

Aspecto de la "Escuela Luján Pérez" en los años veinte, dibujo de Santiago Santana.

### Setenta años de la "Escuela Luján Pérez"

# LAS ESCUELAS DE ARTE LIBRE EN CANARIAS

**AGUSTÍN QUEVEDO PÉREZ**  
 Presidente del Patronato de la Escuela

Prentendo con este artículo plantear, más que un tratamiento generalizador del tema "Las escuelas de arte libre", la significación que comporta esta forma de enseñanza de las artes — particularmente las plásticas— en Canarias y, con más precisión, lo que ha venido a aportar la Escuela Luján Pérez a lo largo de casi setenta años de existencia, que es un período considerable y muy definidor de la evolución y cambios experimentados por la cultura en nuestras islas. Para algunos, la Escuela ha supuesto, en sus distintas etapas, un procedimiento intelectual dentro del concepto del arte en su perspectiva sociológica, y no una disyuntiva entre lo que se considera arte bueno o arte malo, con todas las connotaciones que esto implica. Creo que no se trata de dirimir entre dos opciones absolutivas, pues nada es bueno del todo ni nada es malo del todo. "Al individuo humano —nos recuerda Francisco Ayala— se le concede (...) una facultad libérrima para decretar por sí y ante sí acerca de lo que es justo o injusto, bello o feo, verdadero o falso, sino la capacidad de percibir

con mayor o menor acuidad el valor positivo o negativo en los casos de realidad práctica. Esta percepción está condicionada, sin duda, por las variantes históricas de la cultura, y, dentro de los muchísimos elementos que configuran ésta, será la educación del gusto, la que lleve a descubrir y apreciar —o, respectivamente, a despreciar— los objetos ofrecidos a la contemplación". No se creó la Escuela —opinamos— sólo para la educación del gusto, aunque sí hay que opinar que también ha venido ejerciendo ese oficio —con alcances inequívocos— a lo largo de su constante quehacer. Su procedimiento intelectual y, sobre todo, pedagógico, ha sido de una clara intención renovadora; intención donde la investigación y la búsqueda han sustituido a la rutina, y donde el comportamiento diferenciador de sus métodos se ha separado de cualquier identificación con lo academicista. No vendría nada mal recordar aquí aquello que escribe Ricardo Gullón en el prólogo al libro de Guillermo de Torre, "La aventura estética de nuestra edad": "El combate fue áspero (¿aún sigue siendo-

lo!) en el campo de las artes plásticas, en parte por el peso de los intereses creados y más innegablemente porque academicismo quiere decir, entre otras cosas, disfrute de prebendas, reparto de dividendos y defensa de posiciones privilegiadas que el empuje de los renovadores pone en peligro. A los jóvenes les interesa el arte en sí; a la academia el escalafón, el lento avance de premio en premio y de medalla en medalla, sin saltos bruscos ni pretensiones desmedidas. Un orden jerárquico en donde la antigüedad se anteponga al talento, y un sistema de convenciones, normas y resguardos que frenen el libre juego de éste".

Cualquier escuela de arte libre de las muchas que hoy existen en el mundo, y que últimamente han proliferado por toda Europa, y más precisamente en Alemania, Italia, Francia y países escandinavos, tiene como principal objetivo el enriquecimiento cultural de sus docentes, constatándolo con el dinamismo de la sociedad y aportando todo aquello que estimule la creación artística. Asu-

