básica y por la elasticidad a que las somete la ley del propio escultor. No obstante, hay en todas sus esculturas algo como una cuadrangularidad básica, que viene lógicamente determinada por la primera materia de todas ellas.

La escultura de Tony Gallardo es, pues, un conglomerado de vacíos y llenos — o mejor dicho, de espacios interiores y de estructuras que lo definen —, que la convierten en un juego dialéctico lleno de originalidad.

Todo escultor — todo artista — es también un hijo de su circunstancia. Yo soy testigo, en parte, de la precariedad con que, muchas veces, tuvo que elaborar Tony Gallardo su escultura. De todas maneras, pienso que una cierta dificultad puede ser el origen de una cierta facultad y hasta de una determinada genialidad. Lo que nada cuesta, nada vale.

José María Moreno Galván, en el catálogo de la exposición Sala Tabor, Las Palmas de Gran Canaria, diciembre de 1973

Las «experiencias audiovisuales» en el instituto Tomás Morales dieron comienzo a las once de la mañana de ayer. Desde las once

y hasta las dos de la tarde en la primera sesión, y en posterior convocatoria vespertina, los alumnos del centro se reunieron en torno a Gallardo, Gil, Alzola y Calvo —este último adherido en la misma mañana de ayer a la actividad de sus compañeros de ejercicio plástico— por lo que puede afirmarse, sin lugar a dudas, que el éxito de convocatoria ha quedado garantizado ya desde el primer instante.

La curiosidad fue despertada también entre los viandantes y automovilistas, y los alumnos concurrían según se lo iban permitiendo los horarios de las clases. La asistencia media fue superior a los cincuenta estudiantes simultáneos.

Gallardo, Gil y Alzola iban explicando sus propósitos. Se formaron corros muy nutridos. Algunos —los menos— se desentendían y tomaban en broma los propósitos de estos tres artistas grancanarios que participaban en tan interesante experimento.

El profesor de Historia del Arte del instituto, señor Ros, y otros profesores del centro, además del propio director, señor Martín, seguían de cerca los trabajos de integración de la participación de los estudiantes del «Tomás Morales», fundamentalmente de los cursos sexto y COU, que son los que más activamente intervienen en el experimento.

En el propio instituto existe un valioso grupo de Expresiones Artísticas que realizan con frecuencia actividades de teatro, pintura y actos culturales de tipo general, y cuyos integrantes también seguían de cerca las explicaciones de los dos pintores y del escultor que han concedido estas «experiencias».

Como se sabe, este experimento durará quince días a partir de ayer y a su término es probable que se realice también en Telde. Posteriormente, iría extendiéndose por el resto de los pueblos de la isla y de la provincia.

Ayer mismo comenzaron los primeros trabajos de «participación». Las esposas de Gallardo y Gil intervinieron también activamente. Se trataba de que los alumnos fueran comprendiendo las intenciones de los tres artistas. Juan José Gil explicaba un boceto mural en distintos cuerpos que se sobrepone para dar sensación de perspectiva y de profundidad. Sería un molde distinto del mural clásico. Los estudiantes seguían atentamente las informaciones y algunos de ellos quedaron comprometidos en firme para empezar a trabajar. Había varios botes de pintura plástica de diversos colores.

(...)



Terrenalía. Hierro forjado y piedra.
40 x 55 x 45 cm. 1977. Colección particular del artista.

En estos trabajos artísticos lo fundamental es despertar el interés participativo de los estudiantes. Se trata de experiencias antiguas en el tiempo —los dadaístas, los surrealistas, muchos innovadores plásticos han utilizado tal recurso repetidamente a lo largo de este siglo— en las que juegan un papel muy importante la propia presencia urbana, el ruido del tráfico, la gente que circula en automóvil o a pie, el cielo, el aire, la calle.

Los técnicos de televisión Enrique Llopis, Emilio Arribas y Leonardo Albarral tomaban filmaciones del trabajo, que posteriormente serían proyectadas en vídeo, por la tarde, en el salón de actos del centro. Esto mismo se continuará realizando durante los quince días del experimento.

(...)

Con los bocetos a la vista, Juan José Gil iba informando del trabajo colectivo a realizar. El pintor actúa también con aquellos que lo deseen, y corrige algunos fallos más notorios de la tarea de estos. El «vídeo» que se toma diariamente da la ocasión de discutir después de los resultados de las experiencias, y de la forma de ejecución de estas, asimilándolas y discutiéndolas también.

Este hecho representa sin duda una valiosa técnica pedagógica, que están valorando y entendiendo con toda justicia los estudiantes del centro. Los grupos de trabajo ya se van perfilando, y se van convirtiendo en realmente operativos. De ahí que ya en la primera jornada se entrevea un feliz resultado.

Luis León Barreto, «Primera jornada de las

Experiencias Audiovisuales», en *La Provincia*, 15 de abril de 1975.

...Los miembros del grupo Contacto-1 (Tony Gallardo, Juan José Gil, Juan Luis Alzola y Leopoldo Emperador) explicaron previamente qué es lo que se trataba de conseguir y por qué estaban allí. No era otra cosa que, como si se tratara de un juego colectivo, tratar de dar forma plástica a aquel gran bloque. Para ello, se disponía de unos instrumentos y cada uno haría lo que más le gustara. Los artistas supervisarían el trabajo, darían orientaciones sobre la marcha, coordinarían el trabajo de forma que todo aquello tuviera una significación de conjunto. Así, unos se dedicaron simplemente a intentar agujerear el bloque, otros hacían relieves de muy distintas formas, otro se dedicó durante más de dos horas a profundizar sobre un dibujo de animal —podía ser un perro o un caballo ya que es muy difícil sobre la superficie rugosa del poliestireno perfilar las líneas—, otros, encaramados en la parte alta del bloque se hicieron su asiento y, en fin, cada uno, en edades que iban desde los cuatro y cinco años hasta más arriba de la cuarentena, participó de alguna manera en la construcción colectiva de una obra de arte, objetivo que quedó perfectamente explicado inicialmente y que podemos garantizar (si el lector nos concede benévolamente un voto de confianza en nuestra capacidad enjuiciadora) que se cumplió.

Factor importantísimo en este trabajo colectivo lo desempeñaron los compañeros trabajadores de medios audiovisuales. Desde el principio hasta el final, con sus instrumentos de trabajo (cámaras de películas, cámaras de vídeo, máquinas fotográficas, magnetófonos, etc.) iban realizando tomas, planos y pequeñas encuestas. De esta forma, la recogida de datos gráficos y opiniones a medida que se iba desarrollando la experiencia constituía una parte fundamental de esta misma. Un juego colectivo, una valoración justa del papel de cada cual en el proceso creativo, una aportación constante de ideas, sugerencias, un trabajo en el que nadie quedaba marginado y sí, por el contrario, integrado.

La síntesis es clara: es posible, perfectamente posible, la creación colectiva, la identificación entre artistas y pueblo, la participación de unos y otros en un mismo trabajo enriquecedor, constructivo, y todo ello como si fuera un juego, un gran juego, un sorprenden-

te juego que forzosamente tenía que entusiasmarlos. Trabajadores del arte (intelectuales en suma) y pueblo pueden llegar de mil formas diversas a integrarse en un mismo colectivo para la realización de una obra concreta. Es el ejemplo vivo de cómo, no ya una gran escultura sino una plaza, un gran edificio para viviendas, todo un barrio entero, cualquier obra de equipamiento colectivo, pueden ser realizados conjuntamente, trabajando en un mismo plano de aportaciones, entre cualquier intelectual, cualquier grupo de intelectuales (sean artistas, literatos, arquitectos, médicos, abogados, sociólogos, periodistas, etc.), y aquellos a los que va destinado, es decir, el pueblo.

(...)

Por último cabe destacar también el hecho de que nada de esta participación popular se conseguiría si entre ayuntamiento, intelectuales y pueblo no existieran unos nexos clarísimos: los hombres representativos y de vanguardia de ese pueblo, de esos sectores urbanos o campesinos. Muy poco se conseguiría si se llegara a estos barrios en frío, a intentar penetrar sin los canales adecuados. Son esos hombres del pueblo quienes que tienen las llaves por donde luego penetra todo el caudal de la riqueza cultural y popular. Y así, allí estaban en la piscina, entre otros, hombres como Manolo Sanz, Valeriano, la juventud más dinámica de la Isleta, con las llaves (claves) en la mano. Una mañana inolvidable, bajo un sol radiante, que es todo un hito del nuevo camino.

Alfonso O'Shanahan, «Una experiencia de total participación», en *La Provincia*, 23 de junio de 1976.

...Tony, todos lo sabemos, se empapó bien de aparcería en función de otro tipo de inquietudes que no es posible desligar de su creación artística, de gran parte de su creación artística y que le llevaron a una concreta militancia política. Una militancia política que le supuso cárcel en la Península. Es decir: que le supuso alejamiento de la realidad en que se empapaba todos los días. Y en esa lejanía, desdibujados quizá los detalles concretos, es cuando surge la síntesis, los elementos fundamentales de una situación de abandono, de desolación, de angustia, de estrechez y de una geometría de estratificaciónes sociales que impide la liberación marxista o la redención cristiana a menos que se haga saltar en mil pedazos esas figuras geométri-



Ayacata. Talla de toba volcánica. 40 x 54 x 15 cm. 1977. Colección particular del artista.

cas. Martín Chirino habla en espirales que giran una y otra vez para volver casi al mismo punto. Una espiral que es universal, es cierto, pero que Martín conoció en las islas. Yo a esa espiral le añadiría, como cosa muy isleña, esa geometría de Tony que refleja el encierro en que estamos por nuestras limitaciones de espacio geográfico o de movilidad social que ha hecho que siempre aparezca irremediable a los isleños emigrar —estrechez geográfica, de oportunidades de realización— o conformarse a la idea de que «tiene que haber ricos y pobres», porque hay una geometría social que impide a cada cual salirse de la cuadrícula que le tocó nacer.

