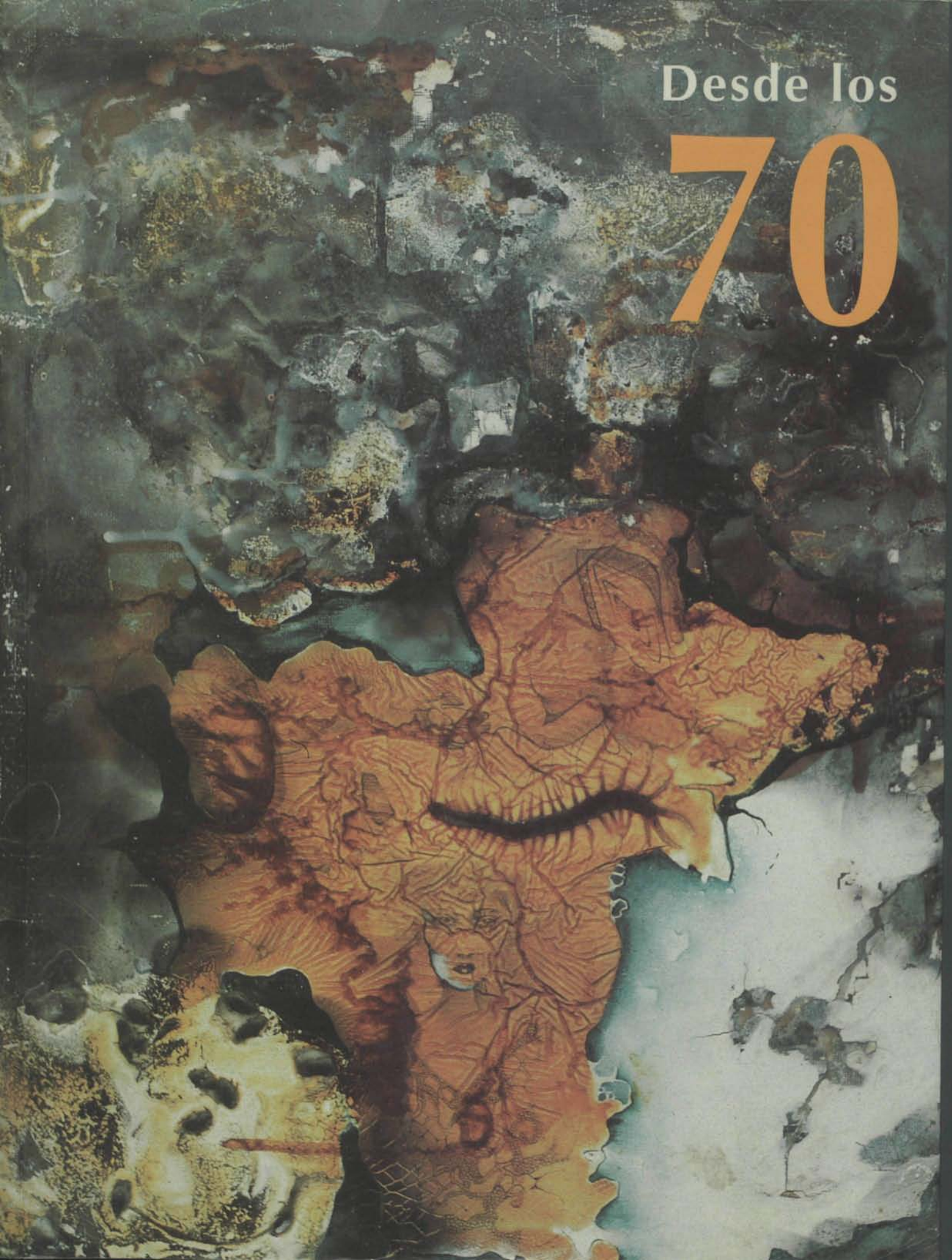


Desde los 70 artistas canarios

CÁNDIDO CAMACHO. *Serie La Palma*, 1976. (Detalle).
Técnica mixta sobre tabla, 55 x 47 cm.

Desde los 70 artistas canarios

VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

CENTRO ATLANTICO DE ARTE MODERNO

CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA

Presidente
José Macías Santana

Consejero Insular de Cultura
Fernando González Santana

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO

Presidente
Gonzalo Angulo González

Vicepresidente
Tomás Van de Walle Sotomayor

Director
Martín Chirino López

Gerente
Diego López Díaz

EXPOSICIÓN CAAM

Comisario
Carlos Díaz-Bertrana

Coordinación general
Orlando Britto Jinorio

Coordinación
Christian Perazzone

Diseño y coordinación de montaje
Luis Sosa

Realización del montaje
Equipo Técnico del CAAM

Conservación y restauración
Jesús Marull
Marta Plasencia

Compañía de Seguros
Generali

Transporte
Art-Picot, Macarrón
Trejera Van
Ramos
Gobierno de Canarias

GOBIERNO DE CANARIAS

Consejero de Cultura y Deportes
José Mendoza Cabrera

Viceconsejero de Cultura y Deportes
Miguel Cabrera Cabrera

Director General de Cultura
Francisco Aznar Vallejo

EXPOSICIÓN LA GRANJA

Comisario
Carlos Díaz-Bertrana

Coordinación
Mª Teresa Mariz Lojendio

Diseño y coordinación del montaje
Juan López Salvador
Carlos Matallana Manrique

Realización del montaje
Equipo Técnico de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias

EXPOSICIÓN DIRIGIDA POR EL CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO EN COPRODUCCIÓN CON LA VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES DEL GOBIERNO DE CANARIAS

Desde los 70 artistas canarios

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO
12 DE SEPTIEMBRE – 29 DE OCTUBRE DE 1995

CENTRO DE ARTE "LA GRANJA"
CENTRO DE ARTE "LA RECOVA"
15 DE DICIEMBRE DE 1995 – 20 DE ENERO DE 1996

Con esta exposición coproducida entre el Centro Atlántico de Arte Moderno y el Gobierno de Canarias, a través de la Viceconsejería de Cultura y Deportes, se confirma el interés y riguroso compromiso de colaboración entre las instituciones culturales. Desde esta voluntad, queda patente una vez más el avance que significa la confluencia de esfuerzos. Canarias recupera así a unos creadores cuya obra ha sabido atar un sólido nudo con las raíces de nuestra cultura, que nunca ha dejado de hablar con el mundo desde la particular identidad canaria.

Esta realidad, la de la firme vocación con el quehacer artístico contemporáneo, la de la reflexión universal partiendo de nuestra singularidad, con la riqueza y amplitud de miras que nos otorga con pleno derecho nuestra tricontinentalidad, tiene en el CAAM un firme ejemplo que supera nuestras barreras culturales internas. Esta línea también la desea refrendar el Gobierno de Canarias para lograr que acontecimientos culturales de esta factura se proyecten hacia el exterior, mediante la cooperación con otras entidades culturales.

"Desde los 70. Artistas canarios" se convierte en algo más que una exposición, abriendo de par en par la puerta al conocimiento de un grupo de creadores que compartieron desde un lugar, y en un mismo tiempo, un universo simbólico, unas circunstancias que convierten su arte en el milagro que trasmuta lo propio en colectivo, lo local en universal.