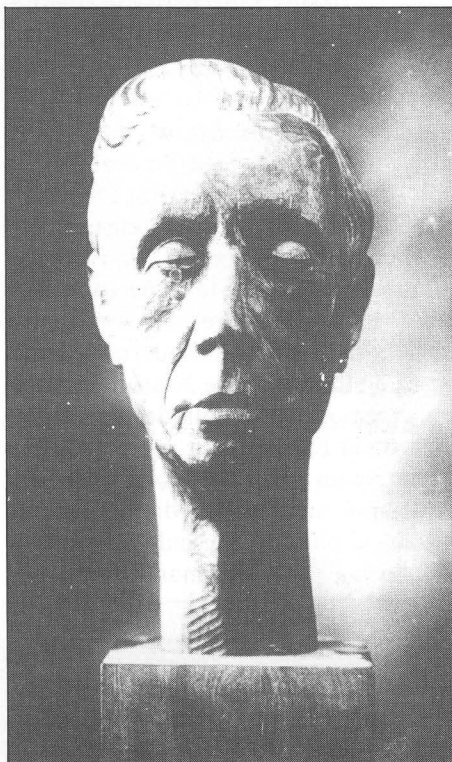
men estas escuelas un compromiso real frente a la sociedad en la que desempeñan sus actividades y función artística; compromiso intencional contra el estancamiento burgués de la tradición. La Escuela Luján Pérez vino a significar, igual que lo hicieron las Escuelas de Acción en Méjico, y que se conocieron en España, por sendas exposiciones en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en los años treinta; vino a significar, digo, ese movimiento renovador, con mucho de aventura y riesgo, que necesitaba la sociedad canaria. No sólo se enseñó a los alumnos una forma nueva en los métodos del aprendizaje —los de la técnica, sobre todos—, de lo que nos ocupamos, si bien someramente, más adelante, sino también a percibir esas diferencias reveladoras que se manifiestan cuando se tiene conciencia de lo que se hace. La Escuela Luján Pérez fue la piedra arrojada que agitó las quietas y viejas aguas de un estacionamiento secular.

Tal vez fuera la intuición —agudísima, como su talento de Domingo Doreste (“Fray Lesco”), y la inquietud inspirada de Juan Carlo, fundadores, en 1917, de la Escuela, las que aportaran, en su misión renovadora, ese espíritu y esa sensibilidad que se aprecia en los métodos de enseñanza del arte y que, como veremos después, no se diferencian en mucho del espíritu que alentó a la “Bauhaus” alemana, marcando unos objetivos que estimulaban a la creación por parte del alumno. “Para alcanzar este objetivo, uno de los problemas de la educación de la “Bauhaus” es mantener incólume en los adultos la sinceridad emocional del niño, la exactitud de su observación, su fantasía y su creatividad. Estos fines explican que la “Bauhaus” no utilice un sistema rígido de enseñanza. Maestros y estudiantes, en estrecha colaboración, inevitablemente hallarán *nuevas maneras* de manejar los materiales, herramientas y maquinaria necesarias para sus diseños”. Aún lo precisa mejor y con mirada más amplia Julio Carlo Argan en su obra “El arte moderno”:

“La “Bauhaus” fue una escuela democrática en el pleno sentido de la palabra, fue la primera del mundo; por eso el nazismo, apenas llegado al poder, la suprimió en 1933. Estaba basada en el principio de la colaboración, de la búsqueda común entre maestros y alumnos, muchos de los cuales pronto se convirtieron en maestros. Además de ser escuela democrática, era escuela de democracia. El concepto que mantenía era que una sociedad

democrática debe ser una sociedad que se autodetermine, evoluciones por sí misma y organice y oriente su propio progreso. El progreso es educación y el instrumento de la educación es la escuela; por tanto, la escuela es la semilla de la sociedad democrática”.

Esta era, partiendo de otra realidad y de otra circunstancia —la del insularismo, la de la lejanía— la tendencia esencial que animaba el ensayo progresista de “Fray Lesco”. Había que rom-



“Fray Lesco”, escultura de Eduardo Gregorio.

per con el orden conservador, reaccionario y clasista que imperaba en la sociedad canaria de aquella época. Rompimiento que implicaba, por una parte, evitar todo retroceso del proyecto renovador; por otra una superación de prejuicios asumidos, y hasta enraizados, por la sociedad y, finalmente —superadas esas etapas—, convertir la aventura en un nuevo orden cultural, inspirado por esa dialéctica que determinaba el espíritu de la Escuela. Todo esto comportaba un esfuerzo enorme y una constancia que no dejasen resquicio al desaliento. Se era, a la misma vez, explorador y luchador. Explorador porque, dentro del marco intencional de la Escuela, se hacía avanzar al alumno a través de experiencias inéditas que le exigían poner todo de su parte: aplicación, voluntad e inventiva. Luchador, porque era preciso afrontar un clima incómodo —el de la incomprensión— en el que se había establecido, alimentándose de su propia rutina, el valor de lo tradicio-

nal. No hay, pues, que buscar antecedentes de la Escuela Luján Pérez ni en Canarias ni en la Península. Ella es el antecedente de sí misma. A distancia apreciable en el tiempo, esos sesenta y ocho años que conforman su historia, comprendemos ahora que aquellos acontecimientos que hicieron posible el nacimiento de la Escuela, fueron un hito histórico, sin el cual no entenderíamos la evolución progresiva, pero firme, de los movimientos de vanguardias en Gran Canaria, y suponemos que en todas las islas. Recapitulando todo lo realizado por la Escuela desde el año 1918 hasta la primera exposición de los *indigenistas* canarios, en 1929, se explica su conexión, inevitable, y a la vez natural, con la Revista “Gaceta de Arte”, nacida en Tenerife en 1932, y secuestrada, por el nuevo orden franquista, en 1936.