De todos modos creo que Tony está ahora en una etapa de optimismo a pesar del repaso electoral que le dieron a su partido. Digo que lo está porque ayer mismo estuve hablando aquí con él de piedras. La piedra es lo más cercano a la tierra y ahora parece querer trabajarla. Sin embargo, esto de que quiera trabajar la piedra no es lo relevante. Lo interesante, lo que avala mi idea de que está optimista el hombre, es el hecho de que pretende abandonar un tanto la geometría porque no la admite la piedra si no es al precio de perder su viveza original. Aquí pueden ocurrir dos cosas: o que Tony se haya dejado llevar por el pseudooptimismo histórico de

la «suarocracia» o que, efectivamente, esté encontrando el umbral de una nueva etapa artística, que llevada al terreno inseparable de su militancia, indica una ruptura revolucionaria definitiva de las geometrías sociales que él ha ido señalando, precisando, remarcando en sus anteriores periodos creativos. Personalmente me inclino más por lo segundo.

Por último me gustaría añadir una cosa que me viene dando vueltas en la cabeza. Como saben, Tony pertenece a un grupo que está empujando en llevar el arte al pueblo. Pero llevar el arte al pueblo no por la vía paternalista de un Plan Cultural que es capaz de montar «Los Nibelungos» en Arguineguín y ponerlo en los periódicos. Tratar de llevarlo buscando, requiriendo la participación de la gente, del propio pueblo. No les voy a hablar de estas experiencias porque de sobra las conocen todos ustedes. Lo que quiero decir es que, a mi entender, la búsqueda del pueblo es en estos momentos, en Canarias, el único camino que tienen por delante para recorrer nuestros creadores artísticos y nuestros intelectuales en general. Más que un camino es una obligación una vez superadas las viejas disquisiciones ateneísticas acerca de si debería vulgarizarse la creación para hacerla accesible o si, por el contrario, tenía que continuarse en la línea de creación vanguardista, europeizante y esperar pacientemente a que fuera el pueblo quien elevara su nivel hasta llegar a comprender y participar de esas formas elevadas. Creo que la actividad intelectual y artística es una búsqueda constante. Creo que esa búsqueda en Canarias está hoy en romper los trazos geométricos que separan la actividad intelectual y artística de las masas y que ello implica que deje de existir el intelectual o el artista puro, perdido en el estricto terreno de la abstracción, para avanzar hacia una concepción total de la que es un buen ejemplo el propio Tony, cuya creación se vincula directamente a la militancia política y social que facilita y da los materiales de aquella búsqueda. Tratar de desvincular un aspecto de la personalidad del otro es deshumanizar al artista y es caer también en una contradicción...

José A. Alemán, *Piedras Canarias 77*, en catálogo Galería Aritza, Madrid, 1977.

Aluminio *neo-Bauhaus*, acero bruñido a lo *Guerra de las Galaxias*, bibelots de mármol o metacrilato rayado, pispapales de bronce-bronce pueblan nuestras galerías. Pasaron los caballitos de Marini y las figuras reclinadas



Círculo 2. Díptico. Cortes en lava volcánica. 1980. Colección particular del artista.

de Moore, y vino la ola de los *nuevos materiales*. Las servidumbres siguen siendo las mismas. Si la pintura se repite a sí misma como adorno, y «pintar como querer» es privilegio de pocos, más difícil aún resulta encontrar escultura que no sea *kitsch*. No siguiendo el asunto muy de cerca, es posible que desconozca alguna excepción que confirme la regla. Lo que sí me parece excepcional es el trabajo último de Tony Gallardo presentado ahora en Madrid.

Al escultor no le faltan experiencia y saber hacer en el campo de la escultura tradicional y en el de la tradición moderna. A su edad (nace en Las Palmas, en 1929) lo normal es ir tirando, explotar fórmulas. Sobre todo, no recomenzar de cero, no poner en cuestión el propio oficio, no arriesgarse. Al igual que su hermano José Luis en el campo de la teoría, Tony Gallardo, en cambio, se ha sentido implicado en cuestionamientos que la mayoría de los hombres de su generación encontrarían excesivos.

Cuando recorre los senderos de la isla conociendo las piedras, «acostumbrando su mirada a ellas», como dice Manuel Padorno, el escultor nada tiene del demiurgo que busca la materia prima en la transformación de la cual manifestar su genio. Practicar cortes geométricos en la piedra roja de los barrancos, alterar apenas con una incisión la pureza lineal de los *callaos* que el Atlántico ha pulido, no son operaciones que tengan mu-

cho que ver con la escultura tradicional. Su trabajo, hecho de desplazamientos, de elecciones, es reflexivo antes que formal. Al igual que el guanche que inscribía figuras en el barranco de Balos, o al igual que el campesino que necesita las piedras para tal o cual faena sencilla, Tony Gallardo ha ido a buscar en su tierra lo que necesitaba. Desgajando un bloque de piedra roja, se propone activar la materia, y no hacer una «escultura». Presencia emblemática la de estos dispositivos espaciales a propósito de los cuales es lógico debatir de «archi-escritura de la piedra» (José Luis Gallardo) o de «micro-política del espacio» (Eduardo Alamínos). «En el vacilar ruinoso del imperio, ellas solas implican la estabilidad», decía Víctor Segalen de las estelas chinas.

Algo parecido podríamos decir ante estas piedras canarias que, aisladas sobre sus pedestales, piezas de una moderna arqueología, se nos aparecen huérfanas como las estelas incompletas de los museos. Solo que la estabilidad, en ellas, no encuentra su raíz en el deseo de permanencia de ningún poder o imperio, sino al contrario, en las profundas transformaciones de la moderna cultura canaria, y en una reflexión nueva sobre el arte.

Juan Manuel Bonet, *El País*, 6 de marzo de 1978.

Posiblemente no haya nada más admira-

ble que el riesgo que afronta todo artista con voluntad de renovación: en vez de acomodarse al estereotipo que funciona socialmente, buscarle las vueltas hasta recuperar el vértigo del comienzo. Con ello además no solo es coherente con la necesaria disposición investigadora, que debe presidir la creación, sino que también se le devuelven sus legítimos derechos a la pasión. Así, inconformista y apasionado, se nos presenta ahora, más que siempre, Tony Gallardo. Con su doble exposición, en efecto, nos trae un aire refrescante en un terreno como la escultura, que, desgraciadamente, no es del todo propicio a las sorpresas. Un acierto también que, en esta amplia muestra en Madrid, no se nos haya privado de las obras monumentales de T. Gallardo, que yacen, dignamente asentadas, al aire libre que les corresponde, en los jardines de la facultad de Derecho de la Complutense.

Tony Gallardo, nacido en Las Palmas en 1929, tiene un largo recorrido a las espaldas, lo que, en un espíritu inquieto y despierto como el suyo, significa haber pasado por casi todas. De esta manera, se amontonan sus andanzas y compromisos cívicos, que no le distraen nunca totalmente de su vocación de escultor. No hay, en verdad, materia en la que T. Gallardo no haya trabajado alguna vez, así como resulta igualmente versátil su experimentación formal, de lo real a lo abstracto, de lo constructivo a lo expresionista. Llegó con ello a tener una justa fama, que lo situaba entre lo más interesante del archipiélago canario, pero también a nivel nacional. Su honradez le ha llevado, sin embargo, a reconsiderar todo desde el principio y, desde 1977, comienza una nueva e interesantísima etapa, que ahora nos expone aquí con el título de *magnas*. Se trata, desde luego, de una evocación de la roca primitiva, de la caprichosa formación natural, áspera, dura, misteriosa. Es un arte particularmente complicado este de conseguir, como lo hace T. Gallardo, combinar naturaleza y artificio, que en él se logra tras su sabia experiencia constructiva. En algunas rocas negras, de patina húmeda, de perfil sinuoso, pero sometidas a una manipulación rigurosa, logra suscitarnos una emoción profunda.

Francisco Calvo Serraller, «Tony Gallardo, al aire libre», *El País*, 8 de noviembre de 1980.

Tony Gallardo ha trabajado y experimentado con casi todos los materiales al alcance del escultor: cemento, en los primeros años

cincuenta; aluminio, durante su larga estancia en Venezuela a partir de 1957; estaño, durante su estancia en Maracaibo; chatarras encontradas hacia la mitad de los años sesenta; hierro, tras su estancia en la cárcel...; tampoco ha olvidado la madera y el alambre, la piedra y el bronce. Ha hecho excursiones en la figuración y en la abstracción, en el informalismo y en el constructivismo. ¿Y quién, después de veinticinco años de trabajo ininterrumpido, con una sólida reputación sobre sus espaldas, es capaz de llegar al verano del 77 y como fue su caso, confesar humildemente que todavía no ha encontrado su camino?

«Aquel verano del 77 fue para mí particularmente difícil. Había hecho algunas cosas importantes y bellas, pero no era eso, no podía conformarme aunque no sabía por qué. Comencé a romper cosas, hábitos, herencias, concepciones, facilidad. Fue un verano de romper y romper hasta asustarme del vacío que estaba produciendo...

«En julio del 77 llegué al barranco de Ayagure buscando algo con qué ocupar ese vacío total con lo que me había quedado después del estropicio. Ayagure es un barranco representativo del sur de Gran Canaria: estrecho y con cortes verticales en su comienzo, cortes húmedos con olor de nacientes y musgos...».

Uno puede imaginarse perfectamente a Tony Gallardo embriéndose por todos y cada uno de sus poros de la majestuosa grandeza de ese paisaje canario donde, como decía Agustín Espinosa, «el viento viene de brazo con el sol. Trae el uno su fuelle y el otro su caldera».

Lógicamente aquel vacío se llenó de piedras y para Tony Gallardo comenzó algo que yo no puedo entender sino como una prolongada y feliz luna de miel con su tierra canaria, una tierra producto de originarias convulsiones, de erupciones espantosas, erosionada por las aguas y los vientos atlánticos, pero de una belleza sobrecogedora.