Así, desde esa convicción, los artistas de la Generación de los 70 se plantean el oficio de crear. Ahora, próximos al fin del milenio, con la perspectiva que nos otorga el tiempo, nos desvelan un lenguaje iluminado de imágenes, formas, color y cadencias propias de su geografía interna y externa. Nos certifican con su trabajo que una suma de particularidades convierten su experiencia pictórica en una herencia común para nuestra cultura, para nuestra memoria.

JOSÉ MENDOZA
Consejero de Educación, Cultura y Deportes
Gobierno de Canarias

Profundizar en la búsqueda y definición de la historia del devenir artístico en Canarias se manifiesta como uno de los objetivos del CAAM, en su configuración como espacio de investigación y debate.

El CAAM, como manifestamos con motivo de su V aniversario, ha mostrado una sensibilidad creciente hacia las corrientes estéticas de Canarias y sus creadores.

El proyecto "Desde los Detenta. Artistas Canarios", presentado por el crítico Carlos Díaz-Bertrana, se sitúa dentro de esta preocupación y línea de revisión crítica, intentando mostrar la aportación de un significativo grupo de artistas canarios al conjunto de la plástica nacional del último cuarto de siglo.

En la actualidad el debate se centra en la permanencia de estos artistas que, adscritos o no a un mismo espacio de evolución estética –debate que corresponde a críticos y especialistas–, han tenido y tienen una importante presencia en el ámbito de la cultura canaria, desde los trascendentales años de la transición política hasta su actual convivencia con otros lenguajes y creadores.

Esta exposición, con la participación de la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, vuelve a ser un ejemplo enriquecedor de colaboración entre instituciones.

GONZALO ANGULO
Presidente
Centro Atlántico de Arte Moderno

El CAAM se plantea ineludiblemente revisiones críticas de las referencias artísticas de Canarias en este siglo con el afán de resituar nuestra aportación a la historia del arte del siglo XX español. Tarea que ya hemos emprendido en estos años con rigor y ponderado acierto.

Seguir incidiendo en la particular complejidad artística de Canarias para dimensionar correctamente la extraordinaria convergencia de sensibilidades estéticas, forma igualmente parte de los necesarios planteamientos de trabajo del CAAM.

La muestra que les presentamos incide en este ideario y se sitúa en una línea de argumentación, defendida por su comisario Carlos Díaz-Bertrana, elaborando una tesis muy personal, queriendo clarificar cómo los componentes de la llamada "Generación de los Setenta" nunca constituyeron un grupo estético oficiado por posturas tribales y unánimes. Artistas que han sabido construir una obra que otorga primacía a la experiencia y la libertad expresiva.

Una generación que anteriormente ya ha sido involucrada en el tejido de las valoraciones críticas de la mano del historiador Fernando Castro, en la muestra del CAAM *El Museo Imaginado.*

El CAAM se congratula de este esfuerzo en la definición de la geografía de la memoria e invita a la riqueza de un debate, necesariamente controvertido, pero insoslayable en el presente y en el futuro.

De nuevo nos congratulamos de esta colaboración con el Gobierno de Canarias, implicación necesaria en este trayecto de definición política y cultural de una Canarias que está tomando posiciones claras en el complejo panorama finisecular.

MARTÍN CHIRINO
Director
Centro Atlántico de Arte Moderno

LOS ORGANIZADORES DESEAN AGRADECER MUY ESPECIALMENTE A LOS ARTISTAS QUE, CON SU INESTIMABLE COLABORACIÓN, HAN HECHO POSIBLE ESTA MUESTRA, ASÍ COMO A LAS COLECCIONES PÚBLICAS Y PRIVADAS QUE GENEROSAMENTE HAN CEDIDO SU OBRA Y A TODOS AQUELLOS QUE HAN PREFERIDO PERMANECER EN EL ANONIMATO.

EXCMO. CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA
FUNDACIÓN JUAN HERNÁNDEZ, GRAN CANARIA
GALERÍA PILAR PARRA, MADRID
MUSEO DE BELLAS ARTES DE ÁLAVA, VITORIA
TOYOTA, GRAN CANARIA
ÓSCAR TUSQUET BLANCA, BARCELONA
UNELCO, GRAN CANARIA

IGUALMENTE EL CAAM DESEA AGRADECER SU GENEROSO PATROCINIO A IBERIA, LÍNEAS AÉREAS DE ESPAÑA, S.A., Y A LA VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES DEL GOBIERNO DE CANARIAS.

VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

IBERIA

INDICE

Desde los 70

Artistas Canarios

CARLOS DÍAZ-BERTRANA

En nuestra deriva acuática y fronteriza, al margen de la gran historia de Europa, de sus grandes guerras y del horror, pero compartiendo su destino de sangre y civilización postindustrial, su cultura y su vicisitud. Con la retina africana, la sensualidad del trópico y la lujuria indolente de la América mediterránea, en una frontera que también es encrucijada y tránsito, lugar de partida y encuentro. A donde llegan noticias del mundo, pensamientos de otros hombres blancos, amarillos, negros y de los que tiñen sus mantos de azul; informes científicos de las catástrofes y de lo fractal, manifestaciones artísticas, visitantes zafios y turistas eruditos. Aquí todo es simultáneo y cosmopolita; en las Canarias, que antes se llamaban islas afortunadas y jardín de las Hespérides, la distancia no es emulación ni olvido, sino sosiego y conflicto. Tenemos una educación clásica y una propensión innata hacia lo barroco; la naturaleza de nuestras islas es anómala, morfología de volcán y sangre de drago.

Jorge Oramas. *Aguadoras,* s.f. Óleo sobre lienzo, 110 x 132 cm. Centro Atlántico de Arte Moderno.

La historia de las artes plásticas de Canarias no es larga ni portentosa; *Thomas Mann* sentenció que la convivencia con un gran espectáculo natural anula el impulso creativo. Y es sabido que cuando los artistas pronostican suelen equivocarse, respecto a Canarias en un número de siete, que es también el de las islas que conforman nuestro archipiélago atlántico. *Jorge Oramas, Juan Ismael, Oscar Domínguez, César Manrique, Pedro González, Manolo Millares* y *Martín Chirino,* precursores de los artistas que hospeda esta exposición. No todos reconocidos en el panorama internacional de acuerdo con su calidad, la mayoría francamente ignorados sin malicia, sólo por pereza intelectual, desde aquí mi vindicación. Todos ellos han creado un recinto simbólico de percusión ecuménica, han conciliado su experiencia concreta con los sentimientos colectivos. Lo que se les exige a los artistas, que de su exploración del fondo del ser nos participen sentimientos comunes y trasciendan sus obsesiones. Al parecer, en esa aventura alquímica es absolutamente necesario indagar en su historia personal y cultural, no dejarse persuadir por el desarraigo, encontrar lo universal en lo cotidiano. Hablar con talento y seducir con lo que conocen. Convertir su experiencia en una metáfora habitable. A esto en los ochenta se le puso énfasis; a la substancia que alimenta el discurso de to-

Juan Ismael. *Composición*, 1935. Óleo sobre lienzo, 90 x 71,5 cm. Centro Atlántico de Arte Moderno.

dos los artistas auténticos y que entonces se llamó el "genius loci". Nombrar adecuadamente lo que existe fue el acierto de la transvanguardia; iluminarlo en imágenes, su gloria.