A juicio de Eduardo Westerdal —director de “Gaceta de Arte” y uno de los más conspicuos críticos de arte en España y también fuera de las fronteras de lo hispánico— la Escuela Luján Pérez fue el gran fermento que permitió que las tendencias del nuevo arte tuvieran un rápido arraigo en Canarias, sobre todo a partir de los años cincuenta, cuando Felo Monzón Grau-Bassas, una vez puesto en libertad de los campos de concentración, dicta su primera conferencia sobre la necesidad del arte contemporáneo. A pesar del clima hostil que había para toda la cosa cultural, la Escuela trasluce una viva y clara preocupación por las nuevas estéticas. Sin hacer en ningún extremismo dogmático y mucho menos político, la enseñanza se planeaba, predominantemente, sobre la significación de los valores que se analizaban a lo largo del proceso de aprendizaje. Se elegía al estudiante con el sugestivo juego de sus intuiciones. Se le comprometía con esa responsabilidad de encontrar la coherencia con lo planificado por él mismo. No faltaba la controversia, pero tampoco la convicción de que se avanzaba por un camino limpio de arbitrariedades.

La exposición de los *indigenistas* supuso una puntualización muy significativa en la historia del arte en Canarias. En este punto es necesario que lea aquí parte del texto que realizara Felo Monzón para su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes San Miguel Arcángel de Santa Cruz de Tenerife. La razón de que lea dicho texto no es otra que la testimonial, pues Felo Monzón fue uno de los artistas que participaron en la exposición de 1929, y un claro defensor del espíritu de la Escuela. Dice así:

“Desde 1929 empezó a practicarse un arte acorde con las de-

nuncias subversivas e iconoclastas que llegaban de París. Más que un brote localista, nuestra querida Escuela ha sido un pequeño reducto incorporado al arte Universal. Ha pasado los años y sigue practicando un arte liberado y, sobre todo, pleno de responsabilidad. Hasta hubo un momento, en nuestra busca cotidiana, en 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.

“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 los rostros vigorosos y negroides quemados por el sol. Como marco de esta *síntesis* colocamos una orografía agreste, pétreo, similar a la que demina en el interior de nuestras islas y cuya estructura ha sido provocada por la presión telúrica de los volcanes. Era operar en lo puro, exponer con máxima precisión lo fundamental de Canarias. De forma física no tenemos nada particular, diferenciado. Pero sí hay una condición metafísica definidora de nuestras vivencias existenciales, esta vez de raíz emocional. El canario posee dos condiciones de su carácter, dos estructuras que le definen: su aislamiento, por el cerco de los mares, y ese deseo instintivo de vivir lo distante, que nos hace sentir viajeros de rutas lejanas. Somos adustos, monolíticos, con moral recia, pero también amantes de tareas de encantamiento.