En el verano del 79 vuelve a las Islas y un nuevo encuentro fundamental se alza ante sus ojos: «Llegó el verano y regresé a Canarias. Un día, buscando piedra pómez por encargo de un amigo arquitecto de Madrid, descubrí un torrente de lava petrificada que bajaba de la cumbre misma, cruzando terrenos de cultivo, barrancos y pedregales hasta llegar a la costa. ¿Cuántas veces habría pasado yo frente a esta corriente de lava sin fijarme en ella? Pero... ahora tenía la mirada hecha a la piedra y pude realizar una nueva lectura de este fenómeno geológico tan familiar a los



Callas 3. Cortes en basalto. 24 × 53 × 31 cm. 1981. Colección particular del artista.

isleños. De esta nueva lectura surgen los *Magmas*, la violencia originaria de las islas, su fenómeno geológico más esencial».

En la lava petrificada, piedra pesada, vieja y rugosa, Tony Gallardo ha encontrado un material acorde por completo a sus intenciones y estos *Magmas* se exponen ahora ante nosotros un poco como el resumen de tres años de trabajo con las piedras canarias.

Estos *Magmas* de Tony Gallardo son el producto de su comercio con la tierra, y, por tanto, con su historia, sus huellas y sus orígenes, un comercio casi carnal donde el artista actúa con la impunidad del buen ladrón de alcobas. «Robar colores es como inventarlos de nuevo», decía Espinosa hablando de José Jorge Oramas. Para Tony Gallardo la isla es su alcoba preferida, un espacio del que conoce bien sus misterios. Cuando le roba una piedra a su amada la está inventando de nuevo, está creando sus propios espacios, humanizando, densificando por medio de simples operaciones aquel otro gran espacio, desvelando para quien quiera verlos sus secretos.

(...)

Tony Gallardo ha buceado como pocos en las profundidades de la identidad y la cultura canarias, pero nunca ha perdido su afin de universalidad, nunca ha hecho concesiones a las papanaterías localistas. Él sabe bien

que en el conocimiento y el estudio de las raíces de cada pueblo reside la conciencia de la diferencia, pero que esas mismas raíces, todas las raíces, por encima y a pesar de esas diferencias, siguen penetrando y abismándose en las entrañas de la tierra para unirnos a todos bajo el signo de una misma madre, una madre feroz, incandescente y volcánica. (Galería Aele-Paraninfo de la Universidad Complutense, Madrid).

Francisco Rivas, «Fragments sobre los *Magmas* de Tony Gallardo», en *Artegüía*, noviembre-diciembre de 1980, págs. 21-23.

Poco a poco, la escultura española más comprometida con el hoy —argumentos de juventud ahí, generacionales, así como de concepto— va diseñando su propio y firme territorio dentro del panorama general de la plástica en nuestro país.

El distante asombro de Henry Moore, así como el de algún otro gran artista más próximo, ha venido demorando en los demás una imagen escultórica más bien dispersa y con escasa legitimidad. Los maestros generan discípulos. Vale. O no sé si vale, porque ha resultado sospechoso contemplar escultóricamente a tanto discípulo de no se sabe bien ya qué maestro, a tanto bronce —con todos mis respetos a este noble material— fundido, y fundiendo tanta figura, un poco abstracta, un poco expresionista, o poco abstracta, que una vez debió de ser nueva, y el culto de lo extraño la ha vuelto vieja.

En ese gris horizonte —y perviven importantes excepciones, por supuesto—, el talento y la fuerza de lo que pugna, de lo que se rebela, están reorganizando y situando en su hora una actitud escultórica ciertamente valiosa. Quienes siguen la crónica del arte español habrán advertido el fenómeno, que cuenta con jovencísimos y extraordinarios protagonistas, capaces de crear un universo con nombre propio, que hacen que las exposiciones, individuales o de grupo, con real contenido escultórico sean cada vez más frecuentes.

Es el caso de la muestra que lleva por título *Hierro y Piedra*, que ha reunido, con sus obras, al andaluz Evaristo Belloti; al canario Tony Gallardo; a la catalana Susana Solano, y a los gallegos José Manuel Castro y Manuel Paz.

En el ámbito matérico que sugiere el enunciado —hierro y bronce, Susana Solano; piedra, el resto, con la confluencia, en casos, de

algún otro material—, la escultura constante adquiere diversidad formal, de lenguaje, en cada uno de los artistas. Desde posiciones perfectamente diferenciadas, hay siempre una resonancia de lo que íntimamente es el medio: el volumen, los planos, el dibujo, el espacio recreado y vertebrado, factores constantes rescatados por quienes viven este tiempo. Y ese definitivo crédito a la materia. Que un bloque de granito, por ejemplo, justamente «tocado» sea escultura y siga siendo granito.

Miguel Lacroix, «Hierro y piedra», en *Diario*, 16, 13 de octubre de 1984.

...El *Gran Callao* del puerto es el compañero natural de [El monumento a la Constitución en Maspalomas]. Por un lado, la lava de las montañas que hay detrás; por otro, el callao arrancado del agua y colocado en una rotonda que es el verdadero eje del flujo de tráfico que entra y sale constantemente del puerto. Se ha convertido en punto de referencia clave, y las metáforas que trae consigo pertenecen a la vida del puerto —su robustez, su energía, sus poderosas afirmaciones, su naturaleza multifacética, su dentada fiscalidad, su vitalidad, son partes integrantes del constante flujo y reflujo de la vida portuaria—. Es el centro neurálgico de energía. Gallardo subraya la masa y la fuerza frente a cualquier efecto ornamental creado a base de chorros de agua. No estamos en Versalles, sino ante la manifestación de algo mucho más elemental y directo. El agua recorre un mosaico de basalto cuidadosamente orquestado que recuerda al fondo del mar o a las rocas de la marea, pero nuestra atención sigue centrada en el Gran Callao, que se nos manifiesta en formas diferentes: una cara, una forma sensual, la popa de un barco, la forma de un cuerpo, el corte geométrico que se hace a la materia orgánica, la fusión física de fuerzas energéticas en conflicto. Los cortes del radial, afilados, a la vista de todos, demenciales, salvajes. Se nos da la evidencia, la dureza de los hechos al desnudo, lo que es, lo interno, lo externo, lo que ha yacido en el mar, lo que ha estado encima de él. Se nos da la médula, la superficie, el ser y la esencia, el hombre y la naturaleza. El uso de plantas autóctonas como la tabaiba, el dragón, o del mismo picón, son, de nuevo, formas de enfatizar la melodía de una canción —una forma de decir que esta es una obra dirigida a los isleños, que sienten y saben cuál es la peculiar naturaleza de ese hecho.



Magma 1. Diptico. Cortes en lava. 120 x 65 x 45 cm. 1981. Colección particular del artista.

Gallardo siempre ha usado lo que está ahí, los desechos, cualquier cosa que tenga poder de convicción a través de su sola presencia. Igual que encontró las lajas que conforman el telón de foro de sus figuras, dio también con las piezas de basalto —desechos evocadores de la obra a mayor escala— que le lleva a una serie de hechos. Sospecho que es el rostro contemporáneo lo que más falta está de definición. El «yo» es hoy una figura fragmentada que ha estallado en una miríada de proyecciones —caprichosas, imaginativas, atávicas—; el «yo» se ha convertido en un constructor lúdico. Nos vemos sometidos a la multiplicidad y a la metamorfosis continua, de ahí que lleguemos a dudar de la existencia misma del *ego*. Gallardo vuelve a la memoria, se adentra en la historia del arte, en la conciencia colectiva, buscando las formas esenciales de sus figuras —barrocas, clásicas, primitivas—, pero no las expresiones apasionadamente contemporáneas.

Hace un *collage* en el que una todas estas piezas, usando trocitos de basalto mezclados con resina y arcilla (algo que, en principio, es líquido, pero que rápidamente se solidifica) o simplemente rellenando con una mezcla de resina y sílica. Aquí también corta con la radial al modo expresionista, destacando aquellos rasgos que intuyó en la cara, usando el accidente (perforaciones con la taladradora, etc.), construyendo en la superficie o rellenándola. Como de costumbre, las piedras marcan la pauta de la melodía, apuntan lo que llevan dentro, determinan sus propias vidas. Nariz ganchuda, ojos saltones, gritos histéricos, orgullo que nos consume, lo salvaje, la sabiduría —encontramos aquí las infinitas connotaciones de la expresión humana—. Nos preguntamos si esa serie de rostros funcionan separadamente o si buscan la amalgama del rostro contemporáneo, las máscaras de nuestros chamanes actuales o del timador. Gallardo no nos da una respuesta, pero sospecho que, dada su forma de trabajo, encuentra estas expresiones dentro de sí mismo, como manifestación de humores volátiles, como caras que le persiguen en sueños y que estructuran sus recuerdos.

Estas obras traen consigo referencias a Rodin, Matisse, Picasso, pero no es eso lo esencial. Gallardo usa cuanto quiere para afirmar sus propias necesidades expresivas. El conjunto de su obra se centra en la ubicación de una identidad compleja, en el canto de sí mismo, pero, sobre todo, en poner nombre a los nombres —basaltos, lavas— que son los elementos básicos que conforman la experiencia de este pueblo.

Kevin Power, «Tony Gallardo, canto cante-ro», en catálogo *Fuente El Callao*, Las Palmas de Gran Canaria, 1989.

Desde mediados de los años ochenta, coincidiendo con el período de mayor difusión e impacto de su trayectoria escultórica, Tony Gallardo ha realizado varias obras monumentales de carácter público y marcado acento simbólico. La primera de ellas, *El Gigante del bosque* de 1984 —realizada en Colmenar de Oreja y hoy instalada, sin consentimiento del artista, en el parque de Leganés—, venía a coincidir también con la reaparición de referencias figurativas de carácter fronterizo en su trabajo con piedra o lava volcánica. Seguirían a esta el célebre *Atlante* y la fuente *El Callao*, ambas en Las Palmas, en un ciclo que se prolonga hoy con el *Monumento a la Consti-*

tación en Maspalomas, circunstancia que da origen al presente trabajo.

