

# LA INEXISTENCIA DE ESCUELAS DE ARTE EN CANARIAS

POR

**TEO MESA**

## RESUMEN

Revisión y análisis, mediante hechos culturales plásticos y artistas, para dejar de manifiesto la inexistencia en Canarias de escuelas de arte. Se han estudiado todos los movimientos de arte y grupos de artistas que han tenido su presencia activa a lo largo del siglo XX, y en ninguno de ellos se han encontrado indicios teóricos, conceptuales, iconográficos o estilos que hayan dado identidad al arte canario. Sí ha habido un cualitativo nivel en las vanguardias artísticas y en paralelo con el arte peninsular e internacional.

*Palabras claves:* Pintura y escultura en Canarias, siglo XX. Movimientos y grupos.

## ABSTRACT

Review and analysis, by means of cultural plastic facts and artists, to express the non-existence of schools of art in the Canaries. There have been studied all the movements of art and groups of artists who have had their active presence along the 20th century, and in none of them they have found theoretical, conceptual, iconographic indications or styles that have given identity to the Canary art. There has been a qualitative level in the artistic forefronts and in parallel with the peninsular and international art.

*Keys words:* Painting and sculpture in the Canaries, 20th century. Movements and groups.

## ESTADO ACTUAL DE LA CUESTIÓN

Las islas Canarias estaban habitadas desde el siglo V a.C., y se conocen desde la antigüedad, cuando el realismo del entorno geográfico y los mitos tuvieron la necesidad de expandir los

horizontes del conocimiento y los geográficos a los recoletos de sus lares, porque pensaban que el universo no solo se circunscribía al entorno del antiguo mar de Tetis, sino que sospechaban intuitivamente, que debía haber algo más desde aquellas fronteras inmediatas. Son mencionadas como el Jardín de las Hespérides por Herodoto en la mitología, sitas éstas en el límite de los enigmáticos abisales del mundo, donde acaba en precipicio el innavegable mar. Por él se traga y se pierden los intrépidos marinos con sus galeras y trirremes para hacerles desaparecer en los tenebrosos océanos. También se fantasea por poetas y cronistas de la época, que los antiguos pueblos fenicios y cartagineses se atrevieron a explorar las próximas costas de África, orillando y desafiando con sus proas, espolones y quillas los mares ignotos en busca del feliz encuentro con otras tierras por conocer y conquistar que en su singladura otearan. Y doblegaron con las diminutas y frágiles embarcaciones los embates de las envolventes olas hasta llegar al océano Atlántico. También tuvieron, por lo que se cree, conocimiento de las Islas Afortunadas quedando éstas grafiadas en los portulanos marinos.

No existen más noticias de las islas hasta que en el siglo xiv (1312), quedando omitidas las islas y los osados viajes hacia los últimos resquicios del mundo conocido y sus confines. Aunque ya aparecían en las cartografías marinas de la época y en los libros clásicos. Su exploración quedó en la memoria escrita. Se mantiene una constancia por la náutica, más modernizada y abocadamente a la exploración de nuevos mares y travesías para el comercio, entre las islas orientales y la Europa, que en principio, se conquistó la isla que diera el nombre a su explorador, el genovés Lazarotto Malocello.

En 1402 el normando Juan de Bethencourt, logra posesionarse para la corona de Castilla, de las islas de Lanzarote, Fuerteventura y Hierro. Y con casi un siglo en el tiempo se culminaría la conquista del Archipiélago, con todas las vicisitudes, historias y batallas, en la centuria xv, que se finaliza con la claudicación de la isla de Tenerife en 1496, por Alonso Fernández de Lugo. Cuatro años más tarde del descubrimiento de América, con lo que principia la Edad Moderna, y a solo cuatro años del siglo xvi.

Viene a colación esta breve introducción a los conocimientos desde la Antigüedad de las Islas Canarias y de su conquista, para ubicarnos en el contexto histórico donde da comienzo la verdadera historia del Archipiélago. Islas habitadas por un número escaso de moradores anclados en el Neolítico y en una cultura primitiva, estando en abismal distancia con la cultura occidental y su evolución tecnológica en los inicios de la Era Moderna y en el Renacimiento artístico. Por lo que en tal antinomia cultural no se puede, en el caso canario, tratar de seguir a la par con tan avanzado conocimiento. Hubo que comenzar de cero. La raíz de la cultura canaria (no la aborígen) da comienzo pues, en el siglo XVI, siguiendo los patrones de una cultura por imperativos, por la colada por los castellanos colonizadores. Un salto de 16 siglos. Y en arte se podría afirmar que en el siglo XVIII, aunque con carácter no cuantitativos sino bajo mínimos. Aunque no es aventurado asegurar que la historia del arte en Canarias, por su gran volumen de artistas, movimientos y obras comienza en el siglo XX. Lo que viene a evidenciar, la inexistencia de una tradición artística en Canarias hasta el mencionado periodo, por lo que se carece de estilos, ismos, escuelas o códigos a continuar o tomar como base por los artistas canarios en sus propuestas experimentales, temáticas, atemáticas, significativas y técnicas. El reconocimiento y continuidad de una escuela requiere la aceptación de un espíritu integrador que identifique y dé unidad en contenidos varios de una propuesta asumida desde una base deontológica y estética.

### EL REGIONALISMO

Iniciado en los primeros años del siglo XX, como continuación del periodo anterior neoclasicista del siglo decimonónico, se caracterizó por una idea común en todos los artistas: la exaltación odástica sobre las costumbres, tipismos, rincones paisajísticos, panorámicas, hombrías y feminidad de los personajes retratados. Influenciado por las vivencias artísticas que se cocían, con gran aceptación, en las variadas regiones del suelo peninsular: Cataluña, Euskadi, Galicia y la franja del Mediterráneo.

neo con su peculiar luz como exponente significado. Canarias absorbió tal expresión plástica porque, además de moderna, era idónea para las connotaciones geográficas y sociales del momento, y además, por las carencias artísticas, intelectuales y de renovación propia de una cultura autóctona, ya clásica en las islas. Su apego al Regionalismo como método de fácil plástica y de receptividad en el público comprador, por las esenciales características del archipiélago: bonanza climática, bellos paisajes y etnografías, mixtificación de una idealizada forma de ver el entorno y las costumbres populares; y también, porque dicho estilo no supuso una dramática ruptura con los antecedentes, o mejor, cuasi una continuación en su estructura formal (tampoco requería de grandes dotes creativas o experimentales, tan solo les podía valer unas especiales actitudes técnicas, sin menospreciar el carácter interpretativo de los temas a plasmar por los artistas). Todos y cada uno de los artistas: Pedro de Guezala, Francisco Bonnín, Néstor, Nicolás Massieu y Matos, Botas Ghirlanda y José Aguiar, preservaron sus formas de ver y maneras de interpretar, mostrando cada uno sus talentos, recursos imaginativos y técnicos, aunque actuando de forma diferente en cuanto a sus estilísticas autónomas en las representaciones significativas descritas sobre el lienzo. Hay que destacar, como artistas más cualificados dentro de la poca abundancia, más bien se deba hacer mención a la carencia de creadores plásticos, pero la razón es, como es sabido, por los índices culturales tan depauperados que en las islas han sido el talón de Aquiles para el desarrollo de las artes, intelectualidades, etc., lo que conlleva de negativo para los avances sociales, salvando la excepción de unos pocos potentados económicamente que pudieran acceder a la formación académica, y ese es el caso de los artistas mencionados, los cuales tuvieron esa oportunidad por sus procedencias familiares, pudiendo poner en práctica las dotes con las que la naturaleza les afortunó. Ni Guezala ni Colacho Massieu y Matos y todos los mencionados, tienen alguna concomitancia en sus estilos, tan solo les une, y así son catalogados, por la temática del momento, que como en todas las tendencias ha sido simplemente pasajera.

Fue un estilo imperante, moderno en pretéritos tiempos, y sus

apetencias derivaron hacia esa vanguardia de nuestra intrahistoria. Al margen del neoclasicismo que todavía trascendía, el *Regionalismo* fue la etapa más renovadora. Los dos artistas que se encausaron hacia otros postulados temáticos y técnicos fueron Néstor y Massieu y Matos. El primero indagando en la estética del modernismo catalán, en la que experimentó gran parte de su estética y sobre todo de su anatomismo; y el segundo artista, en el neoimpresionismo extraído de sus conocimientos *in situ* de haber realizado viajes a Inglaterra, Italia y sobre todo de su estancia en París, en la primera década del siglo pasado.

No existió una dominante común a los practicantes artísticos, cada uno expuso sus planteamientos visionarios y técnicos a su aire, en su isla, desde este territorio fragmentado y poco accesible por aquellos años pasados, por lo que no pudo haber casi contactos e ideas para compartir sus actuales momentos ni en el devenir en proyecto alguno; y menos aún por la comunicación epistolar, en la que pocos se conocieron como para mantener una vocacional amistad.

Fue en definitiva una etapa eventual en la cultura plástica en Canarias, que cubrió una necesidad y dio respuesta a los cambios lógicos en los artistas en sus temáticas expresivas: más libertad técnica y cargada de valores esteticistas, pero no fue, para nada, un compromiso renovador en los conceptos plásticos que ya vivían en la Europa parisina desde la segunda mitad del siglo XIX y sobremanera del XX. Edulcorada hasta lo melifluo, en la que exaltaron unos valores vacuos y el tipismo folclórico, retratos amanerados, y la luz, y contraste ambiental. Así, habrá que hacer mención, a que el *Regionalismo* perduró durante casi todo el siglo, en el que cada cual lo trazó a su gusto y amaneramientos esteticistas, destacando la belleza y un colorido ramplón por encima de otros valores de expresión y contenidos con el ser humano.

Todo ello en contraposición a los destacados motivos sociales que denunciaron los indigenistas posteriormente, en la década de los treinta. Se mitificó al hombre isleño (sobre todo en los retratados personajes, ajenos al rudo e inculto hombre o mujer del campo o de la mar) y a los paisajes edénicos que dibujaban. Fueron las apetencias de una clientela de consumo

burgués, deshumanizado, inhóspito, quienes demandaban estas producciones preciosistas, carentes de significados humanistas y de sustanciales contenidos. Un arte —más que arte cuadros pintados— siguiendo los estrictos cánones academicistas al servicio de una clase social, pero que no aducía del artista ninguna capacidad creadora, de vanguardia, aunque fuese versada en lo que habitualmente se representaba, solo se mostraban como grandes técnicos artísticos poseedores de habilidades y capacidades pictóricas. Bien es cierto, que para vivir los artistas en nuestra tierra insular, donde no existía una avezada cultura ni sensibilidad hacia las artes y por lo recoleto y seccionado del territorio, tienen que aceptar en tantas de las veces, cualquier encargo de arte y adecuarse al gusto de los pagadores, alejados de sus verdaderas apetencias artísticas.

No hay una sola mención de arraigo iconográfico ni temático que fuera el núcleo para la continuidad de la creación de una Escuela de Arte Canario que diera identidad a nuestra cultura plástica.