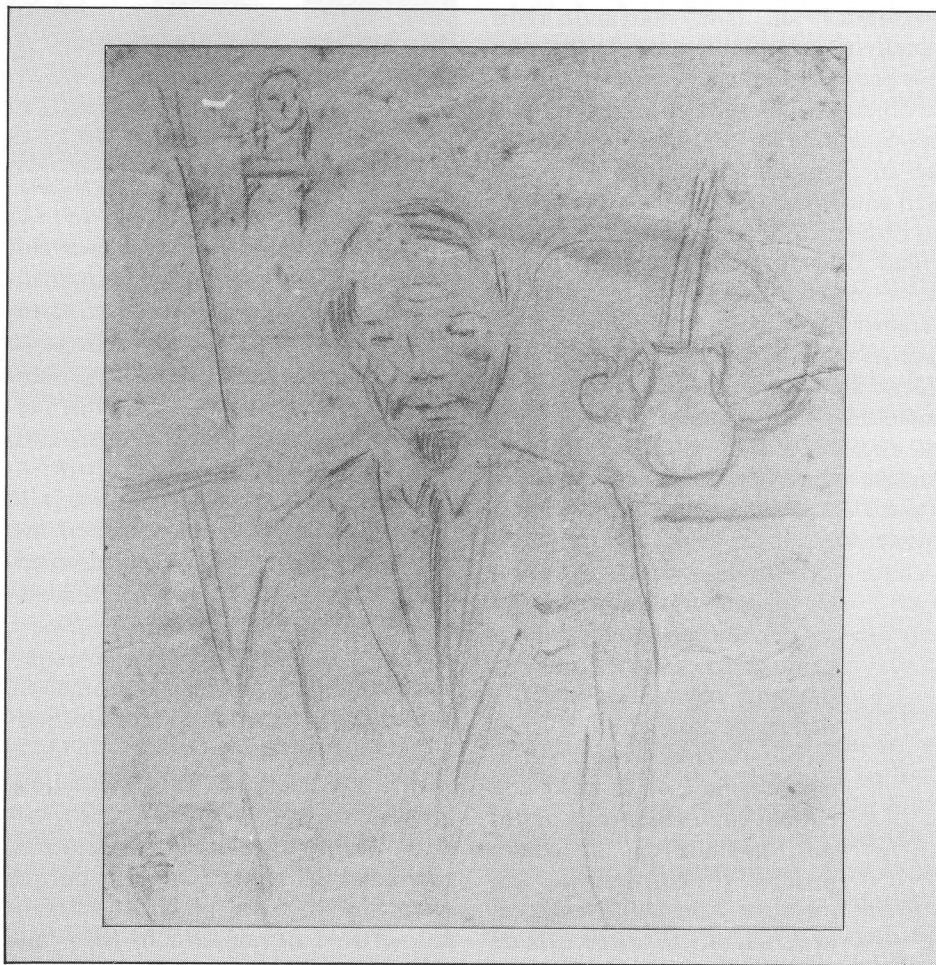
“La busca plástica tuvo éxito. Se vio nacer una canariedad con mil facetas. Pintores y escultores, cada cual no su sello personal y aislado, lograron darle cuerpo a un *indigenismo* artístico original y múltiple. Esta operación de *síntesis* está reflejada en las piedras y maderas de Plácido Fleitas y Eduardo Gregorio; en los gri-

ses poéticos y sublimados de Juan Ismael; en el brillante lininismo de Oramas. En el estático campesino de Santana; en las maderas grabada 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”.

A todo ésto se podría añadir la cetera visión de Fernando Castro entre los aspectos del *indigenismo* y la obra — modelo por otra parte, de exuberancia colorista— de Néstor Martín Fernández de la Torre. No se trataba, creemos, de una pugna entre la penetración sociológica identificativa de los aspectos humanos y condicionadores del hombre canario y la recreación modernista registrada en la pintura de Néstor. Se trataba, creemos, de un afán de compenetración de la Escuela, por parte de la Escuela; de un perfil y un fondo determinados por una realidad dramática, que llevaba al pintor o al escultor a escudriñar en las zonas abismales de aquella

realidad. Ante el modelo de pulcritud y fascinación estética, se alzaba, con toda la crudeza de la verdad, un panorama desolador y preocupante. Desde estilos personales muy diferenciados, el grupo *indigenista* —tendremos que llamarlo así— de la Escuela Luján Pérez tenía que producir una inevitable inquietud, fácil de descifrar si nos situamos en aquellos días, en la sociedad canaria, dominada por los prejuicios y el pacatismo. Se había, en consecuencia, dado con las claves para una expresividad artística auténtica, donde se reconocía, desde la síntesis plástica y la reflexión intelectual, una realidad llena de desamparo.

El lenguaje estético como comunicación era lo que realmente preocupaba a los maestros y alumnos, desde que, en 1918, se puso en marcha, con su carácter peculiar y popular, la Escuela. Se iba a afrontar una problemática que iba bastante más allá de la mera renovación de la pedagogía al uso. Había que poner el acento en qué era realmente la misión del arte dentro de un modo convulsionado por las secuelas de la primera guerra mundial, cuyas consecuencias se hicieron sentir, con magnitud estremecedora, en nuestras islas, unas islas dependientes, sin remedio, de lo que entrara, para abastecer a sus habitantes, por sus puertos. ¿Qué regla general, si



.El pintor Juan Carló, primer profesor de la Escuela (dibujo de Santiago Santana).



