

RAFAEL MONZON GRAU-BASSAS
AGUSTIN QUEVEDO PEREZ

La Escuela
LUJAN PEREZ



ISLAS CANARIAS
1988

724 14053



RAFAEL MONTELLI ORAU BASSAS
AGUSTIN RAFAEL DO PEREZ



La Escuela LUJAN PEREZ



Impreso en Uruguay en el Taller de Imprenta de la Universidad de la República.
Diseño de la cubierta: Rafael Montelli Orau Bassas y Agustín Rafael Do Pérez.
Fotografía: F. Rojas Ferrás.
Fotocomposición e impresión: MARIBEL A.
Fotocomposición: M. C. CALANCA CALBI.
Fotocomposición: Dora Maza.
Deposito legal: M. 11.504-1983.

La Escuela
LUJAN PEREZ

Diseño y edición: Carlos Gaviño de Franchy.

© para los textos: Rafael Monzón Grau-Bassas y Agustín Quevedo Pérez.

©  Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Fotografías: F. Rojas Fariña.

Fotocomposición e impresión: MARIAR, S. A.

Fotomecánica: I.G.C., S. L.

Encuadernación: Díaz Munera.

Depósito Legal: M. 17.840-1988.

JL9 12.055



RAFAEL MONZON GRAU-BASSAS
AGUSTIN QUEVEDO PEREZ

W.P. Camino

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE G. CANARIAS
N.º Documento *59478*
N.º Colección *623691*

La Escuela LUJAN PEREZ



ISLAS CANARIAS
1988

Jos. Mose

RAFAEL MONZON GRAU-BASSAS
AGUSTIN QUEVEDO PEREZ



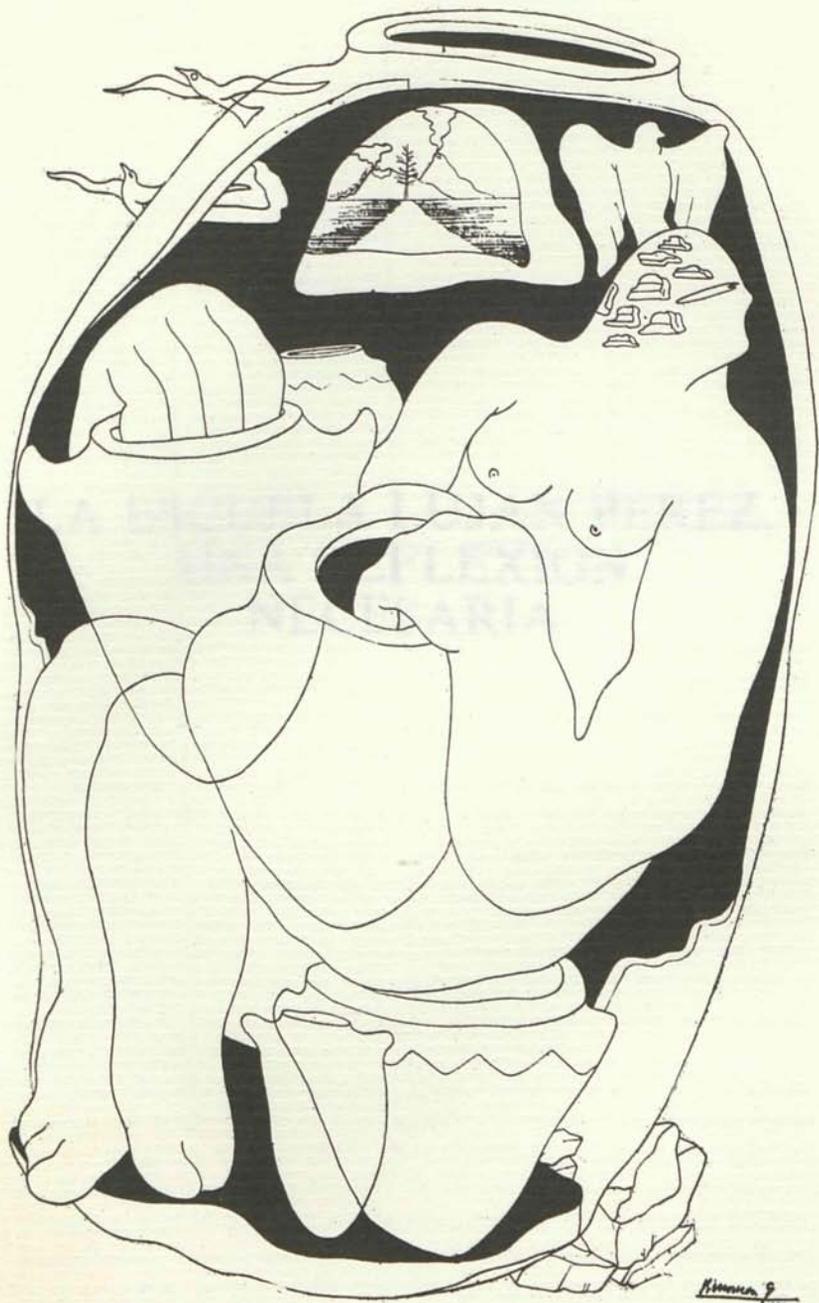
VR. Canario

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
N.º de Expediente: 2417
N.º de Clasificación: 63304

La Escuela LUJAN PEREZ



Escuela de la Isla de Tenerife
Escuela de la Isla de Tenerife y de los Archipiélagos de Canarias y de las Islas de las Canarias
Escuela de la Isla de Tenerife y de los Archipiélagos de Canarias y de las Islas de las Canarias
Escuela de la Isla de Tenerife y de los Archipiélagos de Canarias y de las Islas de las Canarias
Escuela de la Isla de Tenerife y de los Archipiélagos de Canarias y de las Islas de las Canarias
Escuela de la Isla de Tenerife y de los Archipiélagos de Canarias y de las Islas de las Canarias
Escuela de la Isla de Tenerife y de los Archipiélagos de Canarias y de las Islas de las Canarias
Escuela de la Isla de Tenerife y de los Archipiélagos de Canarias y de las Islas de las Canarias
Escuela de la Isla de Tenerife y de los Archipiélagos de Canarias y de las Islas de las Canarias
Escuela de la Isla de Tenerife y de los Archipiélagos de Canarias y de las Islas de las Canarias





LA ESCUELA LUJAN PEREZ, UNA REFLEXION NECESARIA

Aste mecano y Estora Lujan Perez es un libro que me ha
fijado. El concepto y la realidad. El mundo de Estora Lujan Perez
evolucionista y la fuerza de un cuerpo pedagógico que ha
hecho posible, en nuestra ciudad Santa Cecilia, una profunda
transformación espiritual. Unos años que ha originado muchas
inconformidades y dudas pedagógicas, ya que desde sus talleres
han formado impulso la inquietud, la revuelta y las nuevas
formas de expresión. Durante sus ya veintidós años de existencia

LA ESCUELA LUJAN PEREZ,
UNA REFLEXION
NECESARIA

Pretendo articular en pocos párrafos el desarrollo de algunos aspectos del arte moderno canario de los últimos años, y la aparición en Las Palmas, de un ensayo pedagógico-artístico, para mí entrañable: la Escuela Luján Pérez. Pretendo, pues, hacer un recordatorio somero, saturado de datos históricos, vivencias y formulaciones, que le han dado a la plástica canaria una fisonomía particular. Más aún, si tenemos en cuenta que el arte y la vida, en nuestras islas, están colapsados por dos premisas seculares: el aislamiento geográfico y una carencia de información adecuada. Tanto una condición como la otra han hecho que el artista canario —que yo califico de la “soledad”— tenga un perfil adusto, de explorador impenitente, de amante de la aventura.