Los artistas canarios que empezaron a trabajar en los años setenta y nutren esta exposición son la primera camada que está en el mundo artístico. Si bien es cierto que aún no transitan con normalidad por los circuitos, la distancia es eso, lejanía; conocen bien el lenguaje de las artes plásticas contemporáneas, sintonizan con su aventura e incorporan algunas cuñas visuales y metafóricas. Aunque su melodía, que a veces es estruendo, no ha llegado a ser pegadiza, empieza a extenderse como un rumor percutente. Todos han expuesto en la metrópoli en más de una ocasión, casi siempre sin un éxito espectacular, salvo *Juan Bordes* a quien supo ver *Barbara Rose*. Esto no es un trauma, pero sí un fastidio, a mis colegas les gustaría vivir de esto, en Canarias el mercado es exiguo y la vanidad no es menor que en cualquier parte. Sólo por esto nos molesta que ninguno de nuestros artistas sea auscultado en las promociones del arte español actual, pues hemos leído a Valery y no procuramos victorias, nos basta con sobrevivir. Y en nuestra tierra eso es fácil y placentero. Pero como el discurso quejica de la periferia no nos seduce y del arte español conocemos su fragilidad estructural, nos dirijimos osadamente al mundo que también es España y el *Tàpies*, sin olvidar a *Chillida*, al *Barceló*, algún *Broto*, los *Sicilia* de antes de extraviarse en lo traslúcido, la contundencia del *Plensa*, la solidez ocasional de la *Solano*, el *Amat* telúrico, y la iconoclastia de *Dis Berlin* al que algunos llaman "Manolo".

Muchos avatares han circundado, sin resonancias hebreas, a mis compañeros artistas que se iniciaron en la década de los setenta. En los primeros años sus obras ilustran el agotamiento del proyecto de las vanguardias históricas que entusiasmaba a Eduardo Westerdahl, el mentor de la modernidad canaria que tenía pasaporte sueco.

Óscar Domínguez. *Naturaleza muerta al prisma*, 1943. Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm. Centro Atlántico de Arte Moderno.

Dejaron de considerar lo nuevo como un valor "per se" y cuestionaron el sentido del progreso en el arte, en la sexualidad y en la naturaleza. Analizaron los estertores del arte minimalista y su deriva en el arte conceptual, las dos últimas corrientes del movimiento moderno, la clausura de las vanguardias históricas. *Picasso* dejaba de ser nuestro contemporáneo *y* se hacía histórico, *Duchamp* pervivía en la memoria como un querido abuelo al que *Juan Hidalgo* encarna. La pintura y el placer del oficio resurgía después del periodo doctrinario del arte conceptual. El arte abstracto deja de significar modernidad y la filosofía de la sospecha, que habíamos aprendido de *Freud, Marx y Nietzsche*, nos hace desconfiar del concepto de arte internacional ya que lo identificábamos con arte americano.

Eran los años setenta cuando a los pintores les trastornaba ser lla-

mados por ese apelativo, les parecía poco o impreciso, preferían ser llamados artistas o creadores. El arte conceptual arrasaba, la pintura se exhibe como culpa, como un sinsentido al que sólo unos artistas descerebrados y antiguos prestaban atención. En la lejanía las modas afectan sabiamente, los escarceos con la dogmática conceptual no pasaron de eso, la neofiguración baconiana y la abstracción abstracta americana marcaron el camino. No desconocíamos que en España buscaron al francés, la retórica del "support surface" vía catalana. Cada cual elegía su camino, daba igual, el arte español era irrelevante en el panorama internacional, sólo *Tàpies, Chillida y* los artistas de "El Paso" centelleaban en la galaxia artística.

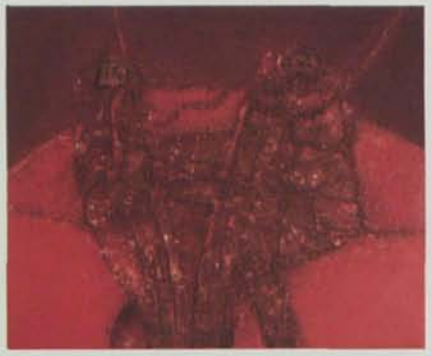
A finales de esa década y a comienzos de la siguiente el discurso era tautológico, los pintores deben pintar. Se organizan diversas exposiciones argumentadas con esa premisa, la obviedad deviene trascendencia. Había que preservar el oficio de pintor, los artistas se defienden de una agresión contumaz. Exposiciones como la anticipada de "los ochenta" madrileños o la de "los eigthies" americanos de *Barbara Rose,* inciden en este matiz, completado con la primacía de la individualidad sobre la tendencia. A la cabeza los alemanes, desde un discurso postconceptual del expresionismo que unimisma la tradición con la vanguardia, junto con los italianos que lo nombra, Transvanguardia, e incorpora el arte del novecento y la mirada rotativa. Un avance que se sustenta en el retroceso y en el deslizamiento, no sólo por la historia personal del artista, sino también por su memoria cultural. No se niega el poder de comunicación universal del arte, pero se incorpora un elemento fundamental; se desmitifica la aldea global que, sin raíces en sus territorios, sólo produce frutos insípidos. Y el arte quiere ser otra vez chispeante y sensual. Los americanos, pragmáticos y banales, reaccionan, no veneran la historia, buscan raíces urbanas, *Basquiat* y *Haring* las encuentran. Su muerte sidótica, junto con la de *Mappelthorpe,* les corta el enlace con el nuevo debate.

En los noventa, como pasó a fines de los sesenta y comienzos de los setenta, las estéticas frugales toman posiciones. Parece que cuando la sociedad postindustrial muestra su opulencia, los artistas se empeñan en perturbar valorando lo sobrio, como si su misión fuera expiar las culpas de una sociedad derrochona. El arte conceptual festeja su "revival". La obra menor, el pequeño formato, la sutileza y la cita culta son privilegiadas. La pintura continúa, ya nadie la cuestiona; los conceptuales han aprendido a no considerarla un enemigo. No obstante, el eclecticismo y la cita también son la estrategia de los pintores. Es fin de siglo, un momento propicio para aguardar acontecimientos, reciclar y ultimar lo que se ha apuntado en esos años.

Los artistas de esta exposición, que llevan casi veinticinco años trabajando, advierten esta coyuntura. También la importancia de un arte emer-

Manolo Millares. *Sin título,* 1964. Técnica mixta sobre arpillera. 100 x 81 cm. Colección particular.

Martín Chirino. *Viento,* 1960. Hierro forjado, 28 x 72 x 29 cm. Colección particular.