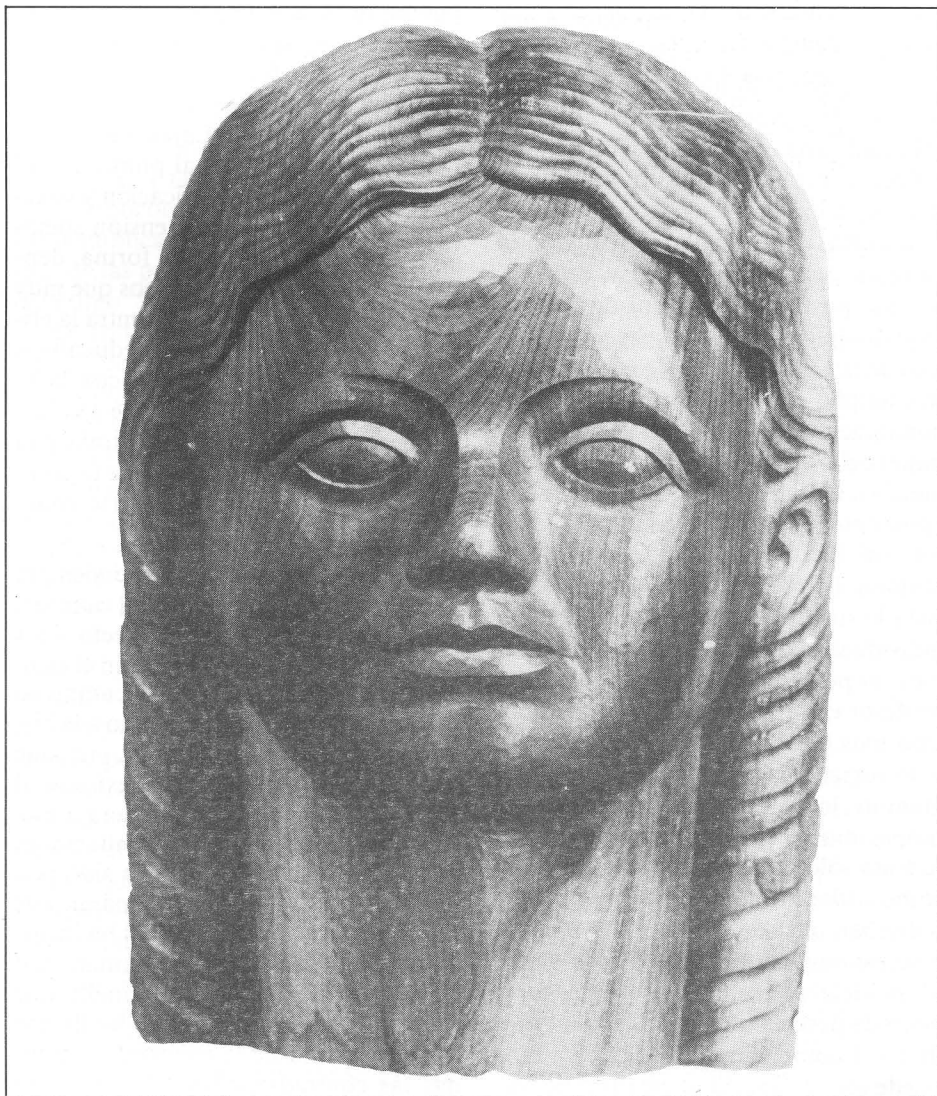
*Juan Carló con don Benito Pérez Galdós en Madrid, tomando apuntes para el retrato del gran escritor.*