#### INDIGENISMO CANARIO

Cuando el mentor y padre de la Escuela Luján Pérez, Domingo Doreste, junto al pintor Juan Carló, como primer profesor de la misma, cree de hecho, que en Las Palmas de Gran Canaria y en la isla de Gran Canaria es urgente la necesidad de una Escuela de formación de futuros artesanos que cubran la demanda y el vacío que tiene la profesión artesanal y decorativa. A la que dará el nombre en un artículo de prensa escrita que tituló *Los decoradores del mañana*, en *La Crónica* de la capital, en el mes de junio de 1917, y en el que daba razones en sus argumentos escritos sobre la carencia de *artesanos-artistas* en aquél año. En su contenido aducía: «La escuela debe ser un plantel de decoradores»<sup>1</sup>. Y añadía: «El día que los decoradores se formen aquí, serán sin duda preferidos, y entonces cuando los alumnos vean en estos estudios la base de una verdadera carrera, la escuela tocará un apogeo que ahora apenas adivina-

<sup>1</sup> DORESTE, Domingo (Fray Lesco), «Los decoradores del mañana», *La Crónica*, Las Palmas de G. C., 5 de junio de 1917.

mos: y el academicismo se habrá conjurado para siempre»<sup>2</sup>. Preconizaba una enseñanza de libre concepción en la que los alumnos y el profesor tuvieran una mera relación tutelada, pero sin imponer maneras ni estilos: «La escuela, digámoslo de una vez, será una escuela de tipo «libre», es decir, un *consorcio* espontáneo de maestros y discípulos, un centro en que el profesor depende del alumno y el alumno del profesor, naciendo una doble y recíproca relación de interés y de respeto. Además, debe ser una Asociación de artistas, preparada y capacitada en su día para ejecutar obras de encargo»<sup>3</sup>. Es por eso, por lo que contestaba a articulistas periodísticos, apostando por una enseñanza carente de programas y en la que solo se destacara por el consejo experimental y la enseñanza de unos procedimientos en los que el discípulo encontrara el camino y cultivara su talento: «(...) Por eso nuestra escuela no consiente una Junta, de la que sea como una dependencia. Eso mataría en flor su espíritu de espontaneidad renovadora»<sup>4</sup>.

Más adelante, y en otro artículo del mismo rotativo alega: «La escuela debe suministrar una enseñanza paralela, pero superior, a la del taller, una aptitud ideal de la que el obrero granjee la perfección de su oficio. Escuelas de aptitud, no de suficiencia oficial»<sup>5</sup>. La misma ve la luz en plena actividad el 6 de enero de 1918, por lo que tenía claro el intelectual y preocupado Fray Lesco de que en dicha escuela se formarían los artesanos en artes decorativas que cubrieran las necesidades de éstos en la isla y en la capital: «El objetivo era muy ambicioso. Radicaba en crear un centro de arte popular (...)» y en el mismo denunciaba que nuestros oficios populares —canteros, tallistas, ceramistas y dibujantes—precisarían de una escuela que potenciara y perfeccionara su trabajo»<sup>6</sup>, escribe Feló Monzón en re-

<sup>2</sup> *Ob. cit.*

<sup>3</sup> DORESTE, Domingo (Fray Lesco), «Los decoradores del mañana», *La Crónica*, Las Palmas de G. C., 21 de julio de 1917.

<sup>4</sup> *Ob. cit.*

<sup>5</sup> DORESTE, Domingo (Fray Lesco), *La Crónica*, Las Palmas de G. C., 22 de diciembre de 1917.

<sup>6</sup> MONZÓN, Feló, «La Escuela Luján Pérez, una reflexión necesaria» (Catálogo Exposición), Gobierno de Canarias, 1988, p. 19.

ferencia, por lo que para nada, se planteó una concomitancia y continuación de la doctrina pedagógica de los indigenistas mexicanos que realizarían sus murales indigenistas en 1923 (puesto que éstos fueron posteriores en el tiempo), y mucho menos, para educar profesionalmente a futuros artistas, al margen del academicismo, ni de un arte de vanguardia europea. La propuesta estuvo ligada a lo ya expuesto: *artesanos-decoradores*. La sorpresa vendría en el transcurrir del tiempo, cuando estos jóvenes artistas van despertando del letargo de la ignorancia por la constante lectura de revistas y libros de arte de vanguardia y el conocimiento de las vanguardias que se vivían en París, por lo que se plantearon la duda, de si eran verdaderamente artesanos, decoradores o, realmente sus planteamientos, inquietudes y experimentaciones irían por la creación plástica más pura. Como así fue. Los trazos de estos postulados artísticos surgieron por esa necesidad que tenían los noveles artistas de seguir el camino guiado por las vanguardias europeas, de la que ya eran sabedores e investigadores plásticos. Las modernidades les cautivaron y los planteamientos primitivos y génesis de la Luján Pérez tuvo que readaptarse ante la evidencia impuesta por los deseos de los talentos artísticos en ciernes, que deseaban un arte en su mayor purismo como lenguaje y expresión, que meramente amañados artesanales en la realización de objetos decorativos y turísticos.

Los alumnos de la escuela conocían las vanguardias artísticas en los distintos movimientos e ismos habidos desde la segunda mitad del siglo XIX, y los que se habían producido a comienzos del XX (desde el Impresionismo hasta el Surrealismo) y de los que todavía hervían durante su vida estudiantil, por medio de sus afanes en las lecturas de volúmenes de monografías de arte y por las charlas sabatinas que en la escuela se ofrecían por los intelectuales grancanarios, que con todo gusto acudían a impartir las variadas lecciones programadas por la dirección del ente. «La intelectualidad canaria trataba entonces de recuperar unas raíces, distintas a las oficiales, que revelaran o completaran el conocimiento de la propia identidad»<sup>7</sup>, argumenta

<sup>7</sup> CORREDOR-MATHEOS, José, «Felo Monzón y la Escuela Luján Pérez», *Aguayro*, núm. 187, Las Palmas de G. C., 1990, p. 23.

José Corredor-Matheos. Estos eruditos intelectuales se mostraron en aquellos años muy dinámicos, activos y ávidos, porque además de saciar su apetito ilustrado, deseaban mover las masas de la capital (contaba la isla con 170.000 habitantes), por el camino de las artes y la cultura.

Las inspiraciones de los cubistas en el arte primitivista y salvaje que desde África y Oceanía, dieron claras muestras en su saber sintetizar imágenes desde el desconocimiento de los rigores académicos o desde los cánones impuestos por el conocimiento historicista. Descubrieron en sus visitas a el Museo Canario de la capital que en los vestigios del primitivismo aborigen canario encontrado en las islas, existía todo un compendio de formas e imágenes que podían ser la raíz inspiradora de sus obras, estando éstas, nexadas a las vanguardias artísticas del momento y contemporaneidad que vivieron. Hubo que analizar racionalmente lo encontrado, para reciclarlo y readactarlo a sus mensajes iconográficos plásticos.

Los alumnos que acudían a las clases de libre enseñanza de la Luján eran procedentes generalmente de la capital y de origen rural, por lo que sus dibujos y pinturas eran fiel reflejo del ambiente que vivían y palpaban, aunque interpretados bajo sus estadios cognitivos, inmaduros a todas luces. Recordaban objetos, paisajes y paisanajes, y las costumbres étnicas que enriquecían la cultura de sus recoletos rincones canarios y de la generalidad isleña. Los alumnos de la misma se constituyeron en los pioneros del nexo entre el pasado de la cultura existente y hecho por los aborígenes y las modernidades del arte y transformando la vanguardia con el transcurrir del tiempo. Estos artistas abrieron el sendero del uso de los vestigios prehistóricos para que posteriores artistas, adelantados en la visión, formación y otros criterios artísticos en la vanguardias continuaran por la misma vereda, aunque usada y aplicada en distintos contextos y lenguajes que los vistos por aquéllos intrépidos rupturales, que en su arte tendieron un puente entre el pasado académico y el otrora presente de las vanguardias de su tiempo. Felo Monzón hace un encendido elogio de las vivencias pasadas y de los réditos de sus conceptos teóricos: «Desde 1929

empezó a practicarse con las denuncias subversivas e iconoclastas que llegaban de París. Más que un brote localista, nuestra querida Escuela ha sido un pequeño reducto incorporado al arte universal. Han pasado los años y sigue practicando un arte libre y, sobre todo, pleno de responsabilidad. Hasta hubo un momento en nuestra busca cotidiana, en el que nos interesó indagar en el fenómeno autóctono, en la busca de una expresividad gráfica que recogiera lo esencial del contorno que nos rodea; lograr una canariedad usando la *síntesis*, el resumen, los datos más acentuados de las formas y tipos isleños» (Agustín Quevedo cita a Felo Monzón)<sup>8</sup>. Y continúa con sus argumentos en el mismo contexto y cita: «La busca plástica tuvo éxito. De nacer una canariedad con mil facetas. Pintores y escultores, cada cual con su sello personal y aislado, lograron darle cuerpo a un *indigenismo* artístico original y múltiple. Esta operación de síntesis está reflejada en las piedras y madera de Plácido Fleitas y Eduardo Gregorio; en los grises poéticos de Juan Ismael; en el brillante liminismo de Oramas. En el estático campesino de Santana; en las maderas quebradas de Juan Jaén, o en la pintura dramática de los murales de Jesús González Arencibia. Más tarde, en los años cuarenta, de nuevo aparecen logros indigenistas en las obras de Manolo Millares, César Manrique y Antonio Padrón. Es la evidencia de una línea histórica que arranca del arte incipiente de nuestros aborígenes y nos lleva a la creación de nuestros días»<sup>9</sup>.

No obstante, la vida era más campesina que propiamente urbana en aquellos albores de la pseudoindustrialización. La isla vivía en permanente penuria; la mirada era fijada en el puerto de La Luz, pendiente de la arribada de los buques que pudieran traer a la isla algunas viandas que sirvieran de maná contra las carencias por las consecuencias de la contienda mundial del 14; el desánimo y la resignación eran las constantes del pueblo. «Todo llegaba con 30 años de retraso. Oficialmente no se apor-

<sup>8</sup> QUEVEDO PÉREZ, Agustín, «Las escuelas de arte libre en Canarias», *Aguayro*, núm. 181, Las Palmas de G. C., 1989, pp. 7 y 8.

<sup>9</sup> *Ob. cit.*, p. 8.

taba nada. Por el contrario, se llevaban los dineros y los hombres de nuestras islas»<sup>10</sup>, aducía Monzón.

Todo ello motivado y auspiciado por dos eminentes literatos de la isla: Pancho Guerra y Alonso Quesada, muy vinculados a las charlas aludidas y a las actividades culturales de la isla, además de Domingo Doreste y Juan Carló, quienes animaban y acompañaban a los jóvenes artistas a sentir *in situ* de los gozosos paisajes sureños, y de toda la isla, además de la flora y la fauna autóctonas del lugar y de las tipologías raciales tan características de las áridas y rudas facies de los aparceros sureños. «Eran los años del 29 al 36. Ya habíamos renunciado a las versiones adocenadas de paisajes amables y figuras típicas al uso. Nos empeñamos, entonces, en la tarea de lograr un arte que tuviera como elementos representativos la flora canaria y rostros vigorosos y negroides quemados por el sol. Como marco de esta síntesis colocamos una orografía agreste, pétreo, similar a la que domina en el interior de nuestras islas y cuya estructura ha sido provocada por la presión telúrica de los volcanes»<sup>11</sup>, enfatiza Feló Monzón.

En este apartado se debe hacer un especial énfasis en este concepto, por el equívoco, que entiendo, existe en afirmarse que se han seguido las pautas y preceptos del libro de Franz Roh *Realismo mágico*, al que tuvieron acceso, pero que no fue, para nada, el motivo y fundamento para un seguimiento plasmático y cauce del indigenismo por los alumnos de la Luján Pérez, puesto que los dogmas, formas estilísticas y demás conceptos interpretativos, técnicas, contenidos y temáticas, nada tenían de concomitancia con lo realizado por los indigenistas de la ínsula. *Realismo mágico* fue un libro de ávida lectura por los inquietos e interesados alumnos de la Luján, cuando éste apareciera (con el precio de 12 pesetas), en la librería de Paquita Mesa. Fue un catón para aquellos catecúmenos que deseaban afanosamente aprender de las novedades vanguardistas de la vieja Europa, llegadas con demora a las islas. Libro que pasó de mano en mano entre ellos. Efectivamente cotejaron lo que el volumen

<sup>10</sup> MONZÓN, Feló, «La Escuela Luján Pérez, una reflexión necesaria» (Catálogo Exposición), Gobierno de Canarias, 1988, p. 22.