César Manrique. *Sexo calcinado,* 1974. Técnica mixta sobre tela, 165 x 200 cm. Centro Atlántico de Arte Moderno.

gente que procede de las culturas tercermundistas y que el CAAM se ha ocupado de poner en cuestión. No forman una tendencia sino una suma de individualidades que ya es resta, algunos han muerto en el camino. Coinciden en un tiempo en el que desde Canarias es posible estar al corriente de lo que acontece más allá de nuestras líquidas fronteras, trabajan con probidad y rigor. El lugar de nacimiento no les ha otorgado una estética tribal pero sí ha confirmado su lenguaje individual. Esto es lo que les ofrece esta exposición, una pluralidad de lenguajes que no está anclada en la geografía sino en la memoria personal de cada artista, contaminados por la problemática del arte contemporáneo y cómplices de su historia personal y cultural.

• • •

Palomas abatidas en sangre, imágenes del sacrificio de vacas en un matadero y del artista acuchillándose. La propuesta inicial de **Fernando Álamo** es teatral y sádica, desborda los límites del lienzo e instaura su cuerpo como materia expresiva. Una travesía efímera por el *Body art* y sus metáforas que Fernando Álamo concluye trasladando sus obsesiones al cuadro, a un espacio pictórico en el que abundan los peces ensartados, los instrumentos de tortura y rituales perversos. Una obra rica en alusiones donde la imagen es tan significativa como el modo de pintarla, provoca asociaciones y estimula la sensualidad. Así, en el *Papel japonés,* asistimos al abrazo letal de una mujer extasiada de placer que hunde unos palillos en la espalda de su amante. A su alrededor, unos lirios violados y signos caligráficos orientales, completan una escena de amor y muerte que anuncia el hálito sexual de su obra posterior.

Epifanía de la lujuria y la voluptuosidad que se manifiesta en adiposos cuerpos desnudos, en una vegetación exuberante, en frutos tropicales y aves selváticas. Las figuras emergen en un espacio entrampado con el cubismo y el expresionismo abstracto americano, que se prolonga en su serie "El arte de nadar". En esta obra la composición es atravesada horizontalmente por unos personajes que intentan mantener a flote su identidad en un mundo caótico y de belleza convulsa. Sólo la cabeza asoma, el cuerpo, atrapado por la turbulencia, es una forma ambigua que devora el entorno o algún perro sanguinario. El rostro del "nadador" es siempre el del artista, que afirma el carácter autobiográfico y exhibicionista de su pintura, su desinterés por lo que no proceda de la experiencia de su Yo artístico hipertrofiado.

Pedro González. *Icerse,* 1962. Técnica mixta sobre lienzo, 93 x 110 cm. Colección particular

A partir de este momento, la figura humana desaparece de su pintura, que se manifiesta menos exaltada y más diáfana. El cuadro deja de configurarse como una proyección egocéntrica; el artista ya no es la materia principal de su trabajo y la problemática de la pintura como lenguaje autónomo se impone. La temática es el mundo animal, la historia natural y unos extraños objetos cilíndricos. La estrategia, la apropiación: de imágenes encontradas en vie-

jos manuales de zoología, de botánica o de historia del arte, que anexiona iconoclastamente a su espacio pictórico. Sacadas de su contexto natural, las manipula y les transfiere una suerte de perplejidad surrealista, con un marcado componente sexual. Así, podemos encontrar a un conejo de *Alberto Durero* rodeado de sandías en un espacio ingrávido. El color lechoso del fondo, la cicatriz roja de las sandías abiertas y la asociación de la palabra conejo con el sexo femenino iluminan el erotismo de la composición. De un modo similar a como la activan en otros cuadros los cilindros/penes envueltos en goma.

La pintura de Fernando Álamo es una máquina sofisticada, con abundantes citas y alusiones. En sus últimos trabajos, los animales se transforman en bestias, en fábulas de la pasión irracional y la sexualidad cruda. El animal ya no es una imagen encontrada en viejas láminas e incorporado a su discurso, es la bestia que ya está entre nosotros y que también es el artista (a menudo lo acompaña con letras que reproducen su nombre: Fernando Álamo). Es una figura metafórica del hombre actual y su civilización, donde los valores espirituales han sido amputados y la obscenidad animal campea.

Fernando Álamo. *Sin título*, 1992. Técnica mixta sobre tela, 165 x 200 cm. Colección del artista.

Aunque en un primer momento, **Juan Luis Alzola**, bosqueja una cartografía de la identidad canaria, recreando las espirales de los grabados aborígenes y las formas triangulares de las pintaderas, los contornos de las islas y su deriva acuática, pronto su discurso resbala hacia un cuestionamiento de la identidad del arte y la función del artista en el mundo actual. Su obra es, desde entonces, una especulación plástica sobre la ontología del arte, embutida con desmitificación e ironía. Finge desatender la tradición artística e instaura la sospecha de que el arte no tiene tanta importancia como nos han hecho creer, de que la creatividad está en la vida y, puede ser, también en el arte. En cualquier caso nos movemos en un terreno postdadaísta.

El arte es más un juego y una posibilidad de reflexionar sobre la existencia que una máquina insensata que no para de producir objetos más o menos bellos. Se ha hecho vieja, y es sabido que sólo a los jóvenes les apetece jugar. Juan Luis Alzola se sostiene en la adolescencia, en sus cuadros es inútil buscar texturas densas, difuminados, veladuras, o la emoción de la plasticidad. Lo que apuntan no es retiniano ni exclusivamente mental, la obviedad pictórica es sólo la carátula de un juego, de una forma de moverse por la vida.

En su obra no existen reglas precisas sino indicios de la necesidad del humor, de la desconfianza por lo severo, de la inocencia del animal, del desprecio hacia la grandilocuencia y lo excesivo. Del destino de soledad del hombre y de los animales, del que nos informa un pato abstraído en el juego del billar, un orangután risueño, un gato solitario, un oso enternecido, o unas aves que pasean su aislamiento entre plantas perfumadas de Oriente. Una obra

Juan Luis Alzola. *Osito: retrato*, 1993. Técnica mixta sobre cartón, 20,5 x 14,5 cm. Colección del artista.

de apariencia modesta que nos acerca gradualmente al ámbito de la belleza, sin recurrir a alardes técnicos o al impacto formal.

Para Juan Luis Alzola el virtuosismo no es lo esencial de la obra de arte. En este juego es más importante la actitud que la destreza, la opción que el desarrollo. Al orgullo del oficio opone una obra deliberadamente imperfecta, como la vida misma, más abocetada que acabada. La ejecución material es humilde, a menudo en papel y con trazos descuidados. Al afirmar la vida como la auténtica forma artística, la pintura deviene en mera secuencia especular, en su imagen difuminada. Precisar sus contornos no ayuda a reproducirla, es sólo una vanidad manual que Juan Luis Alzola esquiva. Su pintura pretende informar de un modo de ver la vida, no de los arcanos de un oficio que se ha vuelto onanista y sólo habla de sí mismo.

Sin ampararse en un estilo, ni en una identidad plástica reconocible, Juan Luis Alzola merodea por el mundo del arte. La disparidad de enfoques de sus propuestas y la ausencia de una factura pictórica definitoria, convierte a su obra en un campo de posibilidades, en un discurso abierto que reflexiona sobre la naturaleza del arte y su encarnación en la vida.