Aun formando estas intervenciones monumentales, tanto desde puntos de vista semánticos como intencionales, un conjunto claramente homogéneo, sería de todo punto erróneo considerar esos trabajos como un fenómeno enteramente nuevo en la trayectoria e intereses creativos de Tony Gallardo. Bien al contrario, en ellos viene a culminar por el momento, aunque sobre premisas que el contexto actual dota de una naturaleza lógicamente distinta, algo que ha sido una constante tenaz en su posición como artista, una vocación de inserción pública y social de la acción artística que, como veremos, incluso habría de cobrar, en amplios periodos de su biografía, un protagonismo que eclipsa, o cuando menos relega a un segundo término, la vertiente más personal e individualizada de su trabajo escultórico.

(...)

Lo que aquí nos interesa de un modo más inmediato es cuanto se refiere a las prácticas ornamentales y escenográficas enmarcadas en las celebraciones ligadas a ese proceso revolucionario, y que, en el caso de Gallardo, constituye un modelo de actuación que afecta, tanto a ciertos usos desarrollados ya en Venezuela, como a lo que habría de erigirse en el rasgo sin duda más definitorio de toda su trayectoria militante, esto es, una identificación prioritaria y muy peculiar, como veremos, de la práctica revolucionaria con sus rasgos festivos y los recursos de lucha que, a partir de estos, se abren. En la fase venezolana de exploración, este aspecto se concreta, entre otros, en métodos como el diseño de un teatrillo itinerante de uso muy flexible.

(...)

A su regreso a Canarias, en 1961, las líneas descritas hasta este punto se constituyen en las coordenadas básicas sobre las que Tony Gallardo va a construir el eje fundamental de una labor militante cuyo extraordinario y singular dinamismo le llevarán a ocupar pronto un papel dirigente central en la joven generación del comunismo canario y cuyo desarrollo llegaría a constituir uno de los casos más peculiares dentro del contexto de la oposición a la dictadura, ya en su fase de disolución. El interés radica no solo en que este fuera tal vez uno de los casos más claros en que, en nuestro país, un artista cobra una responsabilidad dirigente fundamental en un área geográfica determinada, sino, ante todo, en el hecho de que sus concepciones y méto-

dos estratégicos tuvieran —en su raíz, y no solo en su superficie— un origen e intencionalidad de índole creativa tan nítidos.

Reencontraremos, en este punto, como advertíamos, prácticamente todos los recursos descritos con anterioridad, desde la importancia adjudicada al teatro o la realización de murales escenográficos transportables, a la extensa y flexible labor de extensión cultural desarrollada, en esta fase canaria, a través del dinámico colectivo *Latitud 28*. Paralelamente, el Gallardo de estos años reinicia también —lo que es importante para la génesis de la vertiente monumental— su labor de integración de la escultura en proyectos y remodelaciones arquitectónicas y de interiorismo.

Sin embargo, lo que confiere un atractivo más atípico a su labor militante de los años sesenta —y que es, al tiempo, lo que determina su identidad más íntima—, es la primacía de la imaginación en la invención, siempre cambiante, de nuevos métodos de lucha, así como la integración constante de los recursos culturales y artísticos mencionados en un contexto que tiende a potenciar progresivamente otros muchos rasgos de naturaleza más directamente lúdica y festiva.

En ese sentido, las giras, caravanas y verbenas populares, que tan amplia resonancia obtuvieron en el entorno canario de ese período, no fueron únicamente un instrumento estratégico tras el que enmascarar la tarea de concienciación política, sino que, en sí mismas, proponían pautas liberadoras de comportamiento en las que, en paralelo, venía a insertarse, de modo natural, el debate ideológico. Y es precisamente ese valor catártico otorgado a lo festivo y a la creatividad que en su seno se genera, lo que constituye, más allá del contexto político concreto del momento, el núcleo esencial y más puro de la reflexión de Tony Gallardo acerca de la proyección de lo creativo en la esfera social, así como aquello que finalmente obtiene en el tiempo, dentro de las transformaciones que definen su trayectoria, una mayor vigencia y alcance.

En su formulación clásica, esa etapa se ceñiría en 1968, con el épico enfrentamiento de Playa Sardiná, y la subsiguiente detención del escultor y su condena, por consejo de guerra, a ocho años de prisión, de los que finalmente cumpliría cuatro. Su salida de la cárcel, ya en la fase terminal de la dictadura, dará, a su vez, inicio a un largo y conflictivo período de transición, paralelo —y en cierto modo especular— al de la propia sociedad española.



Cabeza de estudio 5. Cortes en piedra caliza. 125 x 95 x 80 cm. 1984. Colección particular del artista.

Dentro de ese período netamente evolutivo, Gallardo retomará los métodos que marcaron su etapa precedente, ellos mismos sujetos aquí también a drásticas y progresivas transformaciones. Prolongará así la idea de extensión y agitación cultural —en ese caso, a través del grupo *Contacto 1—*, que se concretará ya, en muchos casos, en intervenciones que, como las Acciones Audiovisuales, incorporan nuevos recursos y estrategias, como la utilización de los medios sociales de comunicación de masas, y tienden a concentrarse en la idea del papel específicamente liberador de la creatividad colectiva.

(...)

Dado que tanto *El Atlante* como la fuente *El Callao* han sido ya objeto de extensos estudios específicos, no me detendré aquí en un análisis pormenorizado de sus características. Si quiero, sin embargo, dejar constancia de su pertenencia a un territorio estratégico —en una relación que es, por la complejidad alegórica y contextual, más clara en el caso de *El Atlante*— en el que hoy se inserta el *Monumento homenaje a la Constitución* de Maspalomas.

De hecho, la voluntad, en un caso como el del *Atlante*, de sumar a la dimensión referencial de su carga simbólica fundamental un



Venas del diferencial. Hierros encontrados.
180 × 60 × 60 cm. 1966. Colección particular del artista.

rasgo funcional añadido en el diseño concreto de su ubicación orientado a alterar —o crear, de hecho, en ese caso— los hábitos de relación con el entorno, se convierte, en el *Homenaje a la Constitución* en una ecuación de naturaleza y ambición mucho más complejas, que entrelaza a muchos niveles los factores de funcionamiento simbólico con los detonantes, ejemplares o concretos, de comportamientos sociales.

En este sentido, más aún que los rasgos esenciales de lenguaje que guían la génesis formal de ese *Homenaje* —y que no difieren, en lo esencial, de ese rico juego de ambigüedades y elecciones en el seno de lo aleatorio que

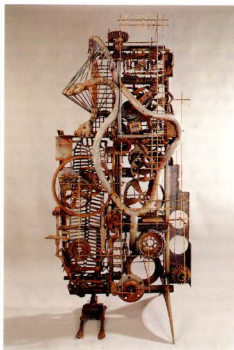
definen el lenguaje escultórico de Gallardo y sobre los que ya he hablado en algún texto anterior—, creo aquí interesante resaltar esa compleja urdimbre de intencionalidades de corte social que componen el argumento operativo fundamental del proyecto.

Con todo, si debemos mencionar, sin embargo, en el límite de lo simbólico y lo específicamente lingüístico, el especial interés que en este trabajo cobra la dialéctica creada por el juego cambiante que piedra, textura, luz y agua nos proponen, y que abre una dimensión de particular riqueza en ese universo de equívocos matamórficos que es tema central en la escultura reciente de Tony Gallardo.

Tanto desde la esfera formal como desde la alegórica, solo se puede entender en toda su fértil e interrelacionada complejidad el elaborado programa de este proyecto si se contempla como un todo indisoluble, tanto la fuente con el friso de figuras como el plano horizontal de «paisaje» acuático, y se los relaciona, en dos planos de significación social complementarios, con aquello que forma su tema principal aparente y con el lugar mental que el monumento ocupa respecto del contexto urbano en el que se ha insertado.

Se materializa así, por supuesto, en el friso una carga emblemática muy precisa acerca de la idea del pacto colectivo entre iguales, y la presencia real que la garantiza, pero el necesario sentido de ese pacto se prolonga también en el eco de ductilidad y fluidez que el recorrido del agua sugiere sobre la fluctuante orografía del plano horizontal.

Pero, más allá, esa idea de vertebración armónica, al tiempo simbólica y operativa, que el tema básico propicia, se desdobra a su vez en otro horizonte inmediato con la vinculación, tanto arquitectónica como estrictamente funcional, que el monumento cumple en relación a su entorno urbano. Insertada en un contexto cuyo crecimiento vertiginoso y aleatorio había obviado cualquier tipo de señal de identidad común o de sedimento en lugares referenciales, el *Homenaje* se convierte en el ancla que fija, a nivel imaginario y real, un cen-



Máquina I. Hierros encontrados.
200 × 97 × 60 cm. 1966. Colección particular del artista.

tro emblemático de vertebración, un lugar de encuentros y de significación de una identidad colectiva. Es así, una alegoría del sentido profundo de la Constitución, pero también un instrumento que hace vivo un ejemplo de su significación vinculante en un contexto más próximo. Y en ese doble juego, que es esencialmente el mismo, el proyecto no se circunscribe a una voluntad meramente retórica, sino que, en la vía de esa voluntad social que hemos evocado en el hacer de Tony Gallardo, es también un arma fértil que busca formas nuevas de relación entre los hombres.

Fernando Huici, «Tony Gallardo, creación pública», en el Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana, *Homenaje a la Constitución*. Maspalomas, Gran Canaria, 1990, págs. 17-24.

Bibliografía



El escultor sobre uno de sus *Magmas*, junto al mar de la bahía de la Ileta, durante la preparación de la exposición en Madrid de los *Magmas*. 1980.