<sup>11</sup> *Ob. cit.*, p. 15.

contenía, pero no existía ningún paralelismo con el arte que ellos hacían y pretendían hacer: en su arte conceptualizado y de libre interpretación del ambiente canario, que en nada convergía. «No hay, pues, que buscar antecedentes de la Escuela Luján Pérez ni en Canarias ni en la Península. Ella es antecedente de sí misma»<sup>12</sup>, según escribió el crítico Agustín Quevedo. Cita en el mismo a Felo Monzón que, en una de sus misivas teóricas lo que sigue: «En nuestra labor de estudiante analítico hubo una época ya lejana, en que nos interesó el fenómeno plástico «autóctono». Una expresividad de lo canario como correspondencia gráfica del entorno. Estudiamos concienzudamente el problema, pero no con la intención de que el resultado fuese un producto real, mimético y artesano, sino con una nueva óptica: la que produjera unas obras expresivas hasta llegar a la no figuración. Era una busca de sorpresas visuales, con la emoción de un descubridor»<sup>13</sup>. Como me han contado durante las charlas indagadoras, entre ellos Santiago Santana, o en comentario de Jesús Arencibia, la propuesta pictórica de todos los colegas artistas de su hornada, encontraban su estro o paroxismo en los mencionados elementos anteriormente: los restos aborígenes, las calles, los ambientes, los paisajes, los personajes y las costumbres de los habitantes de la isla. Y todo lo demás son monsergas y ganas de enredar en suposiciones trasnochadas por encontrar antecedentes y paralelismos. Es más, los textos de Felo Monzón, de Juan Rodríguez Doreste, de Agustín Quevedo Pérez (quienes fueron Presidentes de la Escuela y grandes eruditos de la misma y críticos de arte), jamás lo mencionan como punto de partida y seguimiento por los alumnos de la Luján.

Una ingencia de artistas: Plácido Fleitas, Juan Jaén, Santiago Santana, Felo Monzón, Jesús Arencibia, Néstor de la Torre, Manolo Millares, Martín Chirino, César Manrique, Antonio Padrón, etc. habían encontrado un filón plástico junto a ellos, sin ir más lejos, en su misma ciudad, que debía ser ensalzada y

<sup>12</sup> QUEVEDO PÉREZ, Agustín, «En torno a la Escuela Luján Pérez» (Catálogo Exposición), Gobierno de Canarias, 1988, p. 34.

<sup>13</sup> QUEVEDO PÉREZ, Agustín, «Homenaje a ocho artistas desaparecidos. Artistas canarios» (Catálogo Exposición), Centro Cultural Conde-Duque, Madrid, 1991, p. 29.

valorado en todo su contenido como cultura de antaño y raíz de un pueblo, como el aborigen, que plantea aún un enjambre de dudas, y al que había que rendirle pleitesía y todo el fervor pertinente a las huellas encontradas y celosamente custodiadas en el Museo Canario palmense del mundo aborigen canario.

Una vez creada la Escuela Luján Pérez, se planteó el problema pedagógico: ¿qué enseñar?, ¿cuál sería el método y el material didáctico idóneo para sus planteamientos pedagógicos?. Sin obviar los depauperados niveles socio-económicos en el que se vivía en las islas y en la ciudad capitalina. Toda España tenía un 80% de subdesarrollo y analfabetismo, sobresaliendo negativamente Canarias. Las figuras de escayolas, que tan recurribles fueron en el academicismo; o las láminas, copiables miméticamente, tan socorribles, como antipedagógicas hoy día —como entonces, por las revoluciones artísticas que se habían producido desde los albores del siglo pasado—. Ante tal panorama el consejo del erudito Fray Lesco fue claro y preciso: salir al entorno que nos brindaba la naturaleza: luz y natura, etnias, antropología y costumbrismo. Y el resultado fue el nacimiento creativo de un indigenismo antropológico, usando como temática inspirativa los elementos de nuestro entorno y los usos y hábitos de sus moradores. Los jóvenes escolares de la artística Luján Pérez, entre ellos: Eduardo Gregorio, Felo Monzón, Santiago Santana, Cirilo Suárez, Juan Ismael, Miguel Márquez, Juan Márquez, Emilio Padrón, Jesús Arencibia, Jorge Oramas, José Navarro, Manuel López, Juan Jaén, etc., alumnos primigenios que recibieron las enseñanzas prácticas de Juan Carló, uno de sus fundadores y mentores, y de las teorías de Domingo Doreste «Fray Lesco», se convertirían en los creadores de una temática que diera identidad y carácter a una aventurera plástica de índole cismático y revolucionario para el entorno y los bajos niveles culturales establecidos en la plástica canaria, y a la sazón también en la nacional. Y este sería el núcleo para que se siguiera la senda de un arte de vanguardia en nuestras islas. Como así ocurrió.

Es por lo tanto, que los artistas de la Escuela Luján fueron abandonando lo artesanal y profesional paulatinamente, motivo por el que fuera creada, negándose por apostar hacia un arte

puramente preciocista y que resaltara lo bello sin más, como preconizó el pintor Néstor de la Torre en sus manifiestos arcádicos, sobre la exaltación de los valores de unas islas y su tipismo autóctono insular y a crear un rango característico que nada tenían en parangón con la otra sociedad excluida, explotada, hasta índices esclavistas (Néstor vivió una niñez y juventud doradas, procedente de una familia acomodada, que le hizo creer que su forma de vivir era extensible a todos los habitantes del edén que supuso para él la isla y sus privilegios). Muy distintamente y por otros principios vivenciales, éticos y compromisos sociales de gran parte de los miembros de la Escuela les conmovió hacia las penurias de las clases sociales menos pudientes que sobrevivían con nimios pecunios: los aparceros sureños, los agricultores en general, las campesinas hogareñas, los barrios marginados y viviendas populares de construcciones *sui generis*; y destacando la flora como elementos autóctonos del entorno.

El costumbrismo, entendido como género pictórico; el paisaje edulcorado y laxo, etc. como valores manidos, fríos y vacuos, fueron tabú de la nueva creativa y propuestas que en sus lienzos se trazaron y comprometieron los mencionados artistas. Cada artista pintaba libremente en base a sus empatías con los ambientes y temas encontrados; pero, todos ellos reflejan en sus obras una peculiar y libérrima interpretación en la que el modelo no es mimetizado, sino idealizado según sus criterios estéticos y creadores. No existió una estilística o temática predefinida que sirviera de patrón común a todos los artistas; que les normalizara en una propuesta o razón estética a la que adherirse como previo dogma aceptado en base a una prédica, escuela o principios estéticos. Nace el gusto indigenista en la Escuela Luján Pérez de forma casual, sin que hubiese un claro propósito de qué era lo que los artistas debían buscar. Todo fue accidental en el encuentro, porque nadie tenía un concepto claro y preciso de la plástica a desarrollar como meta propuesta. No existían precedentes ni derivaciones con los muralistas del indigenismo mexicano como se pueda aducir. Fue un osado reto, con el ambiente externo acrisolado, con las ideas sociales que efervecían en las mentes de los jóvenes artistas, que como adu-

jo Felo Monzón: «El arte en Canarias como fermento inconformista y revolucionario nunca ha podido tener una presencia polémica»<sup>14</sup>. En 1929, se celebró en Madrid la muestra de las Escuelas de Pinturas al Aire Libre de Méjico, en el Museo de Arte Moderno. Y en 1934, se celebró la muestra de las Escuelas de Acción Artística mejicanas, que eran dirigidas por el pintor español Gabriel García Maroto, las cuales crearon un gran impacto como novedad y réditos pedagógicos artísticos.

El indigenismo creado de manera colateral y circunstancialmente por los artistas de la citada Escuela tuvo su existencia activa, como fuente continua inspiradora durante los primeros años de la década de los treinta hasta el periodo de la contienda civil española, y posteriormente en los cuarenta, cincuenta y hasta casi llegar a los setenta. Se prosigue, por los artistas, representándola de forma esporádica y sin secuenciación como unidad temática a lo largo del tiempo, pero sin el rigor de «escuela», principios estéticos o continuidad estilística; solo responde a una moda a practicar por concepto y convencimiento o como motivaciones de índole plástico nacionalistas. Solo será el escultor Martín Chirino quien secunde un petroglifo, como el de la espiral, que tanto ha iterado en tantas de sus variaciones escultóricas, como elemento base de una forma a la que acude con mucha frecuencia en su plural repertorio de temáticas o argumentos de los que dispone para crear sus esculturas. Sin olvidarnos de que la espiral, tan existente en los petroglifos canarios (barranco de Balos en Gran Canaria; Cueva de Belmaco y La Zarza en La Palma y los letreros del Julán en el Hierro), está muy presente en tantos lugares de los vestigios primitivistas del Planeta, desde los grabados celtas de Galicia, la espiral de Fibonacci o Durero o la matemática de Arquímedes; y la espiral logarítmica, como la más que se reproduce en la naturaleza. La temprana muerte de Manolo Millares (42 años) nos deja la incógnita de saber si hubiese continuado por el sendero trazado de las huellas aborígenes o hubiera cambiado por otras expresiones y lenguajes artísticos, que, en su inquietud indagadora y

---

<sup>14</sup> MONZÓN, Felo, «Arte Canario: algunas propuestas», *Fablas*, núm. 68, Las Palmas de G. C., 1976, p. 4.

lógica propia en los artistas, así debía ser: cambiar en sus propuestas estéticas por la búsqueda persistente.

El uso de los restos prehispanicos, como grafías primitivistas a rescatar, son motivos que irrumpen *ipso facto* en las búsquedas experimentales de los artistas canarios, que de pronto, y en uso cotidiano se representa en los lienzos de las creaciones artísticas, aunque influenciados por los usos precedentes en las artes modernas. Por lo que anteriormente no existían antecesores en el manejo y rescate de estas iconografías en el arte canario. Sí se usaban exclusivamente los dibujos y geometrismos de las pintaderas, y de las incisiones decorativas de los gánigos, aislados o en conjunto, extraídos de las figurillas de barro, y solo en Gran Canaria, como un único fin ornamental en los objetos de uso popular y artesanal como arcones, muebles domésticos, queseras, etc.; y en los adornos de los trajes típico del folclore, especialmente en los diseños a partir de las creaciones del pintor Néstor de la Torre, o como su tapiz *Boda en Teror*. El artista modernista utilizó varios elementos de la arqueología autóctona; pintaderas, petroglifos, cerámicas, y los geometrismos de la Cueva Pintada de Gáldar. La pintadera, entre otros elementos, vista en las vitrinas de el Museo Canario, como vestigio aborigen y recurso de interpretación o copia iconográfica para los artistas, fue plasmada por los propios alumnos de la Luján Pérez desde los años veinte, bajo los magistrales consejos pedagógicos de Fray Lesco, como motivos base de las decoraciones artesanales, y que fueran expuestas en los trabajos de la primera muestra colectiva del aludido centro de enseñanza en 1929, en un local de la calle de Triana de la capital grancanaria.

Artificio que tuvo su auge desde que apareciera la influencia y aceptación del primitivismo en el arte de las vanguardias históricas, y que tan primordial fuera para las investigaciones y transformaciones creativas en el cubismo picassiano desde la primera obra experimental «Las señoritas de Aviñón» en 1907, y que fuera la base para el nacimiento de este ismo artístico. Según las prédicas conceptuales de Cezanne, por encontrar la simplicidad de las figuras por medio de su estructuración, teniendo al arte egipcio, la cultura ibérica y el arte africano como génesis de la obra aludida. Auténtica raíz del arte moderno,

haciendo cambiar los conceptos del arte contemporáneo a partir de esta concepción estética. Las máscaras negroides entusiasmaron a los artistas que como Picasso, Braque o Matisse, adornaban sus talleres con las figuras del arte negro que traían los navegantes y colonizadores africanos.