Juan Bordes. *La Batalla*, 1989. "El Taller", 1980-1990.

Juan Bordes es un artista obsesivo, el estudio del cuerpo humano acapara su discurso, la angustia existencial lo vivifica y la plasticidad es su atributo. La ambivalencia es la estrategia de su presentación, tradicional y vanguardista, violencia en el contenido y exquisitez en la forma, revisión de la historia e invención, alaridos expresionistas y lenguaje clásico. Las esculturas de Juan Bordes dialogan con el espacio en el que se inscriben alterándolo traumáticamente, pero apenas se relacionan entre sí. Comparten su ausencia, reductos de la soledad y el dolor, o emblemas de después de la catástrofe, ocupan teatralmente el espacio de la exposición introduciendo una nueva ambivalencia: la capacidad teatral del cuerpo humano, del actor que comunica sentimientos, y se mide con un escenario al que da la réplica.

Vistas individualmente, cada "estatua" irradia claridad, emana luz y actúa como un foco energético que no oculta laceraciones y pequeñas heridas en su superficie. El cuerpo humano desnudo y frecuentemente con los miembros amputados, no deja de ser hermoso, sigue siendo el confín del ser. Las ablaciones y los desgarros en la piel también son útiles para el propósito del escultor: recuperar lo específico y esencial de la plasticidad en un mundo artístico que ha desviado las valoraciones.

La figura humana sola y "bajo la luz del rayo poético" es sometida a violentas contorsiones, se convierte en estudio de posibilidades de la forma y en ámbito de la experiencia. La angustia la frecuenta y la modela, nos muestra su destino al tiempo que evoca un pasado donde los hombres y mujeres no habían sido amputados.

El sentido trágico de su escultura adquiere mayor énfasis cuando la vemos en un conjunto expositivo o acumuladas en un taller. Lo que antes era drama individual es ahora la tragedia de la humanidad. Barbara Rose en su monografía sobre el artista precisa: individualmente sus figuras pueden crear desasosiego y desorientarnos, amontonadas en la especie de garaje que es su estudio y fotografiadas una encima de las otras, no pueden evitar evocarnos imágenes grabadas en la conciencia colectiva de nuestro siglo sobre los campos de concentración y exterminio, de la carne carbonizada de las víctimas de Guernica e Hiroshima. Como oposición a las formas abstractas e intemporales de Brancusi, de líneas claras y puras, los desnudos de Bordes no sugieren la paz del paraíso perdido, sino el caos del apocalipsis.

A esta lúcida interpretación sólo habría que añadir que Juan Bordes más que un notario de los horrores del siglo veinte y sus desastres, es un escultor y un arquitecto que no construye "bellos poemas habitables", sino que investiga las formas y sus relaciones con el espacio, las posibilidades expresivas de la figura humana y su capacidad de alterar el espacio arquitectónico. La entonación trágica no amortigua otras fuerzas perturbadoras, algunas irracionales como el deseo en su serie inicial de termoplásticos, y otras intelectuales como la obsesiva investigación del canon, la medida y hasta el peso en sus últimas obras. Una concepción clásica de la escultura que viene del futuro, un regreso al cuerpo después que la escultura contemporánea lo había declarado inapto, un rescate que tiene mucho de invención.

La imaginería de Juan Bordes renueva la concepción estatuaria conciliando clasicismo con expresionismo (Cánovas con Rodin), vanguardia con antigüedad (Brancusi y la escultura grecorromana). Abre el camino para una nueva escultura liberada de dogmatismos, que utiliza el pasado, presente y remoto para proyectar la pulsión de un artista que ha encontrado en la figura humana un sujeto capaz de apropiar el espacio y apto para sistematizar la fisiología del movimiento.

Corrosiva y sensual, la pintura de **Cándido Camacho** se nutre de escarabajos y cucarachas, de hojas de árboles y plásticos lúbricos, de descomposición y deseo. La voluptuosidad del espacio pictórico desborda el lienzo y se propaga al marco que, astroso, roto o quemado, descuida su función ornamental y deviene sustancia del discurso del artista. Todos los elementos del cuadro participan y conviven en un espacio ácrata y sin jerarquía, de gran complejidad compositiva y vocación barroca, animado por un dibujo grácil y precipitándose en un ámbito de indeterminación informalista. Un espacio que encuentra la belleza en el deterioro, que escarba en la podredumbre con morbidez y le extrae una plasticidad insólita.

Cándido Camacho. *Serie La Palma*, 1975. Técnica mixta sobre tabla, 71 x 61 cm.

La profanación del soporte físico tradicional es también una metáfora de la corrupción ecuménica de la sociedad y sus valores, de la vastedad del deterioro que no admite límites y se expande libertinamente. Una alegoría de lo putrefacto que el artista convierte en poética y deleite sensorial, y que utiliza arbitrariamente estrategias formales del informalismo, de las "pinturas combinadas" y del neodadaísmo. Al servicio de un pensamiento decadente, nacarado por la fuerza oscura y turbadora de la sexualidad, del instinto de vida y de la naturaleza fecunda del erotismo, enfrentado a Tánatos, el anciano dios de la muerte y la destrucción.

Agitada por impulsos existenciales, su pintura no cuestiona la eternidad de la belleza ni vindica lo perenne, como los artistas de la "estética del desperdicio" que propiciaban el que la obra de arte se fuera destruyendo con el paso del tiempo, mediante el uso de materiales perecederos. Por el contrario, Cándido Camacho, revela el concepto de desgaste pero no su virtualidad, los elementos que incorpora a la tela no tienen autorización para devorarla, aunque sean insectos. Ilustran una situación que desencadena el proceso creativo, pero no le interesa realzar el carácter efímero de la obra de arte, sino producir cuadros, encontrar lo bello en la auténtica decrepitud e inmortalizarla.

Su traslado al recinto artístico es cuidadoso y esteticista, los escarabajos de piel lustrosa son embutidos en el lienzo con una delicada labor de taracea, al igual que los elementos vegetales y los condones. Los marcos, rescatados en anticuarios, han sido fragmentados con cautela y esmero. Todos los componentes del cuadro mantienen sus características formales y se les refuerza su consistencia, para que pervivan con su autencidad en el espacio pictórico y desencadenen procesos asociativos inesperados, encuentros azarosos que ocasionan perturbaciones estéticas de calado surrealista. En cualquier caso, todos los elementos están sometidos a criterios compositivos, a la homogeneidad de la imagen que los reclama como parte de una totalidad plástica, su presencia es siempre complementaria. No es un entomólogo, ni un botánico, sino un artista moderno que arrasa con los dogmas y se vale de cualquier procedimiento técnico que sirva para redactar su discurso. Un discurso que incide en los aspectos corrosivos y que halla la belleza en la descomposición y en lo putrefacto. Lo bello está en todas partes si se sabe mirar, es una idea que puede ser independiente de su apariencia que diría Platón.