Bibliografía general

- BAJTIN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1974.
- BALANDIER, Georges, *Antropo-lógicas*, Península, Barcelona, 1975.
- BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Paidós, Buenos Aires, 1969.
- DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- DETIENNE, Marcel, *La muerte de Dionisos*, Taurus, Madrid, 1982.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del arte*, Península, Barcelona, 1969.
- *El lenguaje perdido*, Siglo XXI, México, 1977.
- *El sacrificio inútil*, FCE, México, 1979.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, FCE, México, 1972.
- *Mitológicas. I. Lo crudo y lo cocido*, FCE, México, 1972.
- *Tristes trópicos*, EUDEBA, Buenos Aires, 1973.
- CHARBONNIER, Georges, *Arte, lenguaje, etnología*, Siglo XXI, México, 1975.
- MINKOWSKI, Eugene, *El tiempo vivido*, FCE, México, 1973.
- OURY, Jean, «Psicoterapia institucional y semiótica», en *Psicoanálisis y semiótica*, GEDISA, Barcelona, 1980.
- SPERBER, Dan, *El simbolismo en general*, Promoción Cultural, Barcelona, 1978.
- TRINCHERO, Mario, «Gottlob Frege: la muer-

te de los objetos», en *Psicoanálisis y semiótica*, GEDISA, Barcelona, 1980.

VERDIGLIONE, Armando, «El goce de la materia», en *Psicoanálisis y semiótica*, GEDISA, Barcelona, 1980.

Bibliografía del autor

- «Existe un arte canario», en *La Calle*, núm. 67, págs. 56, 3 de julio de 1967.
- «Crónica canaria», en *Nuestra Bandera*, núm. 60, págs. 12/20, diciembre de 1968.
- «Esculturas», Sala Tahor, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de diciembre de 1973.
- «Hierros coloreados», en *Hierros coloreados*, Sala Tahor, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de diciembre de 1973.
- «Los tambores del Hierro, 1», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de septiembre de 1976.
- «Los tambores del Hierro, 2», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 16 de septiembre de 1976.
- «Piedras Canarias», Galería Aritza, Bilbao, octubre de 1977.
- «Piedras Canarias», Galería Aritza, Bilbao, marzo de 1978.
- «Callaos», Botticelli, Las Palmas de Gran Canaria, junio de 1978.
- «Notas a pie de obra», Canteras de Arucas, Gran Canaria, agosto de 1978.
- «Magmas», en *Magmas 79*, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, diciembre de 1979.
- «Magmas 80», Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de octubre de 1980.

«Arco-82, entre el mercado del arte y el acontecimiento cultural», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de marzo de 1982.

«Notas de taller», en *Últimas Esculturas*, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, diciembre de 1984.

«Notas a pie de obra», en *El Atlante*, Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de agosto de 1986.

«Amnistía», en *Canarias por la Amnistía*, Gráfica, Las Palmas de Gran Canaria, 1987.

«Tarde de verano en el Puerto de La Luz», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de octubre de 1987.

«Esculturas», Galería Décaro, Madrid, 20 de enero de 1988.

«Fuente El Callao», Junta del Puerto de La Luz y Las Palmas, mayo de 1989.

«Apuntes en el Sur», en *Homenaje a la Constitución*, Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana, enero de 1990.

«Homenaje a la Constitución», Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana, enero de 1990.

«Apuntes para un diario trasnochado», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de marzo de 1990.

«Del camino de América al retorno insular», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de mayo de 1990.

«Canto a la Latitud. La lucha cultural canaria en los años sesenta», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de junio de 1990.

«Desplazamientos: el deseo del hogar perdido», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de junio de 1991.

«Arte y comunicación en Telde», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de junio de 1991.

«CAAM e identidad canaria», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de julio de 1991.

«Martín Chirino, el CAAM y la dinámica cultural», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de septiembre de 1991.

«Por los caminos de nuestra identidad», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de septiembre de 1991.

«Triángulo-Círculo-Isla», Las Rehyas, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de diciembre de 1991.

Bibliografía sobre el autor

ALAMINOS, Eduardo, «Conveniencia de una micropolítica del espacio», en *Piedras Canarias* 78, Galería Agora, Madrid, 1978.

ALCESTES, «Viento del Sur, nueva carpeta de Tony Gallardo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de diciembre de 1979.

«Magna exposición de Tony Gallardo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de septiembre de 1980.

ALEMÁN, José Antonio, «Vamos hacia un congreso de la cultura canaria», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de abril de 1976.

«Piedras canarias de Tony Gallardo», en *Piedras Canarias* 77, Galería Arizta, Madrid, octubre de 1977.

«Tony Gallardo o el arte que no para», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de diciembre de 1984.

ALMEIDA CABRERA, Pedro, «Las Palmas XX (1900-1975), escultura arquitectura», Ayuntamiento de Arucas, Gran Canaria, julio de 1975.

AMNISTÍA INTERNACIONAL, «Artistas por los derechos humanos», Colegio de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 6 de mayo de 1980.

ARENCEBIA, Ángeles, «Agua, lava y basalto, cómplices en la obra de Tony Gallardo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de enero de 1989.

«Callaos de Tony Gallardo en el Puerto

de La Luz», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de mayo de 1989.

AYALA, Julián, «Tony Gallardo, un escultor que quiere llevar su arte al pueblo», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de febrero de 1973.

AZCOAGA, Enrique, «Tony Gallardo», en *Blanco y Negro*, núm. 3.438, pág. 75, Madrid, 22 de marzo de 1978.

A.M., «Tony Gallardo presentará su carpeta de serigrafías Testimonio», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de diciembre de 1978.

A.M.G., «Tony Gallardo, piedras para una cultura», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de febrero de 1978.

A. Q. P. [Agustín Quevedo], «Pasión y fulgor del dibujo en Tony Gallardo», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de diciembre de 1979.

«Esculturas de Tony Gallardo», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de diciembre de 1979.

BALLESTER, José M.^a, «Obras de arte en el Banco Exterior de España», Banco Exterior de España, Madrid, 1979.

BLOC, C./BONET, J.M., *Historia del arte abstracto (1900-1960)*, Cátedra, Madrid, 1982.

BONET, Juan Manuel, «Tony Gallardo, Galería Agora», en *El País*, Madrid, 16 de marzo de 1978.

«Tony Gallardo», en *La Calle*, núm. 37, págs. 41-42, Madrid, 5 de diciembre de 1978.

«La soledad del escultor», en *Magma* 80, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de octubre de 1980.

«Sobre El Atlante», en *El Atlante*, Gobierno de Canarias, Las Palmas, 4 de agosto de 1986.

«Tony Gallardo, Galería Décaro», en *Diario* 16, Madrid, 25 de enero de 1988.

«Un cierto Madrid de los setenta», en *23 artistas Madrid años 70*, Comunidad de Madrid, 7 de febrero de 1991.

CABRERA, Javier, «Entrevista a Tony Gallardo», en *Hartísimo*, núm. 10, 1 de enero de 1986.

CALVO SERRALLER, Francisco, «Tony Gallardo, al aire libre», en *El País*, Madrid, 8 de noviembre de 1980.

CAMPOS HERRERO, Dolores, «Tony Gallardo, entre Miguel Ángel y Rosa Luxemburgo», en *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de agosto de 1983.

CASTRO, Fernando, «Luces en la escena canaria. Ensayo general de interpretación», Jerusalén Artists House/Gobierno de Canarias, 1987.

«Después de Millares», en *El Urogallo*, número especial, págs. 100-107, Madrid, diciembre de 1988.

«El Museo Imaginado: creación y crítica», en el catálogo de la exposición *El Museo Imaginado: Arte Canario 1930-1990*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, diciembre de 1991.

CELISO HERNÁNDEZ, Celestino, «Escultura en Canarias: 1929-1991», CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de diciembre de 1991.

CORREDOR MATHÉOS, José, «Balance provisional del arte canario», en *Fablas*, núm. 68, págs. 29/44, Las Palmas de Gran Canaria, diciembre de 1976.

CORREDOR, Carmen, «Tony Gallardo expresa la problemática del Sur», en *Diario de Las Palmas*, 13 de septiembre de 1979.

«Tony Gallardo, tres años en Madrid» en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de octubre de 1984.

CRUZ RUIZ, Juan, «Tony Gallardo. Presentación del catálogo de su exposición», en *Esculturas*, Sala Tahor, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de diciembre de 1973.

C. V., Olga, «Con Tony Gallardo y Claude Viseux», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de diciembre de 1974.

DÍAZ CUTILLAS, Fernando, «Con Tony Gallardo a su regreso de Venezuela», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de noviembre de 1961.

DÍAZ CUYÁS, José, «El Museo Imaginado. Arte canario 1930-1991», CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de diciembre de 1991.

DURÁN, Javier, «La caída de Sardinia. I. Veinte años de la caída de Sardinia», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de septiembre de 1988.

«La caída de Sardinia. 2. De la huelga de hambre al Consejo de Guerra», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de septiembre de 1988.

«Tony Gallardo: recrear los setenta (23 Artistas, Madrid, 70)», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de abril de 1991.

FAJARDO, Herminia, «Contacto I, exposición en Telde», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de junio de 1976.

«Tony Gallardo. Sus dibujos casi han si-

do trazados con sangre», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 16 de enero de 1979.

FERNÁNDEZ VENTURA, Nieves, «Premio Cáceres de Escultura 1982», Diputación Provincial/El Brocense, Cáceres, 18 de diciembre de 1982.

FONSECA, Jesús, «Tony Gallardo: Yo rastreo las huellas de mi pueblo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de diciembre de 1979.

FRANQUELO, Rafael, «Las Piedras canarias y Tony Gallardo», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 31 de diciembre de 1977.

«Los Callaos de Tony Gallardo», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 de julio de 1978.

GALLARDO, José Luis, «El Real Club Victoria brilla con luz propia», Las Palmas de Gran Canaria, s.f.

«Oroño caliente de nuestra cultura: Katay 76, Manifiesto del Hierro», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de octubre de 1976.

«Tony Gallardo: Archi-escritura de la piedra», en *Piedras Canarias* 78, Galería Ágora, Madrid, marzo de 1978.

«Una aproximación semiótica a la obra de Tony Gallardo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de octubre de 1979.

«Los Magmas de Tony Gallardo: El primado de la materia», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de octubre de 1980.