la había, era la adecuada para que aquellas vocaciones que se iniciaban, ilusionadas, en las aulas de la Luján Pérez tuvieran repercusión en aquella sociedad conturbada? Una, sobre todo, reflejada en lo que dice Valeriano Bozal en su obra "El lenguaje artístico": "La regla general consiste en comparar la obra con un emisor y el espectador con un receptor. Puede introducirse mayor o menor complejidad, pero lo que de esta regla nos interesa, negativamente, es, en particular, el carácter estático de la relación misma, que sobreentiende la existencia de dos interlocutores determinados, uno de los cuales emite información y el otro la recibe si conoce el lenguaje empleado, de la misma manera que las páginas de un libro son algo significativo para nosotros si conocemos el lenguaje en que está escrito". No es dudoso, entonces, el riesgo que suponía para los alumnos de la Escuela tratar con otros lenguajes que no fueran solamente la relación emisor-receptor. En el afán de incorporar esos nuevos lenguajes, lenguajes que habían de aplicarse para renovar el panorama —o revolucionarlo para ser más precisos— de una cultura que se había detenido, cómodamente, en las concepciones del siglo pasado, los responsables de la Escuela Luján se percataron, en seguida, de que las concepciones del arte son otras desde que Marx y Engels plantean su teoría sobre ésto y la literatura. Pero es este un tema que no nos toca desarrollar a nosotros. Queda para los historiadores, para los investigadores.

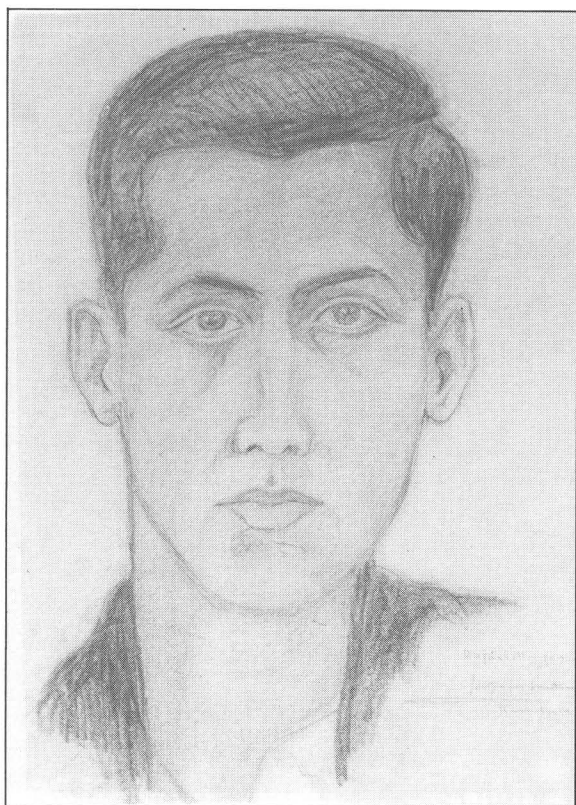
Dice Ventura Doreste en su interesante nota al catálogo de la exposición

antológica con motivo de la celebración del cincuenta aniversario de su fundación, que "la Escuela Luján Pérez ha tenido siempre a respetar la intuición de

cada discípulo —base del arte—, a educar su razón personal y a proporcionar-le conocimientos por medio de conferencias, libros o revistas; en fin, a procurar



*Talla en madera de Eduardo Gregorio presentada en la primera exposición de los artistas de la Escuela.*



*Felo Monzón en sus primeros años en la Escuela, retrato realizado por Santiago Santana.*

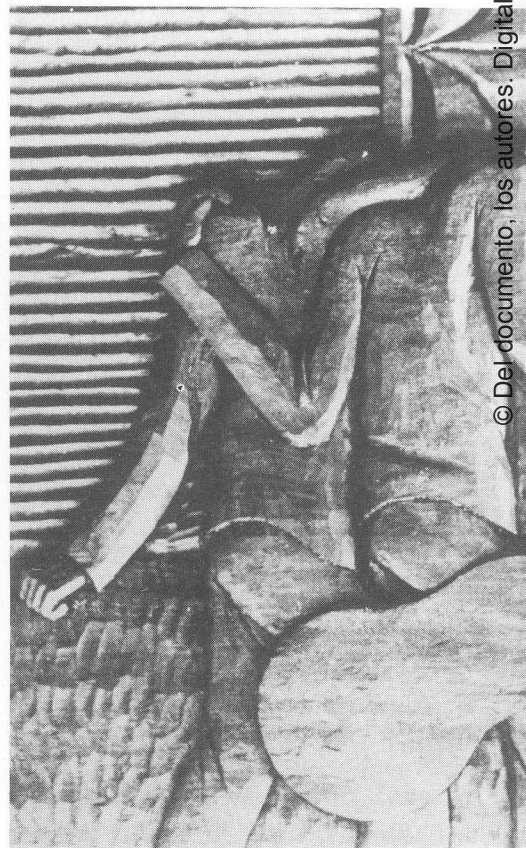
ta, en una palabra, y fundamentalmente, de que el discípulo llegue a una interpretación personal, suya —de auto-crítica y de autoanálisis—, de su obra durante el aprendizaje en la Escuela.