En cuanto al desarrollo y uso de estos elementos estéticos fueron unos recursos muy valorados por artistas como Manuel Millares, Plácido Fleitas, Martín Chirino, Eduardo Gregorio, Antonio Padrón, Felo Monzón, José Dámaso y otros. No cabe la menor duda, que los mismos se debieran en razón de dos premisas: de un lado los cambios producidos desde las vanguardias históricas, con las propuestas dogmáticas y libertarias del fauvismo, cubismo, expresionismo y la abstracción y en el uso como expresión más genuina del arte primitivista africano y oceánico, siendo Canarias un terreno virgen, inédito por explorar (aunque tuviera, desde antaño, un uso popular y artesano), estando estos artistas a la par y en boga con la contemporaneidad artística del momento; y por otro, el resurgir en nuestras islas de una identidad diferenciadora nacionalista autóctona, o como país arraigado en una geografía diferencial en el Atlántico, con los precedentes de una cultura propia e identitaria, que fuera el germen para la ejecutoria de un arte de índole insular connotado con una realidad y cultura distinta y peculiar.

Los contactos que tuvo Manolo Millares con la Escuela de libre formación artística, especialmente con su entrañable amigo Felo Monzón, hizo que también él, y por su enorme afición a la arqueología, siguiera la misma senda creadora con las huellas de los primitivos habitantes de las islas, y del arte aborigen de Gran Canaria en particular. Escribe el insigne artista en las páginas de la prensa local lo siguiente: «Desde 1949, vengo estudiando todo aquello que se relaciona con los primitivos habitantes de las islas. Quiero injertar el espíritu antiguo en el espíritu nuevo, buscando también una tradición, pero una tradición revolucionaria. Hasta ahora nuestras «pintaderas» solo había servido para fútiles composiciones decorativas, que se usaban como señuelo turístico»<sup>15</sup>. Se sumaron a esta propuesta muchos

<sup>15</sup> MILLARES, Manolo, *Falange*, Las Palmas de G. C., 16 de julio de 1952.

artistas canarios de mayor o menor entidad artística. Y sin olvidarnos, con todo el mérito por su talento y técnicas artísticas de la hermana menor de Manolo, Jane Millares, autodidacta e íntegra artista desde su niñez, la cual ha tenido como constancia en sus razonamientos plásticos un indigenismo patente en gran parte de sus obras, desde 1950 hasta la actualidad en que no decae en sus maneras de hacer e inspirarse, tanto desde el costumbrismo pasado y atemporal hoy día, en las figuras, en las alfarerías y floras de pitas y cardones, caseríos populares, mantillas canarias —muy típicas de Gran Canaria— y dragos (curiosamente este ejemplar único de la flora autóctona no se usó prácticamente, solo lo dibujaron Jesús Arencibia, Felo Monzón y Oscar Domínguez, que también da nombre a una de sus obras).

El apego y continuidad a los rastros prehispanicos y a todo lo que fue el arte del pueblo que habitó las islas antes de la conquista a Castilla y la suma de los arquetipos arqueológicos, continuaron siendo las pautas indagadoras para los artistas canarios de vanguardia, como fueron los avanzados en la modernidad: Manolo Millares y Martín Chirino, quienes se sumergieron en estos vestigios aborígenes: momificaciones, pintaderas, petroglifos, etc. para trasladarlos a otro contexto plástico, subjetivo y conceptualizado en base a otros parámetros intelectuales, cuyo significado pasó a ser simbolista de la cultura de un pueblo e identitario de una etnia por rescatar del desdén y abandono, con el sano propósito de hacerles la merecida justicia y reconocimiento. El ejemplo de mayor talento y preocupación por el mundo primitivista canario lo continúa en la actualidad Martín Chirino, quien aún sigue variando sus espirales, o bautizando sus abstracciones escultóricas con nomenclaturas aborígenes como su escultura pública «Lady Harimaguada», en Las Palmas de Gran Canaria.

El pintor Antonio Padrón (fallecido relativamente joven y en plena madurez en su evolución artística) ha sido influido sensiblemente por la cultura aborígen canaria de su entorno natal, Gáldar, y de todo el mágico costumbrismo que plasma en su obra de modernidad, a la que dio un carácter de traslación entre las enigmáticas figurillas aborígenes, como los idolillos

cultuales paganos, para transformarlos en nuevas y modernas creaturas adaptadas a imágenes naturales de personas, dando origen a efigies con rasgos estructurales pseudocubistas en la composición y el carácter. Todas tematizadas en el ambiente costumbrista de su rincón norteño natalicio, sobremanera en el uso de las pintaderas, gánigos y encajado de las cabezas de forma, manera y similitud que los ídolos aborígenes.

### PINTORES INDEPENDIENTES CANARIOS (PIC)

La conjunción de artistas habida en la capital de Santa Cruz de Tenerife, en mayo de 1947, con la denominación Pintores Independiente Canarios (PIC), estuvo integrada por media docena de pintores del momento artístico tinerfeño, acuciados todos por los cánones imperativos de la estética involucionada por un lado: el academicismo anclado en el pasado; y la extemporánea, por otro: la estética del fascismo ganador en la reciente guerra civil española. Tan dispares en sus confusos conceptos artísticos, en gran parte de ellos, como en sus técnicas y lenguajes: Constantino Aznar, Carlos Chevilly, Juan Ismael, José Julio, Alfredo Reyes y Teodoro Ríos. Su primera y única muestra en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz, estuvo muy nutrida de obras diversas en temáticas, procedimientos, técnicas y estilos variados en cada uno de los componentes, siendo los denominadores comunes. No había un concepto claro en cuanto a la idea motriz del grupo en lo referente a las técnicas y lenguajes de las vanguardias renovadoras. Variados también en sus criterios artísticos como en los manieristas.

Solo hubo una aparente motivación prevalente que les unió en un momento efervescente de reflexión en aquellos años en los artistas, con el objeto de situarse en su correspondiente contemporaneidad, y saber cual era su misión artística del momento. Pero ante tanta diversidad de propuestas y planteamientos teóricos entre todos ellos, tan poco afines a la intelectualidad artística de vanguardia, la lógica sería la desunión y dispersión, de lo que hipotéticamente era imposible proseguir. Únicamente les ató un vínculo que firmaron todos en su manifiesto progra-

mático: era el de desvincularse y liberarse del atezado academicismo artístico y centrarse más en el arte de vanguardia, personal, intimista y que hablara su propio lenguaje unipersonal. Y para ello de su Manifiesto es clamoroso destacar dos de sus cláusulas:

«Pugnamos por un arte que se aleje de la copia servil y lacayuna del árbol y la piedra...»<sup>16</sup>.

«Pugnamos por un arte que descubra claramente la manera de ver. La realidad del espíritu, de nuestros sueños, de nuestra manera de ver»<sup>17</sup>.

Se deshizo pronto el hechizo y la fugaz obnubilación de los pintores integrantes, y volvieron a la realidad y prédicas de todos los integrantes en sus estilos y temáticas personales. Unos continuaron con su arte comercial y vendible, y otros, con su arte de vanguardia, como Juan Ismael, Chevilly y José Julio.

Como se ha constatado en su Manifiesto y pensamientos en este efímero grupo de los PIC para nada se planteó la cuestión que aquí tratamos. No hubo en los artistas arribistas a los conceptos de contemporaneidad y la total omisión del academicismo (momentáneo en algunos), una sola mención y denodado deseo de vindicación de la identidad del artista canario; de una idiosincrasia autóctona; de vínculos históricos; ni de las costumbres de las islas para erigirse como tal en hipotética Escuela de Arte Canario.

## LADAC

### LOS ARQUEROS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Desde que comenzara la contienda civil española, en sus tres años de duración y posteriormente, a lo largo de la década de los cuarenta se cercenó todo asomo a las vanguardias artísticas, máxime por los imperativos estéticos a que fueron sometidos los creadores plásticos y literarios: se impuso la estética de los ven-

<sup>16</sup> PINTO, Carlos E., «Juan Ismael. "obra pobre"», p. (no figura), Ed. Círculo de Bellas Artes, S. C. de Tenerife, 1990.

<sup>17</sup> *Ob. cit.*, p. (no figura).

cedores de la incivil guerra. Hubo un declinar y un retroceso en la plástica renovadora que habían comenzado los jóvenes indigenistas de la Escuela Luján Pérez de Las Palmas de Gran Canaria (1929, de su primera muestra); y de los surrealistas de Gaceta de Arte de Santa Cruz de Tenerife, (1932). El despertar, con ciertas licencias permisivas, por parte de la censura de los comisarios y censores políticos del régimen, tendría lugar finalizando los cuarenta y en los albores de la decena de los cincuenta en todo el territorio nacional. La inquietud anidada en los artistas grancanarios por mantener vivos los deseos para adscribirse y sumarse a las vanguardias contemporáneas, ya comenzadas en Europa en los primeros años del siglo con los movimientos innovadores desde el fauvismo, cubismo, abstracción, y más tarde: dadá y surrealismo, hizo que aquéllos intrépidos artistas y teóricos del arte, se subieran también al carro de la modernidad desde dichas ínsulas. Ello dio origen a fusionarse en torno al grupo de denominación *Ladac* en 1950, a un número de ávidos e insaciables artistas, los cuales ya hacían sus experimentaciones de forma individual, pero que quisieron arrojarse y salir en muestras colectivas con plásticas renovadoras para ser conocidas públicamente.

El grupo *Ladac* se creó, en opinión de uno de los participantes, Alberto Manrique, casi como un apéndice o desglose de la propuesta cultural *Planas de Poesía*, y activada por los hermanos José María y Agustín Millares (debiéndose señalar que el creador y mentor de *Planas* fue José María Millares —según enfatiza él mismo— quien en un principio había ideado como denominación para la publicación de su obra y otras literarias *Punto y aparte*, con la idea apriorista de publicar su obra *Liverpool*), pero que a sugerencia de su hermano Agustín cambiaron la nominación a *Planas de Poesía* (julio de 1949 en su primera edición). Fue aquella una publicación no cíclica, por las carencias económicas, de Literatura, Poesía y Arte, que alcanzó a ser reconocida por México, Francia, y en toda la Península, etc., siendo conocidos como los «*planistas*» y «*los hermanos Millares*» por los poetas y la crítica, incluso por Pablo Neruda en París, en la que insertaron sus propuestas en una ciudad carente de difusión creadora y de cultura oficial, en la que además,

Manolo Millares ilustraba las páginas con dibujos suyos: Felo Monzón, Juan Ismael, Jane Millares, Elvireta Escobio, Cirilo Benítez, Vinicio Marcos, Eduardo Vicente, etc. Fue clausurada en 1951, por la censura de los acólitos del poder establecido después de la contienda, habiéndose publicado 15 números, secuestrando todos los números publicados y los habidos en las librerías, a quienes no gustaron las veleidades y licencias literarias de los izquierdistas intelectuales que formaban dicha plataforma cultural. Los contactos que tuvo Manolo Millares con el grupo Altamira (Santillana del Mar, Santander 1949-50) de quien tomó el símbolo del anagrama del grupo: los arqueros prehistóricos de las cuevas rupestres, y con E. Westerdahl, le hizo tomar la idea matriz para la creación de otro similar en Gran Canaria, que se mostrase como reivindicador de un bastión cultural en el panorama artístico y difusor del saber en el ámbito palmense, bajo conferencias, muestras, coloquios y pensamiento crítico cultural. Sus manifiestos artísticos se llevaron a efecto al socaire de el Museo Canario, cuna de la cultura grancanaria de otrora, exenta de toda censura por estar adscrita como Sociedad Científica.