Mi insistencia en la belleza en la obra de Cándido Camacho obedece a que creo que es el fundamento de su poética, lo que motiva todo su trabajo y a lo que se supedita. Es, en este sentido, un artista clásico, preocupado por la armonía de los colores y la sensibilidad medida, que trabaja con materiales nuevos y rastrea la belleza donde otros son repelidos.

Alfonso Crujera. *R28903SFI*, 1989. Aguafuerte, 39,5 x 40 cm.

Las pinturas y esculturas de **Alfonso Crujera** nos acercan los vestigios de una cultura remota que también pudiera ser la nuestra. El artista presenta las ruinas de ciudades improbables, los despojos de una arquitectura extravagante seducida por lo curvilíneo. Y algunos objetos encontrados entre sus escombros, heridos por el tiempo y la erosión. Hasta ahora no existen restos humanos, de los habitantes de esta civilización sólo tenemos noticias constructivas: esferas cerámicas rotas, extrañas columnas deterioradas, discos solares y recuerdos urbanísticos.

Alfonso Crujera. *Piletas*, 1991. Barro refractario, 18 x 133 x 67 cm.

Situado en el cielo del tiempo, Alfonso Crujera evoca la ciudad perdida, convierte lo imaginario en realidad poética. Recrea un mundo ruinoso con barro, cartón, madera y pintura. Materiales de escasa calidad a los que extrae su esencia expresiva. Dignificación del material "menor" que siempre ha sido una constante en su producción artística y que ahora emplea para fundar un espacio pictórico, que es también alegoría de un mundo decaído. La ausencia del hombre, del artífice de esta cultura sumergida en el olvido que Alfonso Crujera rescata, nos hace pensar en la precariedad de la condición humana y en la fugacidad de la vida.

La superficie de sus pinturas, lacerada por cartones y maderas, no posee una trama uniforme. Sobre un fondo azul o verde, los colores del mar, se disponen como fragmentos, como indicios que no permiten reconstruir un pasado pero sí facilitan una lectura del mundo presente que vive el artista: un mundo a la deriva donde lo espiritual (representado en la ausencia del hombre en su obra) ha sido desplazado por lo material (las construcciones y objetos encontrados), donde el declive de las ideas (la imagen rota) no es un drama sino un motivo estético.

En sus esculturas, que son difíciles de adscribir a la tradición estatuaria contemporánea, encontramos la sugestión de lo arcaico, del símbolo ignoto que ha olvidado su significado y deambula extraviado fuera de su contexto histórico. No son objetos que perturben por su estética sino por su extrañeza. Realizadas en la milenaria tradición del barro cocido, de la cultura del fuego, estas cerámicas inútiles han perdido su funcionalidad, son sólo pedazos de materia puestos a disposición del pensamiento del artista.

Vistas desde una lejanía aérea y temporal, sus obras contienen una profunda desolación, son diferentes escenas de un mundo acabado que Alfonso Crujera nos acerca, intentando que reconozcamos en sus huellas nuestro destino temporal y su belleza. No se trata de nostalgia sino de unimismar las distintas vertientes de la mirada, de transferir las vivencias e impresiones que nos ocasiona la contemplación de una antigua cultura a la nuestra.

Fotografías aéreas, arqueología submarina, o sueño de la memoria, no tiene importancia. En cualquier caso recorremos construcciones arbitrarias, fósiles de la imaginación que no podemos reducir al mapa.

La discrepancia y el malestar con una realidad social inane lleva a **Ramón Díaz Padilla** a hacer su entrada en el arte con una pintura crítica, que los historiadores han llamado "Crónica de la realidad". Una obra de denuncia de actitudes y comportamientos, realizada con colores azules y fríos que marcan el distanciamiento del artista con sus representados. Y que no son sólo documentos gráficos de una época, ya que Ramón Díaz Padilla funde el contenido obvio de su discurso con la indagación del espacio pictórico y la búsqueda de soluciones formales. Lo que le conducirá a prescindir del formato tradicional, a que las figuras se desplieguen fuera del rectángulo o del cuadrado, y creen sus propios límites. Al tiempo que la técnica sea sofisticada, con veladuras, difuminados y ensamblajes. El oficio de pintor se impone al de cronista.

A comienzos de la década de los ochenta su discurso ya es eminentemente plástico, con sensibilidad barroca y diapasón expresionista. El tema es la disolución de la imagen en la fronda cromática. Las *palmeras* y *carreteras* no son más que conceptos que evocan la verticalidad, o, la exuberancia y lo sinuoso de la vida. Aunque existan figuras, la imagen global es abstracta y de gran confusión; estamos dentro de la foresta y no es fácil precisar los contornos, la complejidad difumina el detalle. En los *barqueros,* aunque seguimos en la vorágine de la sensualidad global, la figura humana es alegórica y "los ritmos del cuerpo son los que establecen los de la pintura y acaban por absorberlos".

Ramón Díaz Padilla. *El abrazo,* 1977. Acrílico sobre contrachapado, 72 x 64 x 4 cm.

Los lienzos de estos años soportan una gran carga energética, transmiten la agitación convulsiva del mundo contemporáneo y su ambigüedad visual. La dificultad de encontrar la identidad en un universo caótico que arrasa formas, valores y elementos referenciales, que se alimenta de desorden y de tensiones irracionales. No hay espacio para el sosiego, todo parece revuelto y ebrio, enigmático y crepuscular. Todo está por definir y todo es provisional, el artista busca la poética en la tempestad.

Un camino tortuoso, de desgaste físico, que Ramón Díaz Padilla va a confrontar con la especulación intelectual y la reflexión poética. El artista habla: "la textura, el entrecruzamiento gráfico y la materia pictórica devienen finalmente en motivo primordial de la estructura del cuadro. Aquí se pierden los ecos expresionistas de las series anteriores. Queda la urdimbre como estructura plástica, las calidades, la atmósfera y un cierto sentido poético por la superficie.... El sujeto de la pintura es la pintura misma; es decir, el pensamiento. Trata al soporte como la única estructura previa, tanto material como conceptual, sobre la que el autor desarrolla el proceso mental y pictórico. El interés que suscita la creación plástica es la epidermis de la obra de arte, no en el sentido de textura material, sino en el de la compleja red de estructuras gráficas que la recorren, prendiendo nuestro interés, reduciendo los elementos

que intervienen en el proceso a los mínimos necesarios para la configuración de un tejido pictórico... La pintura como piel, como topografía pictórica, invade todo el espacio ocupándolo hasta sus bordes, anulando el arriba/abajo o el derecha/izquieda".

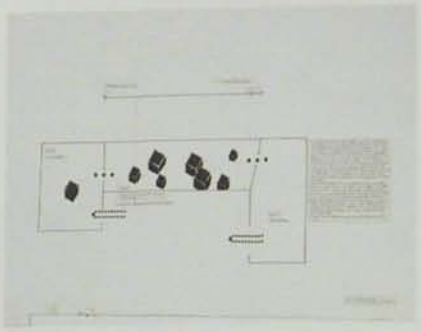
Música para los ojos, con emotividad rítmica y resonancias espirituales, en esta pintura de sensibilidad vibrátil que poetiza un mundo de interconexiones en el que la trama es el mensaje.