A lo largo de sus ya muy sobrepasados sesenta años, y fiel, incambiabilmente fiel, al espíritu que le alentaron sus fundadores, el inolvidable patricio Domingo Doreste (“Fray Lesco”), y a la enseñanza humanística que de las artes, principalmente de la pintura y escultura, le ofreciera el también inolvidable Juan Carlo, la Escuela Luján Pérez ha abierto las puertas y ventanas de su ámbito a todos los movimientos estéticos, inquietudes, investigaciones, hallazgos, experiencias y encuentros, problemáticas y avatares de la cultura y el arte, incorporando a su acervo histórico esa substancia que la plástica ha creado a través de sus tantos “ismos” y movimientos generacionales.

Esta amplitud de criterios, este tener abiertas las ventanas y puertas de su ámbito a los acontecimientos humanos, sociales y culturales, ha conformado de forma amplia y generosa, pero también intensamente la personalidad de la Escuela Luján Pérez. Y la ha conformado hasta tal punto que se puede decir que su significación y su tejido vital, y hasta su dimensión sociológica, son únicos. De esta forma, dentro de ese espíritu —pensamos que muy positivos—, La Escuela encuentra la eficacia propia de sus métodos educativos del arte: el de la solidaridad con la libertad creativa del que aprende y se forma en ella. En una palabra, toda una responsabilidad ideológica que la compromete en la didáctica del arte como fenómeno social.

Pero la Escuela ha tenido siempre una prevalencia de criterios en cuanto a una dialéctica inteligible respecto a los fenómenos que se desarrollan en el campo de la cultura, en ese vasto campo de lo intelectual; es decir, en cuanto a la historia, la literatura, la filosofía, etc., que trascienden el propio proceso existencial del hombre cuando se considera a éste cosificado por las propias limitaciones de la sociedad. La Escuela ha sido plenamente consciente de esta dinámica de responsabilidades, por lo cual ha incorporado a su plan formativo-humanístico y dialéctico-artístico todo aquello que refleje la condición del hombre dentro del mecanismo de la sociedad, con todas las contradicciones y limitaciones

que tienen lugar en ésta; contra todas las alienaciones que cierran, que cercan al individuo en una parcela de incapacidad, de deterioro y manipulación. La voluntad de expresión de la Escuela y la de sus planteamientos siempre se han opuesto, con la rebeldía convencida del que lleva la razón, a esta esclerosis victimaria, objetivando sus enseñanzas hacia una sola identificación: la de la libertad. De ahí que, desde el principio, en los primeros años de su fundación, y en el local de la calle García Tello, en el histórico barrio de Vegueta, apoyándose en su propio sistema, y como parte esencial del mismo, la Escuela se auto-constituyese en uno de los centros intelectuales más importantes del Archipiélago. Allí, en sus dependencias, sobre todo los sábados, se reunían hombres de indudable prestigio en el campo de las letras, como fueron, entre otros, Alonso Quesada, Tomás Morales, Saulo Torón, Miguel Sarmiento, Cristóbal González, Víctor Doreste, Claudio de la Torre, Pancho Guerra, etc., etc. Se reunían en torno a “Fray Lesco”, después de escucharle en algunas de sus magistrales lecciones, para, después, ponerse a discutir sobre temas de rigurosa actualidad. Aquellas reuniones fueron identificando y despertando inquietudes de lectura en los alumnos de la Escuela, e incidieron en su forma de entender y asumir aquellas enseñanzas. Ideas y proyectos se fueron alojando en las jóvenes mentes de los jóvenes discípulos, quie-