Otras personas debieran ser las que estudien las variadas expresiones del arte de Canarias. Otros más doctos y, sobre todo más objetivos. Yo quisiera ser el justo, cabal comentarista que el fenómeno requiere. Pero dudo que pueda llenar esta exigencia un tanto encontrada con mi postura ideológica dentro de las artes isleñas, pues de todos es sabido que soy un beligerante en las trincheras de un bando: el de la lucha por implantar una nueva concepción plástica y un producto creador vivo y actual.

Arte moderno y Escuela Luján Pérez es el tema que me he fijado. El concepto y la realización. El deseo de nuevas ideas evolucionadas y la eficacia de un ensayo pedagógico que ha hecho posible, en nuestra isla de Gran Canaria, una profunda transformación espiritual. Un ensayo que ha originado luchas, inconformismos y duras polémicas, ya que desde sus talleres han tomado impulso la inquietud, la revuelta y las nuevas formas de expresión. Durante sus ya setenta años de existencia

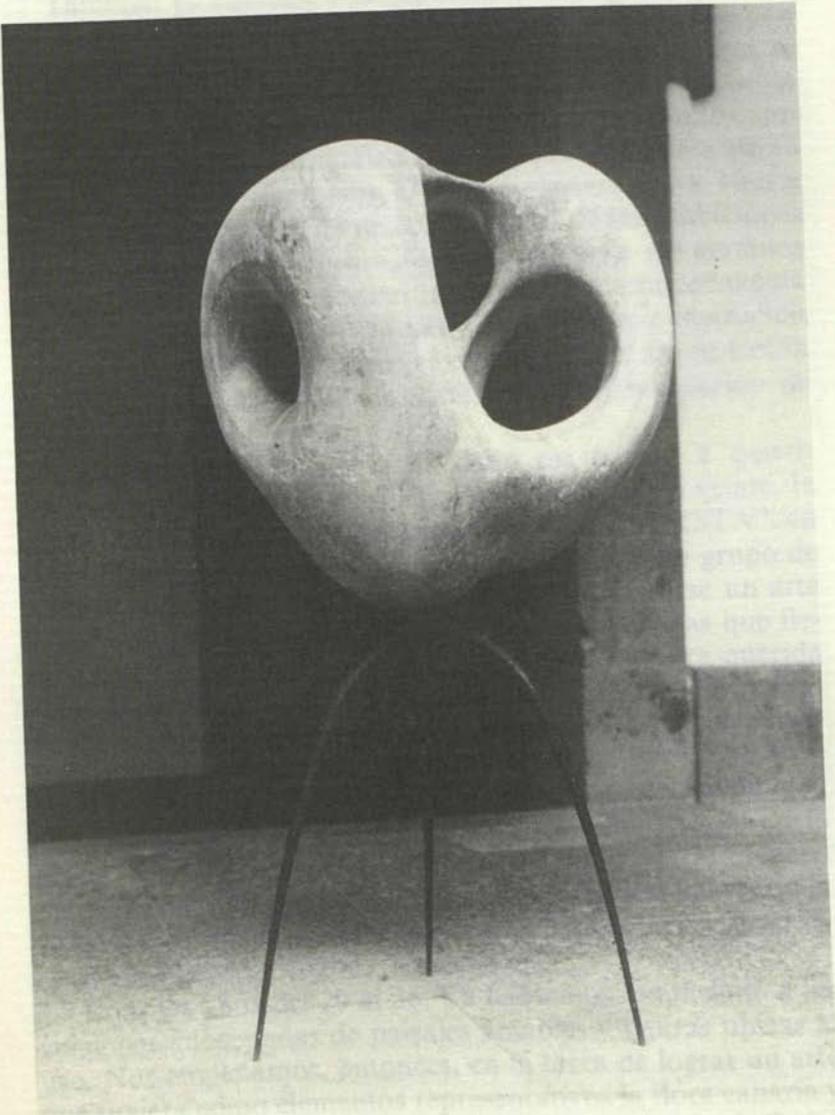
la Escuela Luján ha defendido la implantación de una nueva sensibilidad en la pintura y escultura de nuestra ínsula. Y ha dado calor a los intentos plásticos más notorios. Aún se aprecia la huella de dos de ellos: el movimiento “indigenista”, cuyo objetivo era encontrar la expresividad gráfica de nuestro hecho diferencial, y la diáfana presencia, en los días actuales, de una línea, marcadamente surrealista, contenida en las obras de Juan Ismael, Jorge López, Félix Juan Bordes y Paco Juan Déniz. Artistas compenetrados con la reserva subconsciente del alma canaria; con el contorno ignoto —y desconocido— que nos rodea.

Nuestra Escuela ha sido paladín de lucha constante en la elaboración de la llamada “revalorización típica” promovida por Néstor Martín Fernández. Este intento fue alentado desde las esferas dirigentes de los intelectuales vinculados a nuestro ensayo plástico. Fueron días de entusiasmo generalizado. En 1931 se publicó un folleto, editado por la Junta Provincial de Turismo de Las Palmas, con texto de Néstor Martín y una presentación de “Fray Lesco”. Se abogaba por la revitalización de las labores artesanales tradicionales, y que este quehacer tuviera una fisonomía brillante y populachera.

Néstor, enamorado de su especial canariedad, anunció el traslado de su estudio de París a Las Palmas, y pidió que se impusiera un traje típico y la periodicidad de festivales y bailes regionales. Era, sin lugar a dudas, una personalidad pictórica brillante, pero estaba prendida, parada, en el retorcimiento barroco del modernismo de principios de siglo. El intento tuvo una vida recortada y efímera. Desapareció de la mente de los isleños cuando murió el pintor a comienzos de la guerra civil española. Más que una busca de las esencias diferenciales del canario, la “revalorización típica” fue una aventura orientada hacia lo externo, hacia lo foráneo de contenido turístico. Néstor, formado en París, era lógico que tratara de imponer el alegre ritmo de lo europeo.