Todos los primeros componentes de *Ladac*: Manolo Millares, Felo Monzón, Alberto Manrique y Juan Ismael, tuvieron una ferviente empatía y práctica por el arte de vanguardia. Auspiciados por las ideas y revistas sobre arte que recibía Felo Monzón desde el exterior, y las reverberantes ideas teóricas de Manolo Millares, quienes a su vez redactaban los textos teóricos doctrinales y manifiestos del grupo, asumiendo ambos los postulados y credos elaborados. La muestra se celebra el 21 de enero de 1950, en los salones del citado ente con una conferencia del crítico E. Westerdahl. Hay que hacer una especial mención en que no hubo jamás una disciplina en cuanto a dichas ideas programáticas, cada quien trabajaba libertariamente, según sus visos, sentires y propuestas en sus propios planteamientos. Aunque todos en una línea de madurez técnica, seguían en la búsqueda por encontrar modos expresivos y particularizados, enfatizando al respecto Alberto Manrique: «Nos acostábamos abstractos y nos levantábamos constructivistas»<sup>18</sup>. El origen y

<sup>18</sup> MANRIQUE, Alberto. Información oral, 2004.

meta de sus obras artísticas estuvo en el arte de vanguardia, y tomando a las vanguardias históricas como embrión y pauta a seguir. Más tarde se incorporaron al grupo José Julio Rodríguez, Elvireta Escobio y Plácido Fleitas. Y como es constante en todos los grupos también este tuvo una vida efímera, y se auto-disolvió después de la muestra en la galería catalana Syra en Barcelona. Su motivo no fue otro que una evidente apatía y controversias, y sobre todo, por la acumulación de artistas que se produjo en su final.

En el diminuto díptico de la Exposición del Club de Universitarios (II exposición de arte contemporáneo) realizada en Noviembre de 1950, existe un texto altamente teorístico, a suponer, realizado por los mentores de *Ladac* (no lleva firma), en el que describen: «Con nuestra muestra de hoy —suma de enfoques diferenciados— aspiramos a encontrar lo inédito, lo virgen. Queremos que el espectador solo goce la bondad imponderable del ritmo, del lirismo del color y las formas, de un concierto armonioso de sensaciones nobles, esenciales: del sabio valor de la pintura en sí»<sup>19</sup>.

Aquellos comienzos de la decena de los cincuenta fueron primordiales para definir los conceptos y postulados de las artes en Canarias; de una parte, algunos artistas se adscribían a las vanguardias, rompiendo con los manierismos y fáciles acomodados en las artes del academicismo, proporcionadas por la visión arcaizante de la estética edulcorada de los ganadores de la guerra civil de nuestro país. Ello se constata en la muestra aludida de la galería de Barcelona, en junio de 1951, en la que en la misma no figuraba relación alguna de estilística o escuela originariamente canaria en su espíritu esteticista. La predominante estilística se enclava en el surrealismo y en las aplicaciones interpretativas que extrajeron Manolo Millares y Felo Monzón de los vestigios prehispánicos interrelacionados con la abstracción. Cada cual con sus dialécticas y sus discursos plásticos que los diferencian en sí; no habiendo en el grupo, planteamientos convergentes ni en las adopciones culturales, tan solo les movía el

---

<sup>19</sup> LADAC, Exposición Ladac (Catálogo Exposición Club Universitario, Las Palmas de G. C.), 1950.

afán de ejecutoria de una obra de metodología contemporánea, acordes con los coetáneos movimientos que se vivían y se habían realizado en la Europa de las vanguardias históricas. En cada uno de los artistas no existió similitud de criterio estilístico ni de conceptos ni de significaciones, solo modernidad los inducía en sus objetivos, o coincidentes en las propuestas para su realización técnica. Solo hubo un propósito en el grupo, que fue: servir de unión en el colectivo para exponer sus obras de carácter vanguardista, distanciándose de la estética en boga que se practicaba en las islas —y en España generalmente—, y de acercarse a las vanguardias más innovadoras que se promulgaban en los países extranjeros: libres ideas, políticas, sociales y planteamientos estéticos del momento; constituyendo la punta de lanza de un arte nuevo, acorde con las novedosas ideas plásticas y otros tiempos, quedando aquéllos obsoletos en sus estéticas de antaño.

#### GRUPO ESPACIO

Fundado en 1961 en Las Palmas de Gran Canaria al amparo de la Escuela Luján Pérez, estando como profesor de dicho centro de enseñanza libre Felo Monzón. El mismo estuvo integrado por alumnos de la propia Escuela y otros afines a ella que coincidían en los criterios estéticos y renovadores en las propuestas: Felo Monzón, Lola Massieu, Pino Ojeda, Rafaely Bethencourt y Francisco Lezcano. Hay que hacer mención a que el grupo tuvo una mínima actividad, pero que fue retomado en 1977 con un gran dinamismo cultural en la capital palmense, al cual se sumó una larga lista de artistas.

Su creación tuvo por meta realizar exposiciones, conferencias, etc. Y su propósito fue la divulgación y culturación de las gentes de los barrios capitalinos o de otros municipios de la isla, sobre todo en la segunda etapa del grupo, donde tuvo una serie de animadores y activistas culturales que ayudaron en las tareas difusoras. Educar y tomar conciencia a los moradores de zonas periféricas de las clases trabajadoras, exponiendo las obras en salones sociales, para que supiesen que la cultura y la forma-

ción no era labor de los culturizados, sino que también, las gentes humildes. Tendría por misión esa entrega a los demás en despertar su formación sensible y estética, haciéndoles llegar un arte plástico; o de la retórica de oradores en sus conferencias, para que también gozaran sus sentidos de algo que no estaba a su alcance hasta ese momento, como fue el contemplar muy junto a ellos el arte de vanguardia que en la ciudad practicaban los artistas e intelectuales oradores.

Fue el *Grupo Espacio*, en su primera etapa, una asociación de artistas pintores que tuvo una corta vida en el tiempo. Solo se le conoce una sola muestra con todos sus integrantes primigenios en la Sala del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Esta se realizó como homenaje a la desaparecida revista cultural *Gaceta de Arte*, de Santa Cruz, que fundara Eduardo Westerdahl. No obstante, realizó dos exposiciones más: una en Barcelona y otra en Munich en la que no se integraron los demás componentes; en la capital condal (febrero de 1962) participan Felo Monzón y Lola Massieu (sufrió los gastos del viaje Martín Vera, antiguo alumno de la Luján Pérez, protector de la escuela cuando estaba de profesor Santiago Santana, y ésta fuera trasladada a los bajos de los graderíos del estadio Insular, adinerado por sus negocios en el antiguo *cambullón*, y quien tanto hizo de mecenas en el arte de la isla)<sup>20</sup>; y en la capital bávara (julio de 1962), además de los mencionados, lo hace el pintor lagunero Pedro González (en esta ocasión no viajan los artistas reseñados, por motivos de una enfermedad de una de las hijas de Lola Massieu, y desgana a viajar de Felo Monzón, si no era en compañía)<sup>21</sup> que no estaba sumado a los criterios del Grupo, solo coincidía en la práctica de la abstracción. En ambas muestras figuró en respectivos catálogos el nombre de *Grupo Espacio*. Todos los artistas se propusieron que el Grupo debía tener un único adoctrinamiento estilístico y un simple lenguaje que fue: la abstracción. Todos experimentaron sus elucubraciones estéticas sobre la inconcreción de las formas. Y con sagaz intención, quisieron que sus abstracciones no estuvieran

<sup>20</sup> MASSIEU, Lola. Información oral, 2004.

<sup>21</sup> MASSIEU, Lola. Información oral, 2004.

emparejadas con las elaboradas en la Península, ni en los planteamientos aformales ni en las técnicas de los tratamientos de relieves matéricos, deseaban un estilo más arraigado en el entorno regional canario o concomitantes a las propuestas foráneas extranjeras.

Como todo grupo constituyente se basaron originariamente en una idea matriz que marcaba la concepción ideológica de las pautas estéticas de *Espacio*, confeccionando el creador y teórico del Grupo, Felo Monzón, un Manifiesto, con el que gratamente comulgaron todos los restantes miembros. El mismo se articuló en dos apartados: uno, una introducción a modo de prefacio en el que se teoriza conceptualmente los momentos de cambio social y cultural y en los que vive el arte en aquellos momentos de cambios artísticos; y el otro, se compone de seis apartados en los que se enuncian los propósitos de contenido y existencia del *Grupo Espacio*. Cito el apartado tercero del Manifiesto que dice: «Arte y conocimiento están hoy en una etapa de radical transformación. Y se transforman constituyendo. Ansían discurrir por un camino de perfección. Es la inevitable consecuencia de su directa relación con el grupo o comunidad»<sup>22</sup>. La esencia base de *Espacio* fue la abstracción como método expresivo propio de la evolución plástica que en el mundo se estaba dando (amén de otros movimientos practicados por esas fechas), siendo una reacción a favor de la *antifiguración*, *anti-academia*, *anticánon*, *antirealismo*, *antinorma*, establecida siglos atrás. Y los integrantes del Grupo —así dice su Manifiesto— asumieron el estilo, pero el contenido fue libertario y empático con cada cual, y se expresaban por: informalismo abstracto, expresionismo abstracto, cinetismo, matérico, cosntructivismo, dripping, etc.

El objetivo fundamental del *Grupo Espacio* fue instalarse en las vanguardias renovadoras artísticas, y para ello, eligieron uno de los lenguajes más controvertidos para los espectadores (y para muchos de los artistas que se acomodaron muy bien, desde su inmovilismo y ceguera por la renovación, en el figu-

<sup>22</sup> VV.AA. Manifiesto del Grupo Espacio (Catálogo Exposición, Las Palmas de G. C.), 1961.

rativismo y en el academicismo relamido y más estricto): la Abstracción. La abstracción fue practicada bajo el paroxismo individual de cada artista, eligiendo todos los componentes del Grupo uno de los lenguajes más adaptados a sus gustos y experimentaciones plásticas y estéticas. Una vez más se elige, como endopatía artística, las propuestas habidas y confeccionadas en la vieja Europa, y que también renacieron en Norteamérica. Por lo que no existen vínculos o raíces escolásticas con una determinación estética en las islas. Ni en este singular caso de la abstracción o inconcreción de las formas o algunas conocidas en la realidad, con un movimiento precedente, ni menos, con algún artista que lo haya experimentado en su arte, porque los mencionados fueron los pioneros, junto a otros no incursos en el *Grupo Espacio*, de hacer realidad la plasmación abstracta en Canarias, como lenguaje de nuevo cuño contra el arte académico del pasado siglo xx. Abstracciones que aún se mantienen con todos los honores de estética y solidez técnica en nuestros días. Pero, que tampoco, ha sido un estilo que sirviera de emporio para una continuidad desde aquellas fechas, ni en arte ni determinados artistas de renombre y consagración que marcaran un camino estilístico en las islas Canarias.