Leopoldo Emperador. *Hacia el paradigma, Derrota y hundimiento del Teodicea,* 1989. Acero y proyección de vídeo.

La cultura urbana, los engranajes del mundo contemporáneo y su tecnología, las nuevas relaciones visuales y metafóricas que surgen de la dialéctica entre los productos industriales y la naturaleza. Una valoración de la luz como dibujo o modulación de espacios, una concepción acumulativa de la imagen y un soplo nostálgico. Estos son algunos de los ingredientes que sustentan la obra de **Leopoldo Emperador**. En sus primeros trabajos, el neón, con su andamiaje de cables y transformadores, repta por la pared y se inscribe como una caligrafía de trazos lumínicos y blandos, que puede relacionarse con los "tubos de neón atados" de Keith Sonnier. Son dibujos en el muro, que pronto el artista trasladará al espacio y se configurarán como esculturas. La que vemos en esta exposición, *Albero I,* es de desarrollo vertical, con una espiral en el centro y una superficie de almagre en la base.

La escultura es un árbol de luz, unida a la tierra de la que se nutre y nace. Leopoldo Emperador nos emplaza a un diálogo poético entre la naturaleza y lo artificial, lo que está hecho por el hombre. La preferencia que tiene el impacto formal, sobre lo alusivo y lo asociativo, justifica la consideración de estas piezas como esculturas del último minimalismo que ya divisa el arte objetual. Y que lo encuentra, dentro de la corriente del ensamblaje, en su siguiente obra. Unas cajas poéticas que acumulan piedras, pieles, neones, mapas del cielo y otros objetos heterogéneos. Una propuesta que se articula con un concepto ampliado del "collage" que tiene a Joseph Cornell como ilustre precursor. Un espacio donde las sugerencias y las asociaciones son el medio por el que el artista descubre su sensibilidad personal.

La investigación de nuevos soportes expresivos y la exploración de la ontología del lenguaje artístico, conduce a Leopoldo Emperador al mundo de las "instalaciones". La que presenta en esta exposición, "Depósito para el abastecimiento de ideas", está estructurada en tres espacios, ocupados por una mesa, una pirámide truncada y siete matraces con líquidos coloreados. El conjunto evoca una estructura ingenieril obsoleta, una máquina improductiva a la que el artista impone una lectura estética. Apropia su inutilidad y sugerencia formal, incorpora citas culturales (la grasa de Beuys) y afirma la identidad del artista que incorpora unas radiografías de sus manos. La nostalgia por una imagen del pa-



Leopoldo Emperador. Proyecto Instalación Ambiente, Casa Museo de Colón, 1976.

José Antonio García Álvarez. *Landscape*, 1991. Óleo sobre lienzo, 260 x 167 cm.

sado que el creador convoca y manipula, se transforma en una realidad artística. La inutilidad deviene recinto del pensamiento y depósito de ideas.

La contundencia de la imagen y la unidad estructural de la obra la diferencian de las instalaciones evanescentes que disuelven la formalidad en el concepto. Y, su aprecio por la volumetría plástica, lo sitúan cerca del paradigma expansivo de la escultura contemporánea.

En los últimos años, la vocación escultórica que apuntaban los neones y el esmero con que elabora las piezas de sus instalaciones, culmina en la escultura como soporte principal de su discurso. Unas esculturas excitadas por inquietudes similares a las de la obra anterior de Leopoldo Emperador: un concepto acumulativo del objeto artístico donde confluyen las citas culturales con los objetos encontrados, la memoria del artista y su pulsión vital, la nostalgia por las formas de la escultura del siglo veinte y la aventura de los nuevos lenguajes expresivos.

Cuando **García Alvarez** empieza a pintar, a finales de la década de los setenta, el arte conceptual languidece. Muchos artistas están hartos de su retórica y su dogmatismo pretendidamente intelectual, de tanta trascendencia y tan poca sensualidad. Los artistas aportan demasiada teoría, intentan cambiar el mundo más que vivirlo, sustituir la "certeza de la sensación" por la especulación metafísica. Parece como si, en una sociedad de tecnología avanzada, los artistas recelasen de la sensualidad y sintieran pudor por crear objetos hermosos.

García Alvarez no participa de estos planteamientos y va a centrarse en una obra que restituya el hedonismo a la pintura. Inspirada en la filosofía epicúrea de la búsqueda del placer y el deleite del cuerpo, de la alegría del vivir y del diálogo sereno con la naturaleza. Prescinde de los aspectos dramáticos de la existencia y resalta los sensoriales, confía más en los sentidos que en la especulación intelectual. Sus cuadros ilustran la confluencia de una visión optimista de la naturaleza con un concepto afirmativo de la vida.

En su apariencia externa destaca la exaltación del color en tonos cálidos y luminosos, la abundancia de espacios vacíos, la sumisión del tema al efecto visual y la ausencia o simplificación de las figuras que, cuando aparecen, no son más que gráciles líneas curvas, arabescos apresurados que dinamizan la composición. El protagonista del cuadro es siempre el color, desplegándose en libertad, conciliando armonías y disonancias, chorreos verticales con zonas horizontales. Expandiéndose en la superficie, transmitiendo emotividad sin ilusionismo ni perspectiva, imponiendo una secuencia abstracta que trastorna las referencias realistas.

La pintura de García Alvarez, aunque parte siempre de elementos naturales, no tiene vocación representativa, sus paisajes no evocan sino que

procuran asociaciones de conceptos generales. El mar, las orillas o el horizonte que pintá García Alvarez están transfigurados en un espacio mental, inventado por el artista, no puede reconocerse en la naturaleza. Ésta es el origen de su pintura y el artista no lo oculta, le proporciona el motivo para iniciar su discurso y la respeta, pero siente la necesidad de transgredirla, de mostrárnosla de una forma otra que nos haga apreciar su belleza y su poder de seducción. Hoy, que ya casi no vemos la naturaleza y que la menospreciamos, es necesario recurrir a sus metáforas para que nos reconciliemos.

A menudo se ha intentado simplificar la poética de García Álvarez definiéndola como una interpretación contemporánea de la pintura canaria. La luminosidad de su pintura y la búsqueda de identidades culturales en las artes plásticas desde los ochenta, han propiciado esta lectura de su obra, que, si bien no es incierta, sí es insuficiente. Su discurso no es sólo el de la luz, se inscribe en un debate más amplio que incorpora los aspectos sensoriales de la existencia como valores consistentes que no poseen menos jerarquía que otros intelectuales. Recupera la tradición del goce de la vida sencilla y el respeto a la naturaleza. El artista no renuncia a proporcionarnos una conmoción mental, pero estima que no es la retórica la forma más adecuada de desencadenarla. La sensibilidad y la sensualidad, valores en decadencia en este fin de siglo, pueden ser al menos igual de operativos.

El color es el medio expresivo que fundamenta la obra de **Juan José Gil**, la iluminación, su distintivo, las emociones, el campo de su experiencia, y su método de trabajo, el *break-through*: el salto brusco de un estilo a otro, tanto por indagar una nueva formalidad como por un deseo de precisar su pensamiento.