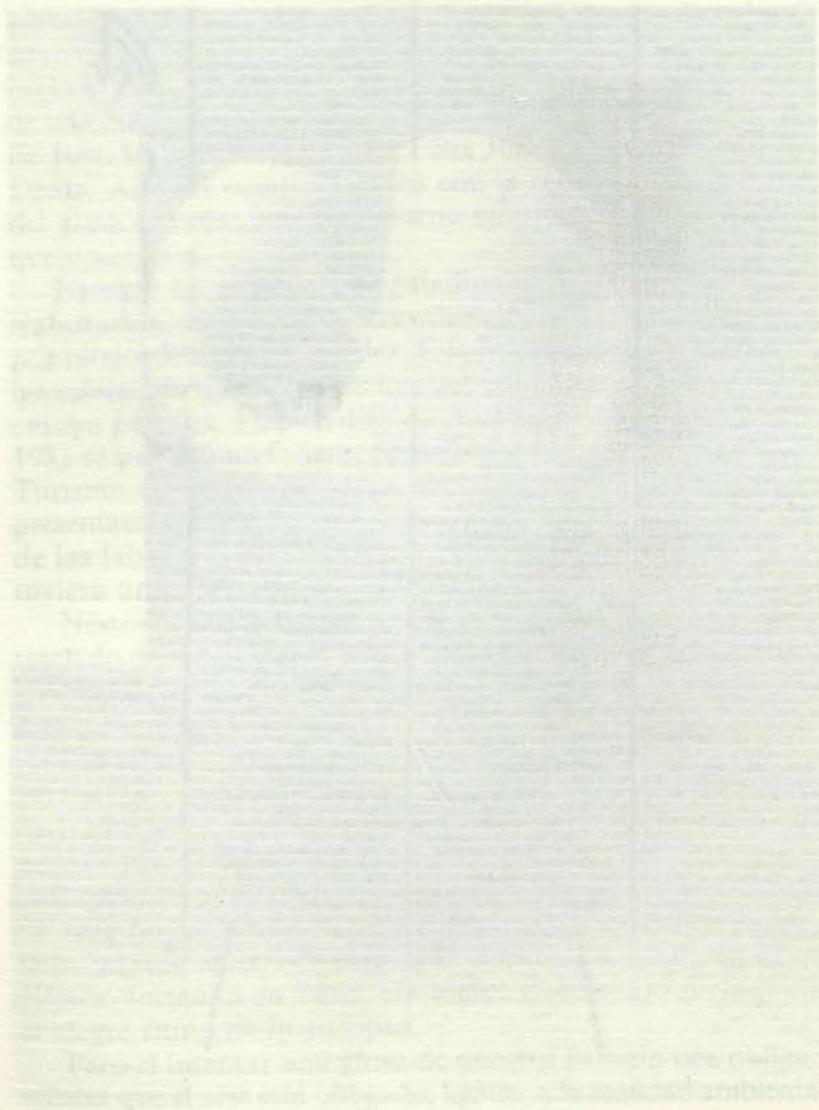
Pero el intentar una glosa de nuestra Escuela nos obliga a señalar que el arte está obligado, ligado, a la realidad ambiental. Para identificarse con el fenómeno artístico hay que conocer el medio ambiental en que éste se produce. El medio y, también, su tiempo. Uno justifica y otro confirma. Para todos

los actores interpretan el rol que el diablo desempeña, sea irónico,
diableo o incluso en absoluto. Incluso y después, sea de una
manera reservada, se muestra el papel del diablo.



los rostros que se ven en el interior de la obra, como
si se mirara hacia el interior de la obra, como
si se mirara hacia el interior de la obra, como

La Escuela Luján ha defendido la implantación de una nueva
sensibilidad en la pintura y escultura de nuestra Isla. Y ha
dado calor a los intereses plásticos más actuales. Aún se



Plácido Fleitas. Piedra y metal.
Patrimonio Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.

los actos humanos es ley que el factor temporal, esa irremediable dimensión metafísica, modera y decanta; nos da una exacta referencia de lo acaecido, con sabia y positiva elocuencia.

También es condición indispensable que la práctica del arte sea libertaria. El artista y la obra deben identificarse con el principio eterno de la libertad; caminar sin presiones ni sometimientos. El mayor obstáculo que tiene el arte de la vanguardia actual es que en su entorno existe un amplio complejo económico que limita su autenticidad. En este aspecto concreto, la actitud de nuestra Escuela es aleccionadora. Nunca ha querido penetrar en el mundo confuso de las ambiciones crematísticas. Realiza exposiciones colectivas de sus alumnos en donde lo valioso es mostrar la aplicación de su pedagogía y la especial manera de expresarse. (La primera exposición tuvo lugar en 1929, y la última se celebró en la Casa de Colón de Las Palmas, en junio de 1982, con la participación de cincuenta y dos alumnos.)

Esta técnica indagatoria ha dado sus frutos. Y quiero señalar que mientras que en España, y en los años veinte, la cultura oficial no daba importancia a los ensayos "ISTA", en Gran Canaria, por este método selectivo, nació un grupo de jóvenes inquietos. Desde 1929 empezó a practicarse un arte acorde 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 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, pétrea,

similar a la que domina en el interior de nuestras islas y cuya estructura ha sido provocada por la presión telúrica de los volcanes. Era operar con 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 condicionantes 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 sentirnos 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 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 maderas de Plácido Fleitas y Eduardo Gregorio; en los grises poéticos y sublimados de Juan Ismael; en el brillante luminismo de Oramas; en el estatismo campesino de Santana; en las maderas grabadas 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.

¿Cómo surgió la Escuela Luján Pérez? ¿Qué condiciones objetivas originaron su aceptación y respaldo por un grupo de intelectuales acaudillados por Fray Lesco?

En nuestra ciudad, en 1918, no existían ecos de resonancia artística investigadora. No se pensaba en la eficacia de un centro de enseñanza libre que produjera un arte de nuevo signo. Sólo se aceptaba, por inercia, la cultura adocenada y tradicional de Fomento y Turismo, entidad que monopolizaba el quehacer artístico de aquellos años. Dominaba el conformismo. Y hasta el pueblo, el pueblo llano, protagonista eterno de los cambios, renunciaba a los goces auténticos del espíritu y sólo participaba, a veces, en las alternativas episódicas del pleito insular. Una

cultura progresiva y un arte exploración de nuevas rutas sólo interesaba a un grupo muy escaso.

La Escuela se inauguró el día 5 de enero de 1918, y las clases empezaron a impartirse en el edificio de ese mismo año, situado en el número 15 de la calle Ciudad Páez, en el histórico barrio de Valencia. En sus aulas se enseñó a leer y escribir, a



del inglés y del francés, el arte popular, pero en todos los salones que durante el año se encontraron en una escuela, o en períodos de vacaciones, siempre se recurre, para enseñar, a las fórmulas sencillas de la pura, de la armónica, o a la



cultura progresiva y un arte explorador de nuevas rutas sólo interesaba a un grupo muy escaso.

La Escuela se inauguró el día 6 de enero de 1918, y las clases empezaron a impartirse en el edificio de una planta, situado en el número 15 de la calle García Tello, en el histórico barrio de Vegueta. Era una casa de paredes blancas, con un patio-jardín que invitaba al remanso y la meditación.

El primer contacto fundacional estuvo muy concurrido. Comprendía a periodistas, cronistas de la ciudad y colaboradores de los diarios locales. Estuvieron presentes Saulo Torón, Alonso Quesada, Claudio de la Torre, así como profesionales de diversas disciplinas. La presencia de pintores y alumnos era numerosa. Allí estaban Juan Carlo, Nicolás Massieu, García Cañas y otros. Fray Lesco expuso su proyecto, que fue unánimemente aceptado.

El objetivo era muy ambicioso. Radicaba en crear un centro de perfeccionamiento del arte popular. Meses antes, el 5 de junio de 1917, había publicado Fray Lesco un artículo en el diario "La Crónica" titulado "Los decoradores de mañana", y en el mismo denunciaba que nuestros oficios populares —canteros, tallistas, ceramistas y dibujantes— precisaban de una escuela que potenciara y perfeccionara su trabajo. Así se evitaba el agotamiento y la desaparición. Fray Lesco sabía que las primeras cotas del arte de un pueblo están en las manifestaciones populares, en sus gustos, en el equilibrio de sus reacciones primarias.

La idea de Fray Lesco fue acogida con entusiasmo. Era, ante todo, crear una escuela que perfeccionara lo primario, pues él entendía que el arte de auténtica estirpe emerge de las capas más amplias; de la virginidad popular; de allí en donde se encuentra el filón inagotable de los grandes recursos humanos. Alberto Moretti, ensayista italiano, señala *que la artesanía es una fuente de depuración*. En su libro "Técnica y labor como arte", coincide con el afán de Fray Lesco por defender y salvaguardar el arte popular, pues de todos es sabido que cuando el arte se encuentra en una encrucijada, o en período de desaparición, siempre se recurre, para sobrevivir, a las fórmulas salvadoras de lo puro, de lo artesanal, o a la irrefutable verdad de lo numeral y geométrico.