*Relieve en madera de Juan Jaén.*

que cada alumno fuese descubriendo por sí mismo aquellos métodos que responden a su tesitura individual”. Es decir, que en ese preciso momento en que el alumno tomo conciencia de lo que hace, de lo que está haciendo, de lo que realiza conscientemente, y encuentra la afinidad justa con su propio criterio estético, al propio tiempo que siente la preocupación de su actitud vocacional, la Escuela, se puede decir, ha cumplido su labor pedagógica. No hay, por tanto, una postura de rigor ni de imposición disciplinaria en el quehacer formativo de la Luján Pérez, pero sí, y de forma amplia —y aquí reconocemos su connotación con la metodología, guardando, claro, las distancias, de la “Bauhaus”—, además, una preocupación disciplinante por parte del alumno; o, mejor, un disciplinarse entre maestro y alumno. Esto es, que al rigor académica le sustituye el de la consideración individual, el conocimiento del discípulo y de su personal sensibilidad. No es el profesor el que proporciona el método, sino más bien al revés: lo proporciona —lo sugiere, para ser más precisos— el alumno; lo proporciona a partir de su propia idiosincracia, de su inventiva. No se trata sólo de que el alumno aprenda cómo se debe dibujar o pintar, modelar o diseñar, que son exigencias primarias y necesarias, sino por qué dibuja o pinta, modela o diseña. Ni se trata, tampoco de descubrir solamente la actitud de ese alumno, sino de saber cuál es o puede ser su capacidad creativa. Se tra-



Relieve en madera de Plácido Fleitas.

nes, al pasar de los años, y sobreviviendo —los que pudieron sobrevivirlo— el tremendo y esterilizador trauma de la guerra civil, dieron testimonio de aquellos aprendizajes. Así, en 1951, y como movimiento con personalidad propia dentro de la Escuela, Felo Monzón y el escultor Plácido Fleitas fundan el grupo LADAC (LOS ARQUEROS DEL

ARTE CONTEMPORÁNEO), al que se unen, poco después, Manolo Millares, Juan Ismael, Alberto Manrique, Lola Massieu y otros.

Se puede decir que la Escuela propiciaba, hacía posible estas inquietudes que surgían dentro de su ámbito; pero surgían, debemos subrayarlo, con una entidad propia y absoluta. Diez años más tarde, y también por iniciativa de Felo Monzón, otro grupo surge con otras implicaciones e inquietudes, además de las puramente plásticas: se trata del grupo “Espacio”, que asume una serie de compromisos, compromisos que van desde la más avanzada vanguardia de la vanguardia en lo plástico hasta las síntesis filosóficas del existencialismo frente a la esencia. Lo importante es que los postulados libertarios de la Escuela seguían proporcionando toda esa clase de proyectos y de iniciativas con opciones propias en torno a unas circunstancias que marcaban un momento y una situación político-social muy determinativos. El grupo “Espacio”, cumplida su misión y disuelto poco más tarde, vino a reorganizarse con motivo del nuevo cambio político español después de cuarenta años de férula dictatorial. Su primer acto fue una exposición, con charla, en Telde, donde se homenajeaba a Juan Negrín, y con otra aportación plástica en el Colegio de Arquitectos Técnicos en La Laguna.

Con otros alientos, y gravitando sobre esa entidad tan absoluta y permanente de la simbólica espiral, brotaba desde la matriz fecunda de la Escuela

otros movimientos, u otra inquietud, entre la gente joven: el grupo “Espiral”. Formado por muchachos y muchachas de distinta edad que se reunían en la Escuela, alrededor de una mesa, para exponer y discutir sus propias inquietudes, sobre sus propios problemas. Sus proyectos fueron muchos y ambiciosos. El mejor, su voluntad de lucha contra las fuerzas alienantes de la sociedad empleando los útiles propios de la cultura. Pretendían estos jóvenes que el hombre —el pueblo— adquiriera plena conciencia de sí mismo, como individuo, como trabajador, fuera de esa “actividad que se convierte en sufrimiento, de esa fuerza que se traduce en importancia, de esa producción que le emascula, y donde la energía física y espiritual del propio trabajador, su vida personal, en una actividad vuelta contra sí mismo, independiente de él, en algo que le pertenece”, como dice Marx. Las actividades de “Espiral” fueron artísticas, poéticas, literarias, musicales, sociológicas, etc. Se disolvió, creemos, al caer en la trampa de la politización, una politización que no podía digerir ni admitir la Escuela Luján Pérez.

Entre el acierto y la constancia, la tribulación y el esfuerzo, la Escuela Luján Pérez, desde sus postulados de libertad y búsqueda estética, y también desde su estatura moral, ha marcado una importantísima trayectoria cultural en Canarias. Y lo ha hecho con una voluntad indeclinable, a pesar de las tantas carencias padecidas a lo largo de su ya considerable historia. Mucho queda por decir todavía de esta historia. Pero aquí debemos poner punto final.