«Los Magmas de Tony Gallardo: El primado de la materia», en *Babel-in-sularia (ensayos lacanianos)*, UNED, Las Palmas de Gran Canaria, 1981.

«Tony Gallardo: de la naturaleza de la escultura», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de octubre de 1981.

«Conversación con Tony Gallardo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de diciembre de 1983.

«El Atlante de Tony Gallardo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de diciembre de 1984.

«Una sensualidad antigua...», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de diciembre de 1984.

«La estuaría bifase de Tony Gallardo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de diciembre de 1984.

«El retorno de los Dioses de piedra», en *Últimas Esculturas*, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, diciembre de 1984.

«Arco 86: la feria de arte de la continuidad», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de abril de 1986.

«El Atlante de Tony Gallardo: Punto de fuga hacia la libre vastedad», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 de junio de 1986.

«Los sucesos de Sardina del Norte (Poema dramático en un acto)», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de septiembre de 1988.

«Ideología y lucha de clases en la escultura monumental de Tony Gallardo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de mayo de 1989.

«Ideología y lucha de clases en la escultura monumental de Tony Gallardo», en *La mirada de Orfeo (15 años de periodismo cultural en Canarias)*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 1991.

«Los ritos de la ambigüedad (1): El Grupo Contacto 1 y la generación de los 70», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de febrero de 1992.

«Los ritos de la ambigüedad (y 2): La generación de los 70 es sólo el cumplimiento...», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de febrero de 1992.

GÁNGARA, Consuelo [de la], «Magmas sobre el césped de la Complutense», en *Ya*, Madrid, 20 de noviembre de 1980.

GARCÍA DE VEGUETA, Luis, «Coloquio sobre arte canario contemporáneo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de diciembre de 1974.

«Cuarterías, de Tony Gallardo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de julio de 1977.

GONZÁLEZ GUERRA, Francisco, «Tres tes en la encrucijada. Arte por un referéndum libre en el Sahara», *Cabildo Insular*, Gran Canaria, 21 de noviembre de 1991.

GONZÁLEZ MORERA, «Charla con Tony Gallardo acerca de las actividades del grupo Latitud 28», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de febrero de 1964.

GUASCH, Ana María, «Tony Gallardo: Piedras para una cultura», en *Guadalmir*, núm. 28, Madrid, enero de 1978.

HERNÁNDEZ CASTILLA, J. L., «Entrevista a Tony Gallardo», en *Diario de Las Palmas*, 23 de noviembre de 1990.

HIDALGO, Juan, «Tony Gallardo», en *Diario Región*, Asturias, marzo de 1978.

HUICI, Fernando, «Azar y elección. Esculturas de Tony Gallardo», en *Esculturas*, Galería Décaro, Madrid, enero de 1988.

«Tony Gallardo, creación pública», en *Homenaje a la Constitución*, Maspalomas, Gran Canaria, enero de 1990.

JOMAVE, «La Exposición del Villa de Agaete, una experiencia positiva», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de febrero de 1978.

JORGE MILLARES, Michel, «El Puerto ya tiene monumento: Cayao 'El Manantial' de Tony Gallardo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de mayo de 1988.

LEON BARRETO, Luis, «Primera jornada de las Experiencias Audiovisuales», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de abril de 1975.

«Tony Gallardo: veranear en la Playa de Las Canteras», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de agosto de 1983.

«Tony Gallardo presenta Magma 2, nuevo múltiple en bronce», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de diciembre de 1983.

MARÍN MEDINA, José, «España, escultura multiplicada», *Peace*, Madrid, 1985.

MASINI, Aglae, «La sensualidad de un callao, capturada en el bronce de Tony Gallardo», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de diciembre de 1982.

MEDINA LEZCANO, Francisco, «Tony Gallardo, los Callaos como aportación», en *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 1 de marzo de 1983.

«Nueve artistas en tres dimensiones», en *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de marzo de 1984.

«Tony Gallardo: el oficio de escultor», en *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de diciembre de 1984.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, «XIX Salón Oficial Anual de Arte Venezolano», Museo Bellas Artes, Caracas, 13 de abril de 1958.

MONTIEL, P., «Las piedras como poder, 1», en *Mundo Obrero*, Madrid, 30 de marzo de 1978.

«Las piedras como poder, 2», en *Mundo Obrero*, Madrid, 5 de abril de 1978.

MONZÓN, Felo, «Tony Gallardo. Presentación del catálogo de su exposición», en *Esculturas*, Galería Wiot, Las Palmas de Gran Canaria, 1950.

«Los Hierros Coloreados de Tony Gallar-

do», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de febrero de 1973.

—«Los Hierros Coloreados de Tony Gallardo», en *Esculturas*, Sala Tahir, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de diciembre de 1973.

—«Tony Gallardo. Presentación del catálogo de su exposición», en *Esculturas-Obra Gráfica*, Sala Conca, La Laguna, 1973.

MORALES, Servando, «El escultor Antonio Gallardo. Encuesta para la III Bienal Hispanoamericana», en *La Tarde*, 20 de septiembre de 1955.

MORENO GALVÁN, José M.^a, «Tony Gallardo. Presentación del catálogo de su exposición», en *Esculturas*, Sala Tahir, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de diciembre de 1973.

M. I. R., «Los Callaos de Tony Gallardo», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de junio de 1978.

—«Tony Gallardo, en Tenerife», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de enero de 1979.

NAVARRO MIÑÓN, Fernando, «Humanizar El Puerto», en *Fuente El Callao*, Puerto de La Luz y Las Palmas, 15 de mayo de 1989.

NUEZ SANTANA, José Luis [de la], «Tony Gallardo, escultor», en *Aguirre*, núm. 166, págs. 15/18, Las Palmas de Gran Canaria, julio de 1986.

OJEDA FRÍAS, Antonio, «Tony Gallardo: la cultura de ayer, de hoy y de mañana», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 29 de diciembre de 1974.

ORTEGA, Luis, «Un arado en la Cruz de los Reyes», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 10 de agosto de 1976.

—«El Ferry Villa de Agaete, un auténtico puente cultural», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 26 de febrero de 1978.

ORTIZ FERNÁNDEZ, Juan A., «II Muestra de Artes Plásticas». Ayuntamiento de Baracaldo, Bilbao, mayo de 1973.

OSHANAHAN, Alfonso, «Tony Gallardo y el segundo de sus Equinodermos», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de febrero de 1975.

—«Partida de nacimiento del Grupo Contacto 1», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de junio de 1976.

—«Una Experiencia de total participación», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de junio de 1976.

—«Homenaje al campesino canario», en

La Provincia, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de septiembre de 1976.

—«Monumento al campesino canario en El Hierro», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de agosto de 1976.

—«Tony Gallardo presenta un múltiple en Las Palmas», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de diciembre de 1982.

—«La piedra escriturada», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de diciembre de 1982.

PADORNO, Manuel, «Tony Gallardo: Piedras Canarias», en *Piedras Canarias* 78, Galería Ágora, Madrid, marzo de 1978.

PARCERISAS, Pilar, «Nou propostes en tres dimensions», en *Aveni*, núm. 160, Dijous, 1 de marzo de 1984.

PÉREZ REYES, Carlos, «Escultura canaria contemporánea (1918-1978)», Cabildo de Gran Canaria, 1982.

—«Artes plásticas: una mirada al arte canario (1920-1980)», en *El Urogallo*, especial, págs. 100-107, Madrid, diciembre de 1988.

POSADA, Paulino, «Ante el ícaro de Antonio Gallardo», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de mayo de 1954.

POWER, Kevin, «Tony Gallardo: Canto Cantero», en *Fuente El Callao*, Junta del Puerto de La Luz y Las Palmas, 15 de mayo de 1989.

PUENTE, Antonio, «Tony Gallardo: El coraje del collage», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de marzo de 1988.

QUEVEDO, Agustín, «Del dramatismo de Gallardo a las acurelas de Comas Quesadas», en *Diario de Las Palmas*, 15 de diciembre de 1978.

—«Tony Gallardo: nuevas revelaciones de la piedra», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de diciembre de 1984.

REDACCIÓN, «En La Regenta, más de 50 obras sobre las vanguardias en Canarias (LADAC)», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de junio de 1990.

RIVAS, Francisco, «Ay, si las piedras hablaran», en *Márgamas* 80, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de octubre de 1980.

RODRÍGUEZ COURT, Cristina, «Tony Gallardo, en un vaivén asumido», en *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de diciembre de 1982.

RODRÍGUEZ GAGO, Víctor, «Tres tes en la encrucijada. Arte del lado del desierto», en *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de noviembre de 1991.

RODRÍGUEZ, María Isabel, «Un testimonio de Tony Gallardo», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de diciembre de 1978.

—«Una escultura de lavas volcánicas», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de diciembre de 1979.

R. A., «Callaos, de Tony Gallardo», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de diciembre de 1977.

R. C., «Un nuevo humanismo sería la salvación del arte moderno», en *El Nacional*, Caracas, 9 de enero de 1958.

R. S., «Piedras Rojas y Callaos, de Tony Gallardo», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de febrero de 1978.

SALAZAR, María José, «Preliminar: I Bienal Nacional de las Artes Plásticas», Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.

SÁNCHEZ BRITO, Margarita, «XIII Bienal Regional de Bellas Artes. Gabinete Literario», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de junio de 1968.

SANTANA, Adolfo, «Tony Gallardo: el viento del sur», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de diciembre de 1979.

SANTANA, Lázaro, «Otra búsqueda de la vanguardia», en *Fablas*, núm. 68, págs. 25/28, Las Palmas de Gran Canaria, diciembre de 1976.

—«Otro comienzo», en *Fablas*, núm. 68, págs. 57/61, Las Palmas de Gran Canaria, diciembre de 1976.

—y otros, «Historia del Arte en Canarias», Edirc, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

SOLE TURA, Jordi, «La Constitución y su monumento», en *Homenaje a la Constitución*, Maspalomas, Gran Canaria, enero de 1990.