### NUESTRO ARTE

El grupo artístico *Nuestro Arte* nace en Santa Cruz de Tenerife en 1963. Estuvo formado por jóvenes intrépidos, quienes fueron sus receptores más conspicuos de los aires nuevos y frescos de otra forma de hacer arte, para deleite de otro público. Integrado por Pedro González, María Belén Morales, Maribel Nazco, Enrique Lite, José Abad, Eva Fernández, Manuel Villate, Celia Ferreiro, Vicky Penfold, Rafael Delgado, Juan Pedro González, Carlos Chevilly y Miguel Márquez, quienes compusieron el número de artistas del mismo. Se fusionaron con un propósito primitivo: mostrar sus inquietudes creativas y plásticas, con las que ofrecerse a la cultura y plástica como sujetos experimentales de la renovación artística. La pléyade de artistas mencionados deseaban cambiar las maneras ancladas al pasa-

do que en aquellos momentos eran cuasi de obligado cumplimiento. Todos variados en sus estilos y múltiples en las disciplinas artísticas, pero sin que hubiese un objetivo claro y común en cuanto a una estilística o expresión al unísono como idea primaria. Cada quien actuaba según sus gustos y sentires, aisladamente y bajo sus designios y argumentos estéticos de la vanguardia a la que crédulamente se sumaron. No hubo otra meta que no fuera la rompedora con la pasada impuesta y anquilosada. Por lo que, insisto: en cada uno de los componentes no existió la más mínima concordancia o principio para crear una manera de hacer, un lenguaje común, una creatividad que fundiera un mismo pensamiento hacia una estética que sirviera de nexo al grupo *Nuestro Arte* para identificarse; y así crear un hilo conductor que los distinguiera y sirviera de basamento a futuras generaciones de artistas. Hay que hacer constar que todos los componentes de *Nuestro Arte* comenzaron a madurar en la innovadora estela estética, técnica y creativamente, dejada por las vanguardias a las que se adscribieron.

Fue creado por tres eminentes de la cultura y la plástica de la isla picuda: Miguel Tarquis, Pedro González y Enrique Lite, en septiembre del año señalado. Su propósito no fue otro que servir de plataforma a una multiplicidad de artistas para que pudieran desarrollar y exponer sus obras de vanguardia en distintas salas de la isla y fuera de ella, teniendo su primera muestra en noviembre de 1963. No mentaron una propuesta aglutinadora en torno a un dogma o principio estético conceptualista acerca de las intenciones del grupo. Por lo que hubo en el seno del mismo los más diversos estilos y expresiones entre figuración moderna y abstracción. Eso sí, con la intencionada evidencia de involucrarse en las vanguardias artísticas, obviando el academicismo y la figuración edulcorada y decorativa o todo lo que reflejara el pasado muerto para el arte contemporáneo. En él se integran lo más granado del arte tinerfeño, los cuales estuvieron bajo el yugo y tutela de los popes de la plástica del momento: Francisco Bonnín, Pedro de Guezala, Mariano Cossío y Borges Salas. Supuso la liberación creativa de los artistas que, hartos de las ancladas e inmóviles versiones del arte, se apuntaron a la modernidad como salvadora de los talentos y experi-

mentaciones que deseaban extraverter como necesidad interior. El cómputo de artistas, aunque fluctuante, fue muy participado, a pesar de los vaivenes y desidias que se originan en los grupos de arte, descomponiéndose también este en 1966, después de varias participaciones en distintas muestras, llevando la cultura plástica y la modernidad artística por Tenerife y Gran Canaria.

En los inicios de los sesenta se produjo en algunos artistas tinerfeños la huida hacia un arte acorde con la modernidad. Es por lo que abrazan la tendencia predominante de moda en las islas: la abstracción (además del surrealismo predominante), tan amparada por los críticos como Eduardo Westerdahl en Tenerife y Ventura Doreste en Gran Canaria. La afiliación de estos artistas para con los movimientos de vanguardia renovadora no fue tan dulce, sino que tuvieron que aguantar los embates y malos modos, de los que se resistieron a abandonar la figuración como único estilo en el que había que realizar las obras para ser entendidas por los espectadores. Ello fue motivo de enconadas disputas, porque los premios de las bienales de arte (únicos estímulos hacia los artistas del momento) eran otorgados a los pintores o escultores abstractos o de avanzada apuesta por las vanguardias, por lo que, los disgustos y los recelos en publicaciones de prensa estaban cargados de disconformidad y burlas hacia los jóvenes artistas vanguardistas, y sobre todo, hacia los jurados que otorgaban los premios. La resistencia se hizo numantina por los viejos clásicos de las artes que no se resignaban a aceptar otro arte que no fuera el figurativo y el académico, con los que siguieron las dogmáticas rigideces del régimen político impuesto y los adeptos a las directrices miméticas de la Escuela Superior de Bellas Artes santacruzera con los rigores académicos.

No hubo en *Nuestro Arte* una junción de principios que puedan definir al grupo como un proyecto conceptual, estilístico o de movimiento que aglutinara a los artistas a una convergencia común, con la clara idea de plasmar un arte representativo exclusivamente en Canarias o que pueda dar identidad como nexo entre arte o artistas y tierra de realización. Los artistas de *Nuestro Arte* solo quisieron romper con el pasado que les ahogaba y

les impedía despertar otros valores conceptualizados, vivir la modernidad del momento coetáneo a su existencia. Por lo que no existió entre ellos unos rasgos identificativos de una raíz canaria de arte o escuela que los definiera. No desearon estar al margen del arte de vanguardia que se realizaba en el alejado mundo geográfico, pero cercano en el espíritu conceptual e indagador de la contemporaneidad a la que se sumaron, sin perder para sus libertarias técnicas, subjetividades y plasmaciones eminentemente creativas, sin seguir sometidos a la clandestinidad de pretéritos tiempos que nada tenían de paralelos con los que estaban viviendo en el renacer del arte canario y universal de los años sesenta, y que para muchos fue la piedra filosofal para su continuación hasta el presente en sus libres elucubraciones y ejecuciones técnicas: Pedro González, Enrique Lite, María Belén Morales, Maribel Nazco, José Abad, José L. Fajardo, Eva Fernández, etc.

#### MANIFIESTO DE EL HIERRO

Tony Gallardo a su regreso de Madrid, habiendo instalado otra vez su estudio en su isla natal, cree que su tierra carece de cultura artística de unas características propias que la definan como un proyecto nacionalista, propio de un lugar diferencial en fondo y formas, como la tienen los artistas en algunas regiones del territorio nacional. El objetivo fue recuperar la idiosincrasia de un pueblo y su sentir por la expresión artística con elementos y raíces del lugar de nacimiento, dando contenido a la obra realizada en Canarias por los artistas natales.

Ideado por Tony Gallardo junto a otros artistas, intelectuales y poetas canarios, quieren consolidar la identidad de un arte y una cultura con autenticidad canaria, sin paralelismos con otros vínculos artísticos ni culturales foráneos; o quizá, enraizado más en la geografía de la cercana África. «Frente a la pretensión de una intemporalidad mentalizadora de sus efectos revulsivos, el movimiento artístico canario indaga en sus orígenes, reafirma una trayectoria diferencial que cuenta con personalidades tan significativas como Néstor de la Torre, Oramas,

Plácido Fleitas y Antonio Padrón»<sup>23</sup>. Afirma el aludido. Y para dar fe de sus propuestas y empeños con la cultura autóctona idearon un manifiesto (que fuera leído en la legendaria isla de El Hierro, con la inauguración de una escultura suya como homenaje al campesino canario, en 1976, la cual tuvo como tema un gran arado en sus dimensiones) del que se destacan tres apartados:

«1.º La pintadera y la grafía canaria son símbolos representativos de nuestra identidad. Afirmamos que han sido un estímulo permanente para el arte canario. Reclamamos la legitimidad del origen autóctono de nuestra cultura».

«3.º En el proceso histórico hemos asimilado aquellos que han servido para conformar nuestra peculiaridad, y rechazados los que no se acomodaron a ella. Nuestra universalidad se asienta en nuestro primitivismo».

«4.º Contra el tópico de nuestro victimismo nuestra vocación universal. Contra la pretensión del cosmopolitismo, nuestra raíz popular. Contra la acusación de aislamiento, nuestra solidaridad continental»<sup>24</sup>.

Los artistas plásticos firmantes y compartientes de los contenidos de cada una de las cláusulas, vindicaron la identidad de la «Pintadera y de la grafía canaria» como símbolos de la cultura origen del pueblo canario, a las que acudieron como motivos inspirativos y plásticos, como argumentos en paralelo con las corrientes de vanguardia con carácter internacional, para versar en sus obras y no perder las raíces de un pueblo como normas identificadoras en su historia y devenir: «(...) el Manifiesto del Hierro significa una forma de conciencia muy oportuna del hecho diferencial canario y su característica a nivel del arte y de la cultura»<sup>25</sup>.

Todo ello fue una respuesta motivada por los momentos convulsivos en la transición política a la muerte del dictador.

<sup>23</sup> GALLARDO, Tony, «Encuesta: Arte en Canarias», *Guadalimar*, núm. 20, Madrid, 1977, p. 108.

<sup>24</sup> O'SHANAHAN, Alfonso, «Manifiesto en Canarias», *La Provincia*, Las Palmas de G. C., 7 de septiembre de 1976.

<sup>25</sup> GALLARDO, Tony, «Encuesta: Arte en Canarias», *Guadalimar*, núm. 20, Madrid, 1977, p. 109.

Cada región quiso reencontrarse con sus señas de identidad de su tierra de nacimiento, cercenada por una sola visión global del territorio nacional por la ideología franquista. Y una vez pasada aquella pasajera, y lógica, fiebre de realzar los valores ocultos de la tierra natal, se enfriaron también los deseos de continuidad, y las obras artísticas de los artistas firmantes del manifiesto se readaptaron de nuevo (si es que variaron) a las propuestas y lenguajes universalistas, sobre todo, por la abstracción más absoluta y purista, a la que se adscribieron los artistas plásticos sin emergentes motivos de procedencia de los orígenes primitivistas canarios.

### INFLUENCIA DE LOS ARTISTAS CANARIOS

Analizando las obras artísticas de los plásticos canarios, e incidiendo analíticamente en las etapas o fases de su vida plástica, comprobamos que cada cual, y en sus distintos períodos creadores en particular, han seguido unos parámetros foráneos en cuanto a conceptos y a la realización de sus obras en el arte que se ha experimentado allende nuestras fronteras, tanto en suelo hispánico como en el extranjero (sobre todo). Ningún artista canario tuvo, como meta inspiradora o como fuente nutricional de sus obras los precedentes autóctonos de la tierra en la que engendraron sus obras: las islas, tanto en la geografía, las etnias, costumbres o una línea sugeridora de un estilo común a los isleños. Ni la historia les fue proclive, ni la cultura implantada, ni hubo un divo o abanderado de un pensamiento plástico. Hubo que recurrir, en sus cinco siglos de historia desde la conquista a los patrones marcados desde la Península como desde otras naciones europeas, quienes guiaron el sendero plasmático de los artistas de este archipiélago. Y esto se hace palpable, si nos remontamos a visiones artísticas desde la misma conquista de las islas en el siglo xv, y en las sucesivas centurias, hasta el más brillante para el despertar del arte canario y su trascendencia a niveles internacionales y nacionales: el siglo xx, en el que los artistas de renombre internacional: Manolo Millares; Martín Chirino, Óscar Domínguez, César Manrique,

Juan Hidalgo; o de raigambre nacional: Plácido Fleitas, Juan Ismael, Felo Monzón, Eduardo Gregorio, Santiago Santana, Lola Massieu, Maribel Nazco, María Belén Morales, Pancho Lasso, José Aguiar, José Abad, Pedro González, Néstor de la Torre, Juan Guillermo, Cristino de Vera, Tony Gallardo, Antonio Padrón, Pepe Dámaso, etc., fraguaron sus elucubraciones creadoras, alcanzando la madurez y cúlmen de sus obras, tanto en Canarias como en la Península y extranjero. Todos ellos, los comentados como los no mencionados, en estas sucintas líneas, han tenido como parangón el arte que fuera de nuestras fronteras oceánicas se experimentaba, en un claro seguidismo a las marcadas sendas de las vanguardias artísticas de carácter mundial: desde París a Nueva York.