El caótico desconcierto del arte contemporáneo tolerando el radicalismo anarquizante y comercial de la “Transvanguardia” italiana, de Benito Oliva, o la implantación del acto “Happening” como expresión de las artes plásticas pudiera obligarnos a recurrir, nuevamente, a la pureza de lo primario. (No olvidemos que muchas de las posturas llamadas de la nueva vanguardia “son producto de una subcultura que ha proliferado en el seno de la sociedad de consumo sin justificación estética clara).

El concepto “Happening” fue usado, por primera vez, en 1958, por Allan Kaprow, para una representación artística en la “Reuben Gallery”, de Nueva York, en la que se invitó a los espectadores a tomar parte en las actividades de los actores que rodaban barriles y arrastraban enormes chapas de aluminio. Kaprow definió la teoría del espectáculo diciendo: “La frontera entre el *Happening* y la vida cotidiana debe mantenerse tan fluida como indeterminada. La composición de todos los materiales, acciones, imágenes, etc., y sus relaciones espacio-tiempo debe efectuarse de una forma natural, tan sencilla como práctica”. El “Happening” es acción y dinamismo. No debe existir diferencia entre el artista y el público.

Ahora bien, ¿cuál era el ambiente ciudadano en los días de 1918? ¿Qué ocurría en Las Palmas cuando Fray Lesco y Juan Carlo crearon la Escuela? La vida insular se mostraba entre extraña y conturbada. La contienda guerrera del 14 al 18 tocaba a su fin, y el canario, un día, conocía la tragedia, y otro, añoraba novedades salvadoras. Los submarinos alemanes torpedeaban la navegación cercana. El tema preferente de las conversaciones eran los racionamientos, los avances y retrocesos en los campos de batalla europeos y que se impusieran los principios de la paz. Inflexibles se celebrarían las fiestas de calendario y, un día, aumentó la crispación ciudadana al llegar a Las Canteras, de arribada forzosa, un bote salvavidas con los naufragos del “Mambrú”. La cultura y el arte no estaban en primer plano. Nunca lo estuvieron, ni lo están, cuando a un pueblo lo presiona la posible tragedia o la falsa alegría.

Esta era, señoras y señores, la realidad de la vida gran Canaria. Cuando cristalizó la idea de una institución viva, independiente, imbuida de aires renovadores, y que la coincidencia

de Fray Lesco y Juan Carlo hizo posible. Estos dos personajes se complementaban. Fray Lesco era el teórico, el sagaz, el organizador meticuloso. Juan Carlo, por el contrario, asumía la novedad y la acción.

Artista de vida insaciable, Juan Carlo, tras su estancia en la capital francesa, había regresado a Canarias con el bagaje de unos lienzos de tintas pardas como Darío de Regoyos. Retornaba insuflado de las enseñanzas de los futuristas, cubistas y demás creadores de la nueva plástica. (Nació el primero de febrero de 1876, y murió en el amanecer del 7 de febrero de 1927, cuando le faltaban veintiún días para cumplir cincuenta y un años.) Era un Juan Carlo mordaz, cáustico, rectilíneo en su obra pictórica y en su pensamiento; con su bohemia y su dinamismo; con sus réplicas relampagueantes y fogosas a la vez.

La dirección de la reciente Escuela recayó en Domingo Doreste (Fray Lesco), y el profesorado lo integraban el arquitecto García Cañas y los pintores Nicolás Massieu y Juan Carlo. Las disciplinas a impartir eran, en principio, dibujo, pintura y modelado.

El alumno llegaba impulsado por su vocación íntima e instintiva. Y parejo con el adiestramiento técnico había de dotarse de una preparación cultural que conocería en libros, charlas y coloquios. El conocimiento de los materiales era profundo, completo. Su personalidad nacía como consecuencia de un trabajo continuado. Y su creación era pura, veraz, sin la coacción de influencias extrañas a su gusto y quehacer.

Desde su fundación, esta original pedagogía ha sido el refugio seguro de los artistas canarios más audaces y cualificados. Nuestras puertas han estado abiertas a los hombres de la cultura. Actualmente se analizan y estudian las indagaciones multiformes del arte más reciente. Por nuestras salas de experimentación han pasado personalidades del pensamiento y el arte, como Sartoris, Millares, Chirino, Pettoruti, Nina Kandinsky, Jean Cocteau, Westerdahl, Pedro González, Pablo Serrano, etc. Todos ellos actores de la nueva sensibilidad creadora.

Pero es fundamental que precisemos que el clima que dominaba en los años en que se da forma al ensayo de Fray Lesco

era dramático. El pensamiento y el arte estaban siendo sometidos a un profundo análisis crítico. Caían los conceptos igual que sucumbían los regímenes implicados en la guerra. Se habían impuesto la desilusión y la amargura. En 1918 terminó la guerra, y el hombre europeo no veía una solución feliz a su porvenir y esperanza.

En Canarias, con sordina, se percibían unos ecos de los acontecimientos. Nuestra ciudad de Las Palmas tenía su existencia prendida de la estela de los barcos que llegaban al Puerto de la Luz. Por sus muelles penetraba la riqueza y la miseria; la estrechez de la vida nacional y la crisis de un mundo en inaudito proceso de transformación. El ciudadano empezaba a imitar lo cosmopolita y sus múltiples novedades. Era tema de las glosas literarias de Alonso Quesada el inglés y su amable imperialismo económico. Y el telégrafo comunicaba a los periódicos locales —¡insólito atentado a las leyes divinas!— que en octubre habían tomado el Poder en Rusia Lenin y los bolcheviques.

Todo llegaba con 30 años de retraso. Oficialmente no se aportaba nada. Por el contrario, se llevaban los dineros y los hombres de nuestras islas. Aún se notaba la tragedia de un país al que la pérdida de su imperio colonial había dejado agotado. Todavía resonaban los gritos de Joaquín Costa clamando soluciones. Para mayor desgracia teníamos sin cubrir, en nuestra estructura nacional, el vacío denunciado por la generación del 98.

En Gran Canaria lo social no podía ser distinto. En política ya se pretendía el ocaso del caciquismo leonino de los próceres locales. En el terreno del arte nada acontecía. Sólo empezaba a notarse el relumbrón modernista de Néstor con sus “Epitalamios” y faunos recamados.

Nuestra sociedad se divertía y rezaba a la vez. Para la grey femenina era motivo de intrigas el reinado de los juegos florales. En el Teatro “Pérez Galdós” se inauguraban, regularmente, las temporadas de variedades, y los hermanos Millares mostraban, a un grupo de amigos, las novedades literarias y musicales.