SUÁREZ, Luis, «Tony Gallardo», en *Diario Región*, Asturias, 28 de mayo de 1978.

S.S. [Salvador Sagaseta], «Tony Gallardo, de la aldea al Universo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de junio de 1981.

TALAVERA, Diego, «Nueva carpeta de dibujos de Tony Gallardo», en *Diario de Las Palmas*, 28 de septiembre de 1978.

—«Tony Gallardo, la piedra como historia», en *Diario de Las Palmas*, 26 de septiembre de 1980.

—«Seis escultores canarios, en el Patio de los Naranjos», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de junio de 1981.

—«Tony Gallardo: desdramatizar la marcha de los artistas canarios», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de enero de 1982.

WESTERDAHL, Eduardo, «Vigencia del arte canario. Notas a una exposición», Banco de Granada, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

ZAYA, Antonio, «Tony Gallardo, naturaleza y artefacto», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de septiembre de 1981.

— «Tony Gallardo: el lenguaje de las cante-ras», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de diciembre de 1984.

— «Aproximación salvaje a la escultura de Tony Gallardo», en *Últimas Esculturas*, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, diciembre de 1984.

— «Artistas canarios en Madrid», Cabildo Insular de Gran Canaria, noviembre de 1986.

Sin firma

«Canarias, a la busca de su identidad perdi-

da», en *Diario Egin*, Bilbao, 6 de diciembre de 1977.

«Coloquios sobre arte y cultura canarios, a bordo del Villa de Agaete», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de febrero de 1978.

«Consejo de Guerra en La Isleta. Por los sucesos de Sardina del Norte», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de octubre de 1968.

«Consejo de Guerra. El fiscal pide penas de tres a doce años», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de octubre de 1968.

«Charla con Tony Gallardo», en *La Tarde*, 3 de marzo de 1973.

«Dibujos de la cárcel, de Tony Gallardo», en *Mundo Obrero*, Madrid, 26 de noviembre de 1978.

«El Grupo Artístico Contacto promueve un

Homenaje a Picasso», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de septiembre de 1977.

«Escultor español llega a Maracaibo para ocupar Cátedra de la E.A.P.», en *Diario de Occidente*, Maracaibo, 1958.

«Experiencias plásticas y visuales en el Instituto Tomás Morales», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 4 de abril de 1975.

«La personalidad de Antonio Gallardo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1950.

«Tony Gallardo en la Galería Aritza», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de noviembre de 1977.

«Una escultura de Tony Gallardo en el Parador de Firgas», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de diciembre de 1981.

«VI Bienal Regional de Bellas Artes. Gabinete Literario», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de mayo de 1954.

Índice de ilustraciones de la obra del artista

- Amencer*. Yeso. 120 × 23 × 15 cm. 1945. Colección particular del artista. Pág. 12
- Motivo lánico*. Estaño derretido. 30 × 19 × 23 cm. 1960. Colección particular del artista. Pág. 12
- Cabeza de portuario*. Barro cocido. 35 × 25 × 20 cm. 1969. Colección particular del artista. Pág. 13
- Retrato de mi padre*. Yeso. 40 × 25 × 20 cm. 1949. Colección particular del artista. Pág. 13
- Hombre arrodillado*. Barro cocido. 40 × 25 × 25 cm. 1969. Colección particular del artista. Pág. 14
- Figura*. Barro cocido. 40 × 30 × 25 cm. 1969. Colección particular del artista. Pág. 14
- Timagada I*. Talla en toba volcánica. 63 × 70 × 21 cm. 1977. Colección particular del artista. Pág. 15
- Timagada III*. Talla en toba volcánica. 51 × 38 × 14 cm. 1977. Colección particular del artista. Pág. 16
- Piedra roja 6*. Talla en toba volcánica. 48 × 40 × 20 cm. 1977. Colección particular del artista. Pág. 17
- Ayagare VI*. Talla en toba volcánica. 43 × 58 × 27 cm. 1977. Colección particular del artista. Pág. 17
- Ayagare I*. Talla en toba volcánica. 44 × 52 × 22 cm. 1977. Pág. 17
- Ayagare IV*. Talla en toba volcánica. 51 × 36 × 15 cm. 1977. Colección particular del artista. Pág. 17
- Tamadaba*. Talla en toba volcánica. 45 × 27 × 20 cm. 1977. Colección particular del artista. Pág. 17
- Callao V*. Talla en basalto. 26 × 34 × 25 cm. 1978. Colección particular del artista. Pág. 18
- Callao VIII*. Talla en basalto. 13 × 27 × 21 cm. 1978. Colección particular del artista. Pág. 18
- Callao VI*. Talla en basalto. 30 × 47 × 26 cm. 1978. Colección particular del artista. Pág. 19
- Callao 18*. Cortes en basalto. 29 × 30 × 22 cm. 1981. Colección particular del artista. Pág. 20
- Callao 5*. Cortes en basalto. 18 × 39 × 32 cm. 1981. Colección particular del artista. Pág. 20
- Callao 2*. Cortes en basalto. 25 × 57 × 44 cm. 1981. Colección particular del artista. Pág. 20
- Callao 8*. Cortes en basalto. Cortes en basalto. 33 × 54 × 34 cm. 1981. Colección particular del artista. Pág. 20
- Callao 9*. Cortes en basalto. 52 × 33 × 31 cm. 1981. Colección particular del artista. Pág. 20
- Callao 7*. Cortes en basalto. 42 × 65 × 27 cm. 1981. Colección particular del artista. Pág. 21
- Callao 6*. Cortes en basalto. 42 × 20 × 19 cm. 1981. Colección particular del artista. Pág. 22
- Callao 13*. Cortes en basalto. 33 × 29 × 22 cm. 1981. Colección particular del artista. Pág. 23
- Callao XXVII*. Cortes en basalto. 30 × 17 × 12 cm. 1982. Colección particular del artista. Pág. 23
- Magma VI*. Talla en lava. 89 × 114 × 55 cm. 1979. Colección particular del artista. Pág. 24
- Magma V*. Talla en lava. 86 × 134 × 36 cm. 1979. Colección particular del artista. Pág. 24
- Magma VIII*. Talla en lava. 40 × 80 × 29 cm. 1979. Colección particular del artista. Pág. 25
- Magma II*. Talla en lava. 75 × 93 × 31 cm. 1979. Banco BBV. Las Palmas de Gran Canaria. Colección particular del artista. Pág. 26
- Magma III*. Talla en lava. 89 × 104 × 50 cm. 1979. Colección particular del artista. Pág. 27
- Magma I*. Talla en lava. 56 × 81 × 38 cm. 1979. Colección particular del artista. Pág. 28
- Magma VII*. Talla en lava. 75 × 57 × 25 cm. 1979. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 29
- Variable A*. Diptico cortes en lava. 168 × 105 × 58 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 30
- Variable B*. Diptico cortes en lava. 179 × 95 × 48 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 31
- Variable C*. Diptico cortes en lava. 178 × 106 × 53 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 32
- Variable D*. Diptico cortes en lava. 178 × 106 × 54 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 33
- Volamen I*. Cortes en lava. 76 × 126 × 98 cm. Colección particular del artista. Pág. 34
- Área rectangular*. Tríptico. Cortes en lava. 130 × 450 × 50 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 35
- Volamen II*. Cortes en lava. 75 × 124 × 89 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 35
- Área rectangular 3*. Lava con cortes. 48 × 45 × 26 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 36
- Área romboidal 1*. Lava con cortes. 49 × 50 × 25 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 36
- Pintadera 4*. Lava con cortes. 37 × 26 × 10 cm. 1981. Colección particular del artista. Pág. 36
- Área romboidal 6*. Lava con cortes. 61 × 45 × 24 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 37
- Volamen 3*. Lava volcánica. 135 × 148 × 63 cm. 1980. Jardines de la Universidad Complutense de Madrid. Pág. 38
- Rectángulo 1*. Diptico. Cortes en lava volcánica. 51