#### GÉNESIS CULTURAL

La mezcla étnica habida en las islas desde el siglo XIII hasta la actualidad ha generado una variopinta población, la cual ha sido cruzada genética y culturalmente, por lo que, a la carente formación existente, con extrema dependencia del exterior, sobre todo en lo referente a arte, y con respecto a la Península, ha propiciado la falta de una cultura homogénea y de profunda raíz, para que ésta se mantuviese a lo largo de la historia con sólido fundamento. Canarias, por ser zona de encuentros, es una región donde las distintas uniones raciales ha incidido de manera exorbitante, llegando a nuestras costas y afincándose en estas tierras gentes de todas las razas, lugares y culturas, por lo que vino a engrosar la antigua población aborigen y las venideras hasta la fecha. En ello hicieron hincapié determinados artistas en sus obras: en la morfología anatómica, por lo que los rasgos faciales, fabulados y exagerados de tipo «euroafricanoides» por los artistas indigenistas, han calado en los artistas, aunque desmesurando las anatomías con la propia isleña, en unas formas que relacionen al rudo y sufrido campesino sureño de tierras áridas y solariegas, o el hombre marino de dura y peligrosa tarea en sus avatares cotidianos. Ellos quedan representados por Plácido Fleitas, Felo Monzón, Eduardo

Gregorio, Santiago Santana, Juan Jaén, Jane Millares, etc. A esta singular idiosincrasia de mixturas culturales y étnicas importadas, en las que a retazos se forma una peculiar y excéntrica simbiosis, se viene a sumar el trato dado por la metrópoli, cuasi de carácter de colonia de ultramar, siendo lugar de exilios, confinamientos y el tópico de paradisiacas islas allende el reino, no habiendo tenido el trato merecido y por la misma causa ha sido objeto de abandono y desdén; debido además, al apaciguado carácter del canario como individuo: su idiosincrasia, analfabetismo, aislamiento y sometimiento al «neocolonizador» peninsular o extranjero. Tiempos que, afortunada y tardíamente, han quedado superados por tantas razones, pero sobremanera por la cultural, desde mediados del pasado siglo aproximadamente.

Canarias, a pesar del alejamiento con el resto del continente; de los cenáculos artísticos y tendencias de vanguardia; y, de la paupérrima educación en todos sus habitantes a la que ha estado sumida (con un escalofriante analfabetismo o mínimamente formados en escuelas primarias), ha disfrutado siempre de una especial sensibilidad hacia lo artístico entre sus habitantes (lo que afirmo con conocimiento de causa por mi condición de profesor de arte). Su geografía, su clima o su genética los ha predispuesto a nacer o hacerse, con esa fruición para la práctica del arte. Ha dado un plantel de artistas vocacionales —y aficionados en la práctica— con gran talento y creatividad. Véanse si no los ejemplos de Manolo Millares, Óscar Domínguez, Martín Chirino, César Manrique, de reconocimiento mundial; y otros con carácter nacional como: Pedro González, Juan Ismael, José Abad, Felo Monzón, Eduardo Gregorio, Plácido Fleitas, María Belén Morales, Maribel Nazco, Lola Massieu, Cristino de Vera, Juan Bordes, Santiago Santana, Jorge Oramas, Néstor Fernández de la Torre, Jane Millares, etc. etc.

La historia de la cultura en Canarias, y en especial de la plástica, se corresponde con el periodo en que se fragua y cristaliza una identidad personal y da carácter estructural a este pueblo es muy reciente: desde el segundo decenio del siglo xx hasta la actualidad, por lo que no se puede hacer una síntesis de una dilatada historia y arraigos de una población y sus refe-

rentes culturales. El periodo en que se aglutina a una serie de artistas ya consolidados, y profesionales vocacionales es muy corto en la historia canaria, para que se puedan definir rasgos y características muy peculiares en el arte de las Islas Canarias.

Una de las constantes del arte canario ha sido la importación de obras desde Europa hasta el siglo XIX. A lo que se suma la venida de maestros artesanos y pintores de afuera hasta hace bien poco, con sus estilos y escuelas, a instalarlo, cuan pastiche, en nuestras islas. No obstante ha sido la única forma de haber enriquecido nuestro nimio patrimonio cultural y artístico. O ha habido una gran influencia sobre nuestros artistas por otras escuelas o técnicas peninsulares: la castellana, levantina, andaluza, etc. desde el siglo XVII. El paulatino desembarco de todos los bienes culturales y los adelantos tecnológicos, hace que se incorporen también los artistas foráneos, quienes traen, a la mínima demanda de obras de arte existente en las islas, el arte hecho en tierras peninsulares se traslade a las islas, con sus estilos y características propias de cada región y autor. Todo ello hasta la segunda mitad de la pasada centuria, cuando el artista canario, por tantas vicisitudes acaecidas a su favor, comienza a manifestarse como artista con cierta personalidad independiente, aunque asumiendo las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX, de la que será fiel ferviente y seguidor entusiasta. Y actualmente de todo el arte internacional. Hoy, en el presente se explican las razones: nulidad de existencia de fronteras y barreras que puedan impedir su acercamiento porque, la facilidad viajera, el acceso a cualquier información mediática a todo el universo de la actualidad artística y a cualquier novedad cultural, hacen que estemos en plena adaptación y a los mismos niveles con la modernidad mundial. Aunque hubiese habido desde los principios de la conquista de las islas Canarias una Escuela de Arte enraizada con todos sus fundamentos, hoy se haría imposible que ésta continuara. El artista canario está inmerso en el mundo globalizado, en el mundo mundial y no puede sustraerse a esta obviedad.

Desde los albores en que se hizo posible la mencionada conquista: 1478, con la fundación de la ciudad el Real de Las Palmas, donde se encontró a una población eminentemente primi-

tiva, con una cultura próxima al Neolítico, estando inmerso, sin embargo, los conquistadores, y Europa, en una cultura de pleno apogeo del Renacimiento en la era Moderna. El arte canario se sustenta y vive de influencias extrañas a su origen hasta el siglo xx. Ejemplo de ello fue el arte del ínclito imaginero religioso, el guiense José Luján Pérez (1756, †1815), quien asume todas las cualidades técnicas y estilísticas de la escuela levantina y andaluza. Lo mismo ocurre con el imaginero orotavense Fernando Estévez (1788, †1854), alumno que fuera de José Luján Pérez, se adscribe a idénticos planteamientos. Y así se influye en todos los artistas que nacen y viven en Canarias, hasta la segunda década del siglo xx, en que los alumnos de la Escuela Luján Pérez (1918), adquieren otros postulados: muy modernos y en las tesis del arte contemporáneo, pero bebiendo de las fuentes del arte que se confecciona en las renovadas tendencias parisinas: fauvismo, cubismo, abstracción, cinetismo, surrealismo, etc. Todo importado de la cultura plástica y el saber europeo sobre todo, demostrando una inquieta preparación por la formación artística, por ello mantenían correspondencia carteadada entre artistas, críticos de arte y la compra de las pocas ediciones de revistas y libros artísticos que caían en manos de los alumnos de la escuela Luján y futuros artistas del panorama de la inteligencia plástica canaria, los cuales eran leídos y releídos hasta memorizarlos, adquiriendo así los conocimientos idóneos sobre las vanguardias y los lenguajes imperantes en los nuevos fenómenos artísticos y sus transformaciones contemporáneas.

La naturaleza, el entorno inmediato y recoleto donde el artista desarrolla la vida, han sido para los artistas canarios desde los siglos: finales del xix y todo el xx, fuente inspirativa, incorporando al hombre y el tipismo regional en sus lienzos. El arte se adocena de intelectualismo puro en las creaciones que se procesan finalizando los años veinte de la pasada centuria, por lo que asumen los libres conceptos interpretativos un buen número de los jóvenes artistas canarios.

Es posible y admisible que exista una personalidad diferente o una idiosincrasia en el propio artista canario, como base de una genética de especial sensibilidad, curtida por el aislamiento, la distancia, el clima, la geografía, la fragmentación del te-

territorio como archipiélago, la distancia, la incultura habida, la austeridad económica, el nulo desarrollo industrial, y la lejanía a Europa y la Península, con las que vivimos en almas y pensamientos; a la América Latina, distante y cercana, con tantos vínculos y raíces en nuestra tierra. La América que también ha influido por su cultura, folclore y emigración en nuestras gentes desde varios siglos. Todo ello ha configurado el carácter y modos indisolubles de los habitantes de las islas, y sus maneras de expresar sus sentires a través del arte en los creadores canarios.

Han existido algunos bulos y epítetos aplicados al arte canario por los más avezados críticos e intrépidos innovadores de la plástica canaria, que han querido situar el arte canario en una frontera dispar a la común con el arte peninsular o con el arte internacional. No ha existido otro objetivo que crear una falsa iconografía como referente singular para Canarias, como se han mencionado: *africanismo*, *guanchismo*, *regionalismo*, *indigenismo canario*, etc., asumiéndose como tendencias propias de las islas. Nada más alejado de la realidad, porque en Canarias no han existido Escuelas de Arte, debido a que los artistas han seguido los cánones del arte universal al que siempre han estado muy receptivos.

#### DECLARACIONES CONFIRMADAS DE ARTISTAS Y CRÍTICOS

Niega, con gran rotundidad, el teórico y pintor Felo Monzón, de la remota incidencia de posibles arraigos de una, o algunas, escuelas de Arte en Canarias. No existen fundamentos técnicos, ni estilísticos, ni tan siquiera significativos para albergar esta idea y su fundamento. Sí ha existido un arte *Regionalista* basado en las alegorías, loas y folclorismo exacerbado sobre el paisaje, costumbrismo y la exaltación de otros elementos antropológicos de las islas, hasta la mitad del siglo xx. En ello se inspiraron muchos artistas, y al respecto aduce: «Plásticamente no hay elementos suficientes que sirvan de punto de partida que justifique una constante que arranque de la época prehistórica y llegue a nuestros días. La tan socorrida pintadera no es un

dato idóneo. Son, solamente expresiones comunes a todo arte (o intención artística) incipiente. De todos es sabido que el grafismo lineal es característico de todo tipo de cultura primitiva o poco evolucionada»<sup>26</sup>.

Y asevera más adelante: «Traducción del arte plástico canario no existe. Sin embargo, es evidente y notoria la actividad literaria y poética durante el periodo comprendido de los siglos XVI al XX. Lo atestiguan, de forma responsable, los estudios de Millares Carló y la actividad moderna de grupos, instituciones y centros culturales canarios y extranjeros»<sup>27</sup>. Añadiendo Monzón, con sus definiciones teóricas: «No tenemos rasgos definidores de una identidad canaria especial. Yo diría que lo que define al canario es su idiosincrasia; su comportamiento frente al aislamiento, su afán marinero, su austeridad, su hábito a considerarse relacionado con el fuego geológico, formativo de nuestras islas. Nuestra cultura, modos y costumbres es de todos sabido, que son productos de nuestra situación geográfica; de la convivencia y contacto con hombres y culturas de otras latitudes»<sup>28</sup>.

Pero a pesar de esas ganas enraizadas en los artistas canarios, habiendo practicado varias tendencias que han cuajado en las islas, como han podido ser: la imaginería religiosa, el regionalismo, el indigenismo, el surrealismo, el neoimpresionismo o la abstracción, como facetas a las que mayor número de artistas se adscribieron, no hubo en las mismas unos rasgos identificativos, unas pautas o una raíz común en los estilos, que en decir del crítico de arte José Corredor-Matheos: «Más difícil y discutible es apreciar si existe verdaderamente una escuela canaria». Y prosigue: «Acaso existen rasgos más difíciles de detectar. Pero, de todos modos, parece que las formas actuales de vida y la información de que disponemos sobre lo que se produce en el mundo hace difícil la existencia de escuelas independientes»<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> MONZÓN, Felo, «Encuesta: Arte en Canarias», *Guadalimar*, núm. 20, Madrid, 1977, p. 107.