Este era el ambiente cansino de nuestra ciudad. La Escuela fue como una inyección de sangre nueva. Un revulsivo rege-

nerador. Mientras, en París, se consolidaban las nuevas corrientes innovadoras y todo era sometido a una inflexible revisión. En el terreno del arte, concretamente, lo que nacía estaba informado por el deseo de caminar hacia adelante. Las novedades eran aceptadas. El arte oriental era entrevisto en el estallante color de Van Gogh y los “nabis” de Paul Serisier. El arte negro, traído por navegantes y coloniales, era colgado en los talleres de los artistas que, como Matisse, iban tras lo puro y primario de la pintura. Lo negroire fascinaba. Picasso y sus amigos lo comentaban en sus reuniones del Barco Lavandero. Empezaba a oírse el ritmo sincopado del charleston y llegaban los ecos sorprendentes de los ballets rusos. La polémica mayor la sostenían los artistas del cubismo, acaudillados por Apollinaire. Mostraban sus argumentos dialécticos en los salones oficiales y en sus cenáculos de Montmartre y Montparnasse. Pero el cambio radical de las técnicas y la estética es un empeño universal. En otros países se han realizado ensayos similares al canario. Quiero recordar la enorme resonancia alcanzada por las Escuelas de Acción Artística Mejicanas, cuya exposición se celebró en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1934. Estas Escuelas estaban dirigidas por el pintor español Gabriel García Maroto. (Con anterioridad y en el mismo local había tenido lugar, en 1929, la primera exposición, para Europa, de las Escuelas de Pintura al Aire Libre de Méjico).

En todos los lugares han proliferado escuelas de enseñanza libre. En primer lugar hemos de señalar —por la expansión universal de sus estudios— la fundación en Weimar, por el arquitecto Walter Gropius, de la *Bauhaus*, en 1919. Esta Escuela fue trasladada a Dessau en 1925. En 1931 fue suprimida por Hitler y cerradas sus aulas. Se le acusaba de ser una instalación judaica.

Terminada la guerra volvieron a impartirse las nuevas enseñanzas. En la ciudad alemana de Ulm, el suizo May Bill instituyó la Escuela Superior de Diseño, y le ayudaban en el intento Tomás Maldonado y el ensayista Max Bense.

En los Estados Unidos de América, la implantación tuvo mayor envergadura. Moholy-Nagy fundó, en 1937, la Escuela de Diseño de Chicago, como continuación de la *Bauhaus*

alemana. Allí se entrenaba a los estudiantes en el diseño de artículos manuales o mecánicos de madera y de metal, plásticos, vidrio, textiles, etc. También se abordaban los problemas esenciales de la fotografía, la pintura y el modelado. Un programa similar al que actualmente desarrolla, aunque con evidentes carencias de medios, nuestra Escuela de Experimentación Luján Pérez.

Actualmente se imponen y se extienden las escuelas de pedagogía libertarias. Sobre todo en Francia, Alemania, Italia y países del norte de Europa. En América ya existían agrupaciones similares. El movimiento abstracto americano se potenció en un régimen de amplia libertad. Sobre todo en Nueva York, Chicago y California. En este último Estado se creó la llamada Escuela del Pacífico, soporte sustancial del expresionismo abstracto americano.

Existe una condición importante que no quiero dejar de señalar: las relaciones con grupos afines de Santa Cruz de Tenerife. La relación efectiva comenzó cuando nuestra Escuela expuso, colectivamente, en 1931. La muestra se celebró en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife. Nuestra mayor colaboración fue con el grupo editor de "Gaceta de arte" —revista internacional de cultura— que dirigía Eduardo Westerdahl. Estrecha vinculación que afectaba al arte. Y también, a las inquietudes sociales. Todos sabemos de los avatares de esta publicación. En febrero de 1932 aparece su primer número y, en 1936, fue secuestrada por el franquismo. Corría la misma suerte que nuestra Escuela, que fue asaltada por las bandas falangistas. Algunos compañeros, internados en campos de concentración, como Manuel López, una de nuestras mejores promesas escultóricas, murieron fusilados.

Transcurridos los años se establece un nuevo contacto de la Escuela con un grupo de Santa Cruz de Tenerife, llamado "Nuestro Arte", que había celebrado su exposición fundacional en el Museo Municipal, en 1963. Con anterioridad, en 1947, conocimos las actividades del P.I.C. (Pintores Independientes Canarios).

La Escuela Luján Pérez es una entidad de actividad permanente. Actividad con inquietud. Hemos tenido presencia, además, en certámenes nacionales e internacionales.

Quiero terminar insistiendo en que el arte tiene una función creadora con múltiples formas de expresión. Debe estar presente en la vida y en la sociedad. Lo evidencia la complejidad de direcciones que tiene la vanguardia actual. Cuando Lea Vergine publicó su ensayo "De lo informal al Body-Art" establecía una clara cronología de las últimas tendencias. Ayuda a una exacta catalogación. Del informalismo al body-art existe una línea coherente. Y, como momentos intermedios de esta línea, están el arte programado y el Pop-Art, el arte pobre y el Land-Art, el Minimal-Art y el arte conceptual. Ultimamente ha nacido un expresionismo reflejo del mundo actual, dramático y angustiado. Es una busca que nos obliga y fascina.

En este panorama de inquietud constante, han transcurrido los largos años de existencia del ensayo iniciado por Fray Lesco en 1918. Es ya, un trozo de nuestra historia local, donde tres generaciones han recibido su influencia estética. Han existido buenas y malas alternativas, pero su vigencia se ha mantenido inflexible en el espacio y en el tiempo. Pobre, sin recursos, hoy subsiste nuestra Escuela gracias al apoyo generoso de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas y a las ayudas económicas del Cabildo Insular y, en estos momentos, también del Gobierno de Canarias.

La irregularidad de la situación creada nos hace pensar, tangencialmente, que una perfecta potenciación de los estudios artísticos, en la región canaria, sería aquella en que, junto a la Facultad de Bellas Artes —liberal y sin limitaciones— podría existir un centro de pedagogía libre que indague y descubra las exigencias de una estética actual, viva y de proyección ilimitada.

Nuestra Escuela Luján no morirá nunca. Los dirigentes de hoy somos fieles al pensamiento de sus fundadores. Queremos que perdure su recuerdo y sus afanes de lucha renovadora. Una lucha que signifique, para el futuro del arte de Canarias, un principio de alborada permanente.

Felo MONZON



MARCO RUIZ OCHOA 1984



Manolo Ruiz. Oleo sobre tela.

EN TORNO A LA ESCUELA LUJAN PEREZ

LA ESCUELA LUIS PÉREZ
EN TORNO A

México, D.F., 1974

La Escuela Luján Pérez, a lo largo de sus ya cumplidos setenta años de existencia, que es un período considerable y muy definidor de la evolución y cambios experimentados por la cultura en nuestras islas, 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 dimitir entre dos opciones absolutas, 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 siéndolo!) en el campo de las artes plásticas, en parte por el peso de los intereses creados y más innegablemente por que 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. Asumen 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 Artística y las Escuelas de Pintura al Aire Libre, ambas surgidas 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 ocuparemos, 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 estancamiento 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, evolucione 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 romper 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 incompreensión— en el que se había establecido, alimentándose de su propia rutina, el valor de lo tradicional. 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 ochenta 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 vanguardia 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 Westerdahl —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 caer 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 aleccionaba 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.

A todo esto se podría añadir la certera 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 abisales 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 mundo 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 la había, era la adecuada para que aquellas vocaciones que se iniciaban, ilusionadas, en las aulas de la Luján Pérez tuvieran re-

percusión 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, y por supuesto Hegel, plantean su teoría sobre éste y la literatura. Pero es éste un tema que no nos toca desarrollar a nosotros. Queda para los historiadores, para los investigadores.