- × 185 × 123 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 39
- Círculo I.* Cortes en lava volcánica (díptico). 47 × 109 × 133 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 39
- Área rectangular 9.* Cortes en lava volcánica. 115 × 44 × 51 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 39
- Terror.* Talla de toba volcánica. 40 × 50 × 15 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 40
- Volumen engendrado 5.* Cortes en lava. 82 × 53 × 33 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 40
- Área circular 1.* Cortes en lava. 57 × 95 × 30 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 41
- Área circular III.* Cortes en lava. 69 × 50 × 22 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 42
- Área rectangular 1.* Cortes en lava. 73 × 48 × 19 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 43
- Área romboidal 4.* Cortes en lava. 94 × 80 × 38 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 43
- Recinto plano 5.* Cortes en lava. 91 × 53 × 28 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 43
- Volumen engendrado 8.* Talla en lava. 39 × 58 × 19 cm. 1981. Colección particular del artista. Pág. 44
- Magma 7.* Cortes en lava. 33 × 32 × 17 cm. 1981. Colección particular del artista. Pág. 45
- Área rectangular 2.* Cortes en lava. 73 × 53 × 29 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 46
- Área circular 2.* Cortes en lava. 38 × 50 × 24 cm. Colección particular del artista. Pág. 46
- Volumen engendrado 6.* Cortes en lava. 53 × 39 × 23 cm. 1980. Colección particular del artista. Pág. 46
- Área romboidal 5.* Cortes en lava. 52 × 42 × 21 cm. 1981. Colección particular del artista. Pág. 46
- Calla IV.* Cortes en basalto. 22 × 52 × 29 cm. 1981. Colección particular del artista. Pág. 46
- El atlante.* Cortes en piedra caliza. 200 × 80 × 87 cm. 1984. Colección particular del artista. Pág. 47
- El gigante del bosque.* Cortes en piedra caliza. 200 × 120 × 45 cm. 1984. Colección particular del artista. Pág. 48
- Cabeza de estudio 4.* Cortes en piedra caliza. 50 × 72 × 50 cm. 1984. Colección particular del artista. Pág. 49
- Cabeza de estudio 2.* Cortes en piedra caliza. 62 × 46 × 26 cm. 1984. Colección particular del artista. Pág. 49
- Estudio del pie.* Cortes en piedra caliza. 37 × 26 × 18 cm. 1984. Colección particular del artista. Pág. 50
- Cabeza de viejo.* Cortes en piedra caliza. 56 × 74 × 28 cm. 1984. Colección particular del artista. Pág. 50
- Cabeza de estudio 3.* Cortes de piedra caliza. 56,5 × 30 × 21 cm. 1984. Propiedad privada. Pág. 51
- Mela.* Cortes en piedra caliza. 59 × 81 × 20 cm. 1984. Colección particular del artista. Pág. 52
- Mano 1.* Collage caliza mármol. 72 × 36 × 29 cm. 1987. Colección particular del artista. Pág. 53
- Gnarysta.* Collage lava. 178 × 90 × 50 cm. 1985. Propiedad privada. Pág. 53
- Mascarón barroco.* Collage lava. 80 × 100 × 63 cm. 1985. Colección particular del artista. Pág. 55
- Cabeza del gigante.* Cortes en lava. 95 × 40 × 20 cm. 1984. Colección particular del artista. Pág. 56
- Cabeza de dos caras.* Collage basalto-lava. 55 × 26 × 25 cm. 1986. Colección particular del artista. Pág. 57
- Ejeto.* Collage basalto. 140 × 53 × 30 cm. 1986. Colección particular del artista. Pág. 58
- El atlante.* Collage lava. 850 cm. 1986. Acceso norte ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 59
- Cabeza de ojos perforados.* Collage basalto. 78 × 40 × 43 cm. 1987. Colección particular del artista. Pág. 60
- Cabeza callan 1.* Collage basalto. 116 × 57 × 52 cm. 1987. Colección particular del artista. Pág. 61
- Cabeza callan 2.* Collage basalto. 117 × 87 × 56 cm. 1988. Colección particular del artista. Pág. 62
- Cabeza collage.* Collage caliza y mármol. 48 × 49 × 24 cm. 1987. Colección particular del artista. Pág. 62
- Cabeza.* Collage basalto. 66 × 51 × 32 cm. 1987. Colección particular del artista. Pág. 63
- Cabeza oriental.* Collage basalto. 45 × 30 × 39 cm. 1987. Colección particular del artista. Pág. 63
- Mela.* Collage basalto-lava. 81 × 44 × 53 cm. 1987. Colección particular del artista. Pág. 64
- Mano 2.* Collage-basalto. 62 × 35 × 23 cm. 1987. Colección particular del artista. Pág. 63
- Nadador.* Collage basalto. 42 × 169 × 58 cm. 1987. Colección particular del artista. Pág. 66
- Torso 3.* Collage lava, basalto, acero. 112 × 99 × 27 cm. 1988. Colección particular del artista. Pág. 67
- Torso 2.* Collage lava-basalto. 107 × 46 × 35 cm. 1988. Colección particular del artista. Pág. 68
- Cabeza.* Collage basalto. 117 × 72 × 34 cm. 1989. Colección particular del artista. Pág. 69
- Cabeza callan 5.* Collage basalto. 160 × 50 × 35 cm. 1989. Colección particular del artista. Pág. 70
- Cabeza callan 4.* Collage basalto. 127 × 46 × 33 cm. 1989. Colección particular del artista. Pág. 71
- Fuente El Callan.* Basalto y agua. 37 m. 1989. Plaza del Callan en el Puerto de La Luz y de Las Palmas. Pág. 72
- Homenaje a la Constitución.* Lava, basalto y agua. 80 m. 1980. Plaza de la Constitución en Maspalomas, Gran Canaria. Pág. 73
- El gigante del bosque.* Piedra caliza. 7,50 m. Parque de Leganés. Madrid. 1990. Pág. 74
- Torso 1.* Collage caliza-mármol. 133 × 39 × 25 cm. 1987. Colección particular del artista. Pág. 75
- Plomamiento IX.* Collage ceniza sobre tablero de madera. 122 × 122 cm. 1990. Colección particular del artista. Pág. 76
- Plomamiento X.* Collage ceniza sobre tablero de madera. 122 × 122 cm. 1990. Colección particular del artista. Pág. 77
- Plomamiento XII.* Collage ceniza sobre tablero de madera. 122 × 122 cm. 1990. Colección particular del artista. Pág. 78
- Plomamiento XI.* Collage ceniza sobre tablero de madera. 122 × 122 cm. 1990. Colección particular del artista. Pág. 79
- Plomamiento VIII.* Resina sobre tablero de madera. 115 × 62 cm. 1990. Colección particular del artista. Pág. 80
- Díptico.* Resina y arena negra sobre tablero de madera. 65 × 125 cm. 1990. Colección particular del artista. Pág. 81
- Plomamiento I.* Collage lava sobre tablero de madera. 122 × 122 cm. 1990. Colección particular del artista. Pág. 82
- Plomamiento III.* Collage lava sobre tablero de madera. 74 × 72 cm. 1990. Colección particular del artista. Pág. 83
- Figura.* Basalto, lava y hierro. 223 × 128 × 45 cm. Colección particular del artista. Pág. 84
- Estudio rostro de Mela.* Collage ceniza sobre tablero de madera. 65 × 62 cm. 1990. Colección particular del artista. Pág. 85
- Plomamiento IV.* Collage lava sobre tablero de madera. 72 × 64 cm. Colección particular del artista. Pág. 86
- Plomamiento VII.* Resina sobre tablero de madera. 115 × 62 cm. 1990. Colección particular del artista. Pág. 87
- Mesa.* Collage ceniza sobre tablero de madera. 75 × 60 × 60 cm. 1990. Colección particular del artista. Pág. 88
- Plomamiento II.* Collage lava sobre tablero de madera. 122 × 122 cm. 1990. Colección particular del artista. Desplegable
- Fuente magna (detalle).* Desplegable

- Fuente magna*. Proyecto para la ciudad de Telde (en construcción). Fotomontaje. 1992. *Desplegable*
Área rectangular. Tríptico cortes en lava. 130 × 450 × 50 cm. 1980. Colección particular del artista. *Desplegable*
- Área rectangular* (detalle). *Desplegable*
Cabo II. Collage ceniza sobre tablero de madera. 75 × 75 × 75 cm. 1990. Colección particular del artista. *Desplegable*
- Cabo I*. Collage ceniza sobre tablero de madera. 44 × 43 × 43 cm. 1990. Colección particular del artista. *Pág. 89*
- Pórtico*. Proyecto para Museo Internacional de Esculturas al aire libre en la ciudad de Telde (Gran Canaria), en construcción. 1992. *Pág. 90*
- Robot*. Hierros encontrados. 175 × 76 × 50 cm. 1966. Colección particular del artista. *Pág. 91*
- Máquina II*. Hierros encontrados. 170 × 95 × 68 cm. 1966. Colección particular del artista. *Pág. 92*
- Máquina bélica*. Hierros encontrados. 34 × 107 × 25 cm. 1966. Colección particular del artista. *Pág. 93*
- Cinta asfalto II*. Hierro hueco pintado al duco. 40 × 73 × 40 cm. 1971. Colección particular del artista. *Pág. 94*
- Asfalto V*. Hierro hueco pintado al duco. 65 × 87 × 36 cm. 1971. Colección particular del artista. *Pág. 95*
- Triápodo III*. Laminado hierro. 50 × 80 × 65 cm. 1976. Colección particular del artista. *Pág. 96*
- Triápodo II*. Laminado hierro. 77 × 100 × 93 cm. 1976. Colección particular del artista. *Pág. 97*
- Despojo III*. Hierro martillado. 18 × 130 × 18 cm. 1973. Colección particular del artista. *Pág. 98*
- Marina*. Hierro martillado. 91 × 66 × 32 cm. 1973. Colección particular del artista. *Pág. 99*
- Estrella roja*. Laminado hierro. 125 × 131 × 50 cm. 1977. Colección particular del artista. *Pág. 100*
- El atlante*. Collage lava. 850 cm. Acceso norte ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 101*
- Fuente el Callao* (fragmento). Basalto y agua. 37 m. 1989. Plaza del Callao en el Puerto de la Luz y de Las Palmas. *Pág. 102*
- Dibujo a pluma con anotación. 1978. *Pág. 126*
- Dibujo a pluma. 1978. *Pág. 129*
- Dibujo a pluma. 1978. *Pág. 130*
- Dibujo a pluma. 1978. *Pág. 131*
- Dibujo a pluma. 1978. *Pág. 132*
- Terrenalía*. Hierro forjado y piedra. 40 × 55 × 45 cm. 1977. Colección particular del artista. *Pág. 134*
- Ayacata*. Talla de toba volcánica. 40 × 54 × 15 cm. 1977. Colección particular del artista. *Pág. 135*
- Círculo 2*. Díptico. Cortes en lava volcánica. 1980. Colección particular del artista. *Pág. 136*
- Callao 3*. Cortes en basalto. 24 × 53 × 31 cm. 1981. Colección particular del artista. *Pág. 137*
- Magma I*. Díptico. Cortes en lava. 120 × 65 × 45 cm. 1981. Colección particular del artista. *Pág. 138*
- Cabeza de estudio 5*. Cortes en piedra caliza. 125 × 95 × 80 cm. 1984. Colección particular del artista. *Pág. 139*
- Venus del diferencial*. Hierros encontrados. 180 × 60 × 60 cm. 1966. Colección particular del artista. *Pág. 140*
- Máquina I*. Hierros encontrados. 200 × 97 × 60 cm. 1966. Colección particular del artista. *Pág. 140*

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Litografía Á. Romero, S.A. el día 27 de noviembre de 1992, advocación de los santos Facundo y Primitivo, mártires, utilizándose papel estucado de 160 gramos mate.



VICECONSEJERIA
DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

SOCAEM



VICECONSEJERIA
DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

SOCAEM



9 788479 470685