<sup>27</sup> MONZÓN, Felo, «Arte canario: algunas propuestas», *Fablas*, núm. 68, Las Palmas de G. C., 1976, p. 3.

<sup>28</sup> *Ob. cit.*, p. 4.

<sup>29</sup> CORREDOR-MATHEOS, José, «Balance provisional del arte canario», *Fablas*, núm. 68, Las Palmas de G. C., 1976, p. 29.

Domingo Doreste, *alma mater* del espíritu pedagógico libre de la Escuela Luján Pérez, y buen conocedor de las innovaciones del arte contemporáneo manifestó: «Canarias carece de modelos estéticos, ni se contaba con tradición artística alguna, por ser el canario un pueblo de ayer en la historia de la civilización»<sup>30</sup>.

También señala el escritor canario Armas Marcelo, buen conocedor del arte de las islas, en una pregunta que se le hace al respecto, sobre la existencia de Escuelas de Arte en Canarias: «Los críticos, en la medida en que utilizan como un axioma la frase literaria que afirma que el artista no tiene perspectiva en su propia creación, inventan —en la mayoría de los casos— las señas de identidad que, sin duda, faltan a las islas como medio específico de diferenciación. El problema está en el enfoque o desenfoque de las imágenes, en el equilibrio o desequilibrio de las posturas adoptadas: en definitiva en el dogmatismo de algunos y la buena voluntad de otros»<sup>31</sup>.

Para el escultor Martín Chirino, los vestigios aborígenes prehistóricos han sido una de las fuentes inspirativas, que ha tratado mayormente, dándole diversas variaciones en su época de mayor esplendor y madurez artística, como es la espiral, procedente de los varios yacimientos aborígenes de los petroglifos existentes en distintas islas. Chirino ha dado carácter a su particular espiral que le distingue en su producción desde comienzos de los años sesenta, siendo un admirador de las tendencias del arte contemporáneo que han basado sus experimentaciones en las versiones primitivistas, puestas de moda desde los primeros años del siglo veinte. «La aceptación del arte canario, a partir del estudio y conocimiento del arte aborígen, es de tanta importancia para la definición de nuestra identidad que, superado el hecho exclusivamente plástico, se ha convertido en una profunda preocupación política que interesa no solo al artista sino a todo el pueblo canario»<sup>32</sup>, adujo en sus manifestaciones.

<sup>30</sup> DORESTE, Domingo (Fray Lesco), *La Crónica*, Las Palmas de G. C., 22 de diciembre de 1917.

<sup>31</sup> ARMAS MARCELO, J. J., «Encuesta: Arte en Canarias», *Guadalimar*, núm. 20, Madrid, 1977, p. 101.

<sup>32</sup> CHIRINO, Martín, «Encuesta: Arte en Canarias», *Guadalimar*, núm. 20, Madrid, 1977, p. 109.

El crítico de arte Agustín Quevedo Pérez, en un comentario analítico sobre el arte canario, como introducción a la exposición de «Artistas Canarios» celebrada en el Centro Cultural Duque de Madrid, en 1991, en el que se plantea lo siguiente: «Posiblemente la situación manifiestamente de privilegio geográfico de las Islas Canarias ha permitido que el arte que se realiza en las mismas aparezca con unas señas de identidad muy peculiares, entre otras las de mestizaje; señas que unas veces desbordan los límites del aislamiento para adentrarse —fuera de toda sumisión a afinidades o incidiendo en éstas— en esa aventura imaginativa y fabulosa que no está codificada en ninguna norma academicista, y que otras, fundamentándose en aquellas motivaciones diferenciales —las históricas, las sociales, las paisajísticas, etc.—constituyen hallazgos estéticos de una magnitud singular. La investigación de todo este proceso —que aún no está terminada— no puede resumirse ni determinarse en si existe o no un arte canario. Hay, sí, aportaciones muy específicas de que los artistas que han trabajado en Canarias como fuera de ella se han visto influidos, de manera sustancial, por símbolos característicos de las islas, no solo herederos de los aborígenes sino también de los geográficos, muy precisamente por las huellas telúricas que conforman gran parte de la realidad del archipiélago. Así, pues, la experiencia de muchos artistas canarios —de la gran mayoría— se mueve en el mismo centro de estas vivencias a lo largo de un proceso creativo»<sup>33</sup>.

#### CONCLUSIONES Y CLAVES DE LA INEXISTENCIA DE ESCUELAS DE ARTE EN CANARIAS

No existen elementos arcaicos de sólida base ni de aparente tradición que supusiera el hilo conductor, para que sirviera de continuador a un ingente número de artistas en futuros venideros, por lo que el arte canario en general carece de un basamento iconográfico, temático, identitario o ideario del cual se

<sup>33</sup> QUEVEDO PÉREZ, Agustín, «Homenaje a ocho artistas desaparecidos. Artistas canarios» (Catálogo Exposición), Centro Cultural Conde-Duque, Madrid, 1991, p. 27.

sirva para principiar en nuevas expresiones y como continuación de las precedentes ya anquilosadas, que hayan dado singular carácter, rango o rasgos comunes en la idiosincrasia y en la mente de los creadores plásticos canarios.

Bien es cierto, que aunque no hayan existido esos vínculos identificativos en nuestra cultura plástica, sí, en cambio, se cuenta en nuestra región con otros elementos y fenómenos geográficos que afirmativamente han dado identidad y carácter al artista canario en sus expresiones, representaciones, planteamientos temáticos y hábitos adquiridos. Ellos son motivados por: la luz, la mar, el cielo azul, geografías varias y cambiantes en tan corto espacio, y los aislamientos que hasta ahora se habían producido, amén del carácter abierto del isleño (añadiendo la cultura aborigen canaria de la que tanto se surtió en sus elucubraciones artísticas, aunque sin significados a priori ni otras pretensiones escolásticas que dieran carácter identitario a sus temas). Todo ello, fundido en un crisol, hizo que el artista canario, en todos sus ámbitos, tuviera motivaciones distintas y formas de ver y hacer también diferentes, al resto de los demás artistas coetáneos nacionales y extranjeros. Hoy día, no obstante, no existe este comportamiento, porque los conceptos del arte ya casi no dependen de la observación de la naturaleza, el entorno o el hombre en su medio ambiente o desarrollo social. El arte hoy cumple una función más de laboratorio subjetivo; a veces, tan solo valorando las formas, objetos y nuevas tecnologías; olvidándose y apartándose de su peculiar carácter y fundamento humanista. Y ya confundimos a los artistas de cualquier lugar del globo terráqueo, o da igual donde se produzca, en cualquier rincón de este mundo globalizado, en el que todo queda estereotipado, mimetizado en sus contenidos y argumentos; frío y con la pérdida absoluta del calor entrañable que produce la transmisión de las sensibilidades cuando éstas participan directamente en la creación artística y en el contacto pleno con la obra en la simbiosis hombre-arte.

No existen en los artistas canarios rasgos comunes en materias iconográficas, ni técnicas, ni estilos, ni expresiones que los aúna y definan. Los artistas no han sido influenciados por un divo en talento y temáticas que marcara un estilo o una técni-

ca que sirviera de base argumentativa genérica. Solo han habido dos artistas con personalidad en nuestras islas: Néstor de la Torre y Antonio Padrón (sin mencionar a Manuel Millares, Óscar Domínguez, César Manrique o Martín Chirino, porque pertenecen a una plástica de índole internacional y mundial). Ambos con sus óbitos prematuros no tuvieron continuadores entusiastas, y las semillas de ambos se quedaron sin germinar. Ni en la creación de estilos ni en las técnicas han habido genios que hayan supuesto el vértice altivo que reviertan en continuadores y marquen la pauta, ejemplo: Picasso, Dalí, Tapies, etc.

El artista canario ha sido un creador siempre abierto a las tendencias del exterior, no ha sido un artista versado en crear una obra localista exclusivamente. El hombre canario ha tenido una visión universalista, a pesar de vivir tan alejado de las metrópolis de la cocción del arte y culturas mundiales renovadoras. Muchas son las opiniones que coinciden en este aspecto: Canarias ha sido un pueblo receptor de todo lo foráneo que a su vez revierte en la información recibida y se vincula a esas mismas tendencias que le han servido de matriz en sus creaciones plásticas. Sí, en cambio, se puede considerar como virtud y mérito la fina sensibilidad existente en Canarias, fundamental para la creación de artistas, que tanto se generan en nuestro archipiélago en cantidad y calidad, pero que no hayan sido marcados en su devenir creador por una Escuela, sino que se hayan hecho a sí mismo, y siguiendo un arte de índole universalista.

La breve historia de Canarias, y en este ejemplo del arte, ha sido un restado bastión en la falta de solidez cultural, para que de hecho, pese en la tradición artística del archipiélago. Cultural y plásticamente al no existir esa historicidad que haga de vínculo entre el pasado tradicional y el presente, fundamentado en pretéritos haceres, ha negado la construcción de nexos entre lo acaecido y el arte o la cultura que está por realizarse.

Otros deméritos lo vienen a sumar, como elementos negativos, la idiosincrasia del canario, la fragmentación del territorio y su carácter eminentemente individualista (a veces retraído), también abierto al exterior, obstaculizaron a la imposible cuajación de una Escuela Canaria de Arte.

A lo largo de esta investigación, hemos encontrado a tantos artistas y críticos de arte que se plantean la duda de saber con claridad el concepto contenido en los vocablos «*lo canario*», antes de asumir la existencia de una Escuela de Arte Canaria. O sea, de cuales pudieran ser los elementos y temas, iconografías y actitudes para que, de hecho, se manifieste la Escuela Canaria. A lo que también se opondría, por el carácter individualista que tienen los artistas en los momentos creadores, versando sus obras según unos criterios exclusivamente intimistas y alejado de cualquier planteamiento articulado meramente a un movimiento o tendencia de un lugar específico.

Mucho menos aún, cabe hoy día, y desde los primeros años del siglo xx pasado, hablar de escuelas de Arte localistas o regionalistas, o de zonas precisas, porque el arte, por la afortunada rapidez de su difusión actual, a través de toda clase de medios, es más universalista que nunca. Por lo que hablar de Escuelas, hoy por hoy, en poesía, arte o literatura es anacrónico, sobre todo con la internacionalización, porque se puede hacer la misma conceptualidad artística e idénticos planteamientos en nuestro archipiélago, en Europa, América del Sur o en Asia.

#### LIBROS CONSULTADOS

- CARREÑO, Pilar: *Ladac*, «El sueño de los arqueros». Exposición de arte 1990. Gobierno de Canarias.
- CUSCOY, Luis Diego: *Canarias*, J. G. Seix y Barral Hnos., 1944.
- DE LA NUEZ SANTANA, José Luis: *La abstracción pictórica en Canarias. 1930-1970*, Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995.
- VV. AA.: *Escuela Luján Pérez. 75 aniversario*, Cabildo de Gran Canaria, 1993.
- VV. AA.: *Historia del Arte en Canarias*, tomo IX, Edirca, 1998, Las Palmas de G. C.
- SANTANA, Lázaro: *Arte indigenista canario*. Exposición de arte. Gobierno de Canarias.
- SANTANA, Lázaro: *Pintura de Antonio Padrón*. Colección Guagua, 1980. Mancomunidad de Cabildos.
- VV. AA.: *Nuestro Arte*. Exposición de arte, 1998. Gobierno de Canarias.
- WESTERDAHL, Eduardo: *Manolo Millares*. Colección Guagua, 1980. Mancomunidad de Cabildos.