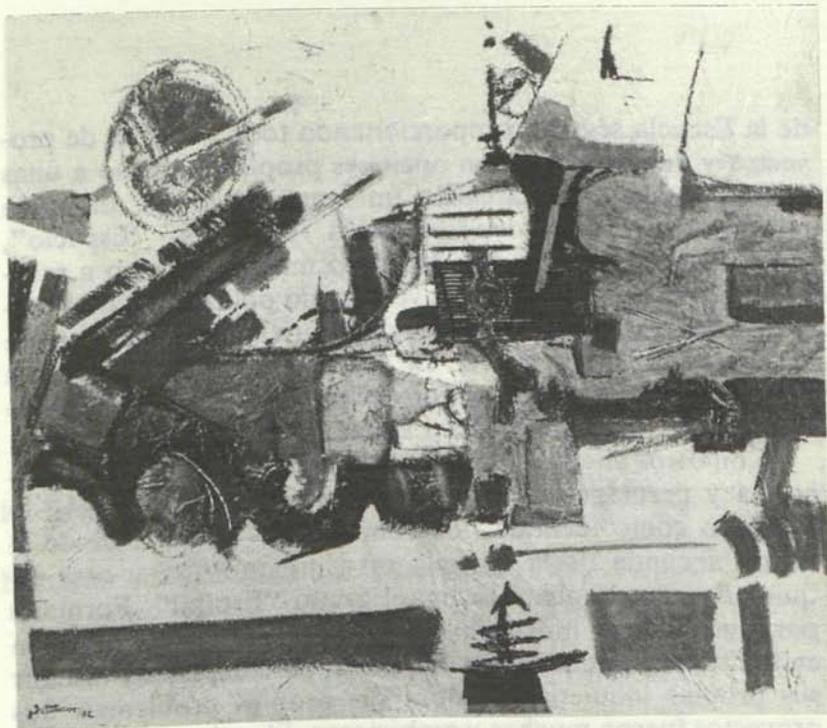
Dice Ventura Doreste en su interesante nota al catálogo de la exposición antológica con motivo de la celebración del cincuenta aniversario de su fundación, que "la Escuela Luján Pérez ha tendido siempre a respetar la intuición de cada discípulo —base del arte—, a educar su razón personal y a proporcionarle conocimientos por medio de conferencias, libros o revistas; en fin, a procurar que cada alumno fuese descubriendo por sí mismo aquellos métodos que respondan a su tesitura individual". Es decir, que en ese preciso momento en que el alumno toma 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 academicista 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 idiosincrasia, 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 trata, en una palabra, y fundamentalmente, de que el discípulo llegue a una interpretación personal, suya —de autocrítica y de autoanálisis—, de su obra durante el aprendizaje en la Escuela.

A lo largo de estos setenta años y de sus tribulaciones, pero fiel, incambiablemente 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 sustancia 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 positivo—, 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 convincente 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 autoconstituyese 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. 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



Juan Betancor. Técnica mixta sobre tela. 1982.

jóvenes mentes de los jóvenes discípulos, quienes, 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 aborigen —lo aborigen como identidad de conciencia— brotaba desde la matriz fecunda de la Escuela otro movimiento, 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 impotencia, 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.

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.

Agustín QUEVEDO PEREZ

INDICE

	<i>Págs.</i>
La Escuela Luján Pérez, una reflexión necesaria	9
En torno a la Escuela Luján Pérez	29

de la escuela mediante proyectos cuando toda esa clase de proyectos y de iniciativas o de acciones propias en torno a unas circunstancias que surgieron en momentos y una situación política-social muy determinadas. En el grupo "Espacio", cumplida su misión y disuelto poco más tarde, vino a reorganizarse con motivo del nuevo cambio social cuando después de cuarenta años de larga dispersión. Su primer acto fue una exposición con el título "El País" desde la independencia a Juan Negrota, y con otra exposición posterior en el Colegio de Artes y Oficios Técnicos en La Laguna.

Con otras acciones, y gravitando sobre sus actividades de arte, teatro y participación en proyectos, una serie de actividades se organizaron como iniciativas de conciencia — en torno desde el teatro popular de la Escuela, pasando al teatro de calle — en colaboración con la propia juventud del grupo "Espacio" — y también por muchachos y muchachas de distintos años que se reunían en la escuela, almorzando de una mesa, para expresar — y proyectar sus propias inquietudes, sobre sus propios problemas — los proyectos fueron muchos y ambiciosos. El tema — el tema de lucha contra las fuerzas alienantes de la cultura — se planteando los títulos propios de la cultura. Fue entonces cuando Moreno que al haber — el espíritu — de una cultura — el tema de la cultura, como iniciativa — se traduce en proyectos, en actividades que se expresan en la vida personal, en la vida social, y donde la iniciativa se traduce en la vida personal, en la vida social, en la vida cultural, en la vida política, independiente de él, en algo que se autosecreta", como dice Marx. Las actividades de "Espacio" fueron artísticas, poéticas, literarias, musicales, sociológicas, etc.

Entre el ocio y la existencia, la tribulación y el esfuerzo, la escuela Juan Pérez, desde sus postulados de libertad y liberación política, y desde su estatuto moral, ha creado una importante 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 así debería poner punto final.

Agustín QUEVEDO PÉREZ

Agustín Alvarado Janina
Luisa Auyanet
Juan Betancor
Juan Carlo
Carloges
Plácido Fleitas
Sixto Francés
Jesús González Arencibia
Eduardo Gregorio
Jorge López
Lola Massieu
Manolo Millares
Felo Monzón

José L. Moreno
José Jorge Oramas
Emilio Padrón
Ulises Parada
Rafaely
Gabriel Rodó
Manolo Ruiz
Paco Sánchez
Santiago Santana
Elisa Sousa
Valme
Lupe Z. Sánchez

Luis A. Sánchez
Vilma
Elis Jones
Santiago Serrano
Paco Sánchez
Manolo Ruiz
Gabriel Roba
Rafael
Ulises Parada
Emilio Padron
José Jaime Ortíz
José L. Méndez

Foto Morán
Rafael Roba
Luis Méndez
Jorge López
Eduardo Gregorio
José González Amador
Sinto Francis
Eduardo Parada
Cristóbal
Juan Castro
Juan Hernández
Luis Álvarez
Agustín Álvarez Jiménez

AGRADECIMIENTO

Nuestro agradecimiento más sincero a cuantas instituciones y particulares han hecho posible la realización de esta muestra.

AGRADECIMIENTO

Realización de esta tesis, fue posible gracias a las instrucciones y particularidades hechas por el profesor de esta tesis.

Se acabó de imprimir
el día 16 de mayo de 1988,
en los talleres de
MARIAR, S. A.,
de Madrid.



Se acabo de imprimir
el dia 16 de mayo de 1988
en los talleres de
MARIA S. A.
de Madrid



ULPGC.Biblioteca Universitaria



623691

BIG 373.67 MON esc

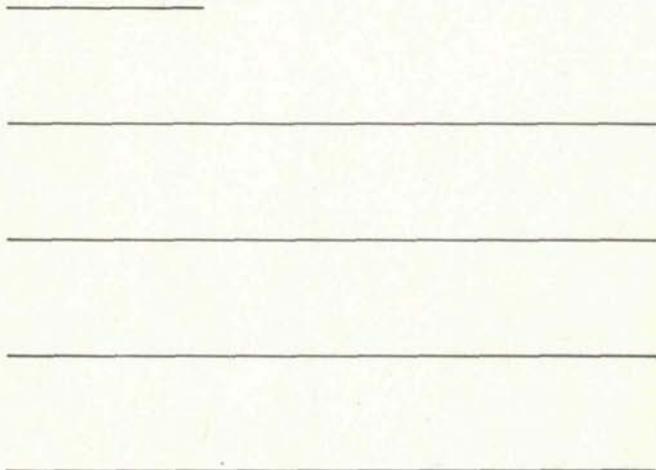
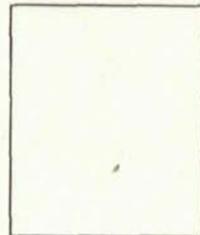


VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES DEL
GOBIERNO DE CANARIAS



JESUS GONZALEZ ARENCIBIA
OLEO SOBRE TELA
COLECCION PARTICULAR
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Foto: F. ROJAS FARINA

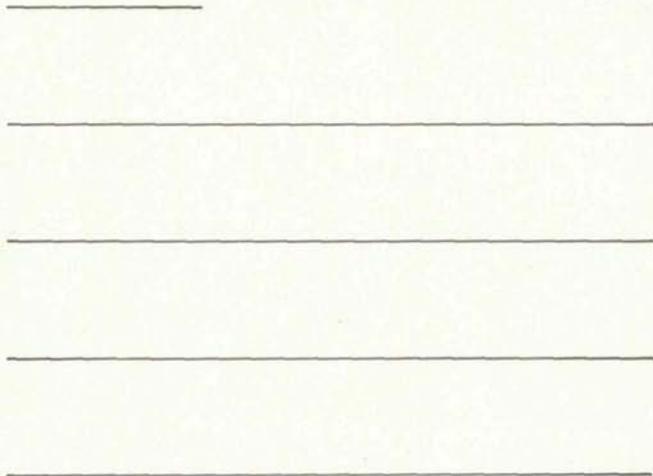
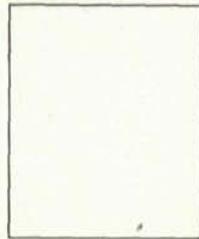


VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

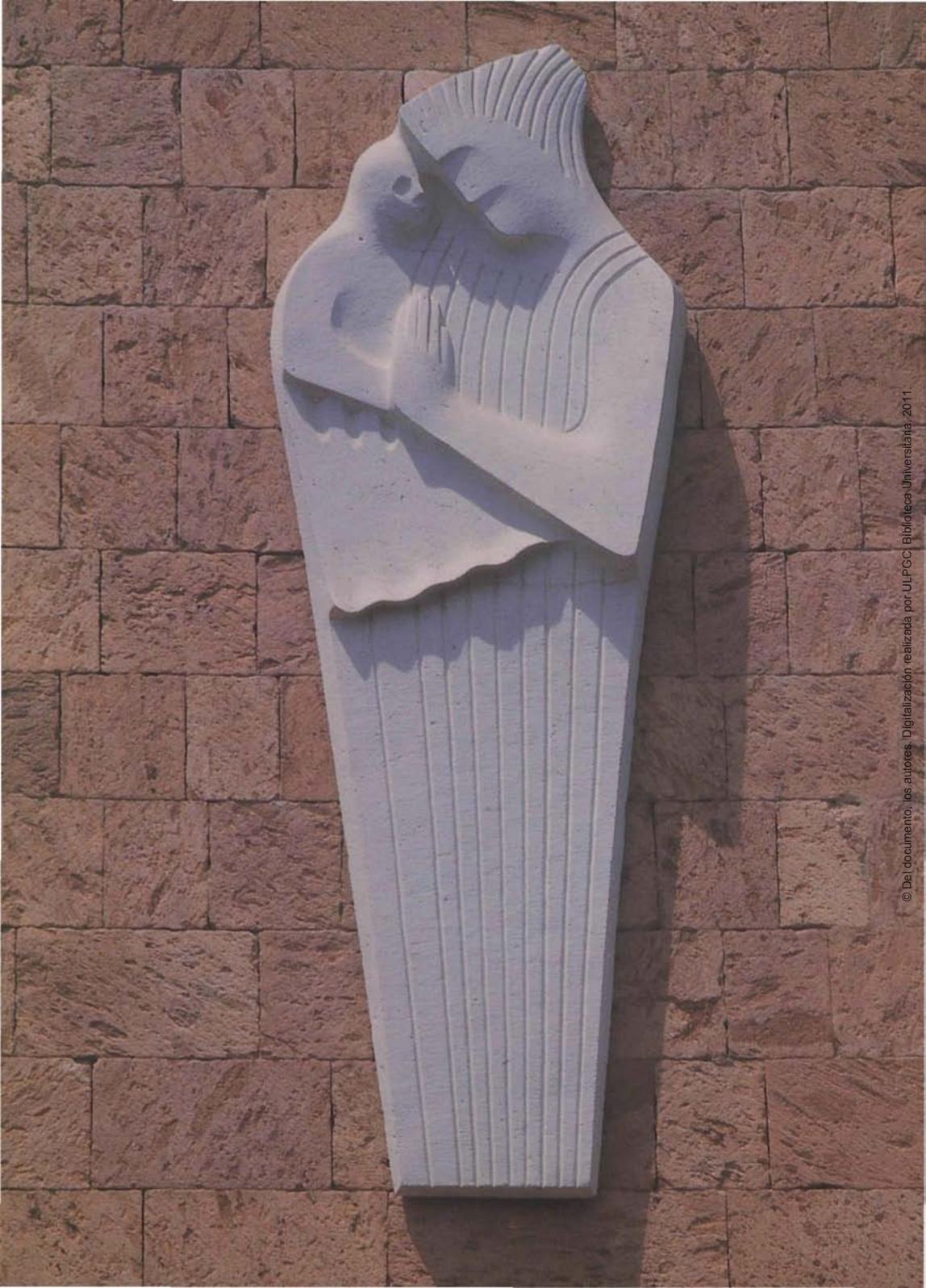


LOLA MASSIEU
COMPOSICION ABSTRACTA
TECNICA MIXTA SOBRE TELA
PATRIMONIO DEL
EXCMO. CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA

Foto: F. ROJAS FARINA

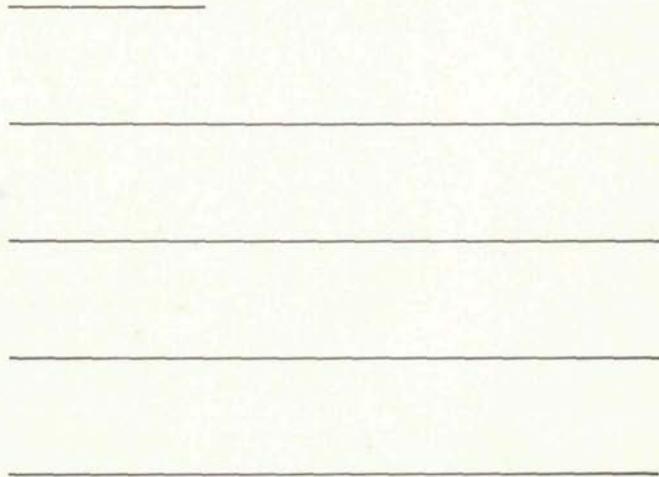
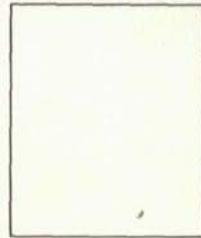


VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

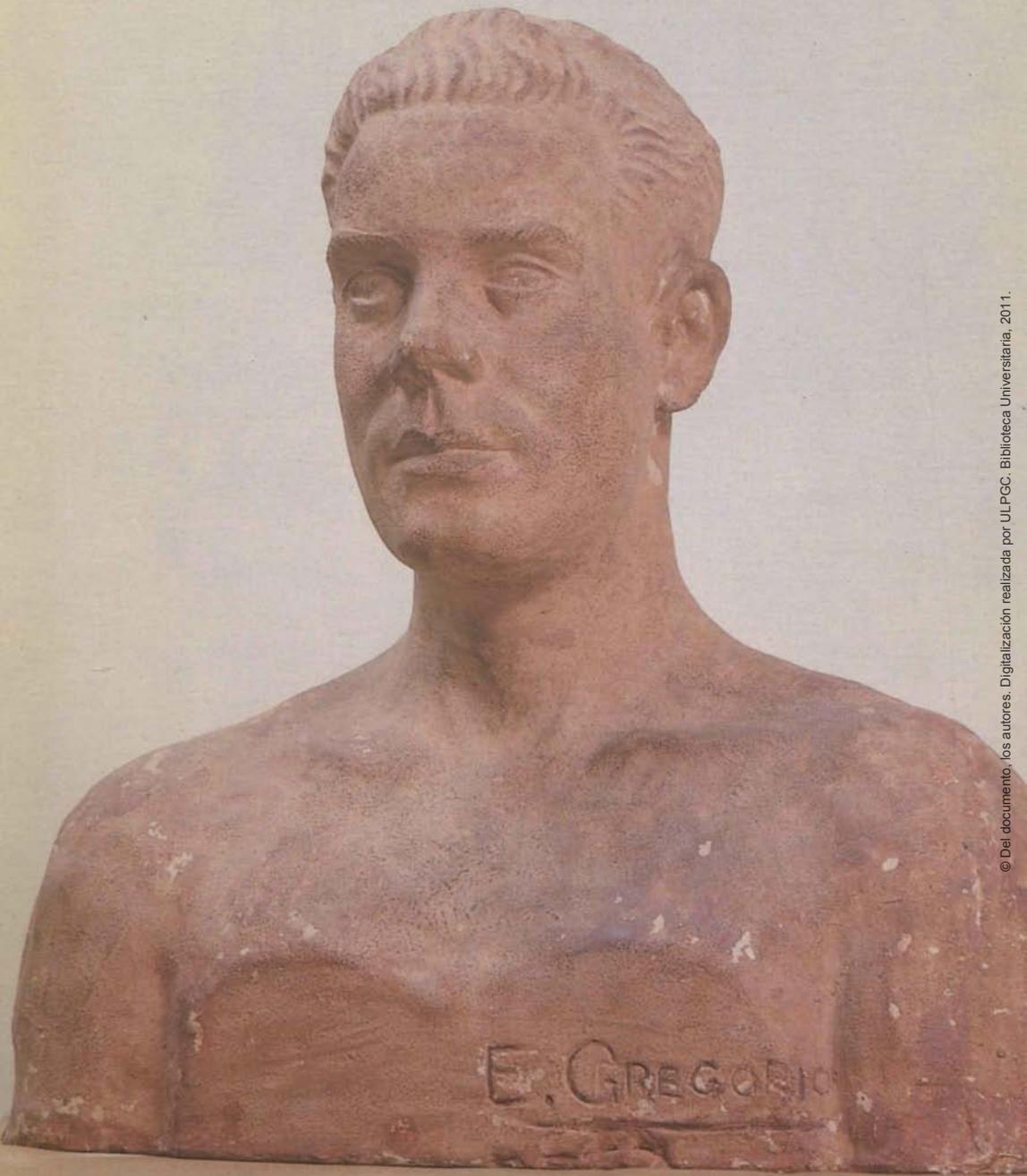


EDUARDO GREGORIO
ESCULTURA EN PIEDRA
VIRGEN DE LA PALOMA
CLINICA DE LA PALOMA
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Foto: F. ROJAS FARINA

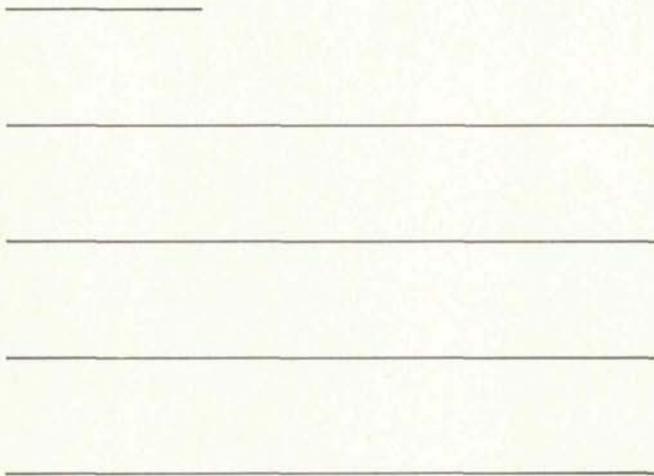
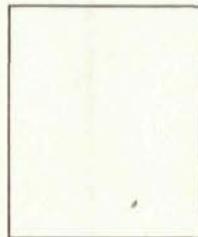


VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS



EDUARDO GREGORIO
BUSTO EN ESCAYOLA
COLECCION PARTICULAR
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Foto: F. ROJAS FARINA

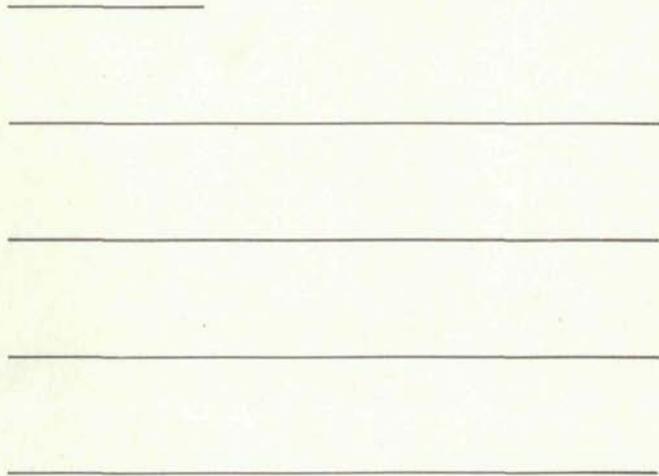
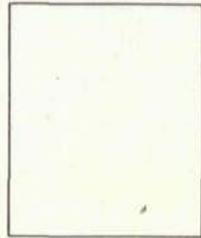


VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS



FELO MONZON
CONSTRUCCION VERTICAL, 1974
TECNICA MIXTA SOBRE TELA
86x86 cm.
COLECCION VDA. DE HERNANDEZ MOYA
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Foto: F. ROJAS FARINA



VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS



Santiago Santana
60

LA REGENTA
CENTRO DE ARTE PUERTO DE LA LUZ
León y Castillo 427 Las Palmas de Gran Canaria

Muy Señor mio:

Ruego tenga a bien incluir en la Agenda Cultural de ese medio,
que Vd. dirige la presente nota informativa;

CENTRO DE ARTE LA REGENTA
LEON Y CASTILLO, 427
CICLO MAESTROS DEL SIGLO XX CANARIO
ESCUELA LUJAN PEREZ
HORARIO DE VISITAS: MARTES A DOMINGO DE
10 a 14 y de 17 a 21h.
FECHAS EXPOSICION: 21 de MAYO al 19 de JUNIO

Las Palmas de Gran Canaria a, 27 de Mayo de 1.988.