En su serie PARALICIA, Juan José Gil nos presenta la imagen poética, sin ninguna relación con la experiencia visual. Son cuadros de estructura vertical, con los colores dispuestos en franjas y aligerándose por los bordes. Más refinados y preciosistas que los de los pintores del *color field painting*, y sin la vocación objetual de los artistas del *support-surface*. De estos movimientos sólo apropia su fisonomía, ya que la pluralidad de líneas oblicuas y el escalofrío expresionista evitan una lectura meditativa. También se aleja de estas tendencias en su renuncia a pretender que el cuadro sea su propia realidad material, pues considera que, además de abrir nuevas puertas perceptivas, es también un espacio donde se confrontan los sentimientos, se reflejan gestos y se pueden visualizar metáforas del hombre contemporáneo. Roto, como las franjas de su pintura, compartiendo espacios líricos con vacíos y tensiones, conciliando los brillos de las microesferas con huecos de desolación.

Es una pintura en la que el registro de lo visual es el medio para

Juan José Gil. *Paraislas*, 1984. Acrílico sobre lienzo, 110 x 90 cm.

transmitir ecos emocionales, como el artista nos confirma en la siguiente serie que presentamos en esta exposición: PARAISLAS. Una isla sola, entre el mar y la tierra, suspendida en el tiempo. Emblema de la tragedia y de la soledad, de la geometría del triángulo y de la pasión difusa. El color que se distribuye ahora en horizontal, salvo en el triángulo/isla, ilumina lo enigmático y dramatiza lo evidente: la isla, que pronto también será mar, orilla y charco. En esta obra ya existen motivos referenciales, sacados de la experiencia visual y de la naturaleza. Utilizada como símil, como evocación de sentimientos.

La pasión, dibujando contornos, diluye la imagen en una pintura que es más expresión de la psique del artista que representación. En sus ORILLA el ambiente es aún más sombrío, con colores oscuros que a veces llegan al negro, y que siempre tienen una función sensorial. Y con la materia añadiendo una nueva inquietud, iluminando la angustia de la creación y la densidad de lo hondo. Una materia espesa y alquitranada que supura del lienzo, se retuerce y expande, dejando charcos de luz y bramidos de espuma.

La imagen surge de la materia, que es memoria de la pulsión del artista y no de la historia del arte, como en sus cuadros primeros. Una materia untuosa que subraya el acto físico de pintar, la lucha de Juan José Gil con el medio expresivo en busca de la ambigüedad de la belleza. La que excita estos cuadros que, vistos de cerca, acarician lo repulsivo, tienen un aspecto putrefacto, que desaparece cuando los miramos de lejos o en reproducciones. Entonces, la impresión estética conmina a lo amorfo, anula el deterioro superficial y manifiesta la plasticidad de un espíritu trágico.

Gonzalo González. *Malecón VIII*, 1987. Oleo sobre lienzo, 73 x 92 cm.

Representación plástica de la soledad existencial del hombre y del sufrimiento, la serie LOS MARGINADOS, de **Gonzalo González**, es también un itinerario del horror. Una galería de retratos de seres anónimos, de víctimas del destino más que de una circunstancia social o política. A los que el número en la frente es un sello que no los identifica, sino que los remite a la multitud de los enlutados. Son ilustraciones del dolor como padecimiento íntimo y de la angustia del hombre, resueltas con un ademán expresionista y una técnica neofigurativa de resonancia postbaconiana.

Gradualmente, la figura humana desaparece en la obra de Gonzalo González, y el paisaje, o mejor, la naturaleza en efervescencia, ajusta el ámbito de su discurso. Una naturaleza que no copia, ni reproduce, ni evoca ningún paraje conocido, que existe sólo como realidad pictórica. Es una latitud en la que el artista investiga, en un primer momento, la expresividad del color y la dialéctica entre elementos telúricos y vegetales peludos, y que pronto convierte en un campo pictórico de acción. En una imagen especulativa de las fuerzas de la naturaleza y su movimiento pertinaz.

En un paisaje de tierra calcinada, inhóspito, iluminado por incendios y arrasado por el viento solano. El paisaje es una ruina, el confín de una hecatombe, el ascua de una tragedia que aún no se ha apagado y que ha extinguido al hombre. Del que sólo tenemos noticias por unas extrañas construcciones, los restos de una civilización, que funcionan plásticamente como el contrapunto de razón y orden, en un espacio destartalado por el caos y las pasiones. Un espacio que sintoniza con el de los románticos en su melancolía cósmica, y con el que discrepa al no extasiarse en lo crepuscular. Para Gonzalo González el ocaso no es fascinante, inserta lo trágico. Es más bien un espacio barroco, de fuerzas en conflicto, y existencialista: sometido a la experiencia del artista.

Las pinturas de Gonzalo González fondean en lo misterioso, en lo insondable. Dan noticias de un viaje obsesivo hacia el interior del ser, hacia el centro de la noche. El cuadro titulado *El viaje* es ilustrativo y marca un punto de inflexión en su poética. La imagen ya no evoca la catástrofe sino que nos sumerge dentro de ella, nos absorbe como un agujero negro, concita a lo ignoto. El caos se ha convertido en un muro, en una pesadilla obsesiva que se alza verticalmente. El artista deja dos posibilidades, la franja azul de la luz y el despertar, o el viaje hacia otro sueño, hacia lo desconocido, hacia el agujero negro.

Gonzalo González no puede optar, su biografía es un vértigo por la obscuridad. Y lo que nos descubre detrás del muro, a través del hueco, más allá del vacío, es un nuevo paisaje de soledad, otra travesía por los sepulcros de la conciencia. Un enorme cielo negro y una pequeña franja de mar tenebroso, separados por una línea de horizonte que concilia los dos hemisferios caóticos y que tiene la misma función que los monolitos de su obra anterior, la de insignia de la razón y de lo humano. Un puerto en el que el espectador puede anclar su visicitud existencial. El resto es deriva.

Juan Hernández. *Cafetera II*, 1985. Acrílico sobre lienzo, 188 x 240 cm.

La vida de **Juan Hernández** fue fugaz, nunca pudo celebrar su treinta y dos aniversario. La adolescencia de una actitud que buscaba la sorpresa y lo irrepetible se transformó en destino. Cada hombre es dueño de su tiempo y Juan Hernández intuía la mezquindad del suyo: "Siento que tengo poco tiempo, que por mucho que trabaje no tengo tiempo de realizar todo lo que tengo que hacer". Pero, mientras discurría, trabajó duro, estaba siempre aprendiendo y empezando, era un hombre de acción que se tomaba el arte muy en serio y que también reía.

Sus primeros cuadros, unos "paisajes aéreos" en blanco y negro, mostraban a un artista impulsivo con un lenguaje directo, gestual y explosivo. La revisión de la obra de Marcel Duchamp y el hechizo de Juan Hidalgo le llevan a "cuestionar el término cuadro en su sentido tradicional". Realiza "Per-

formance" y trabajos de "Body art" que pronto abandona, ya que "hay que especializarse en cada materia" y no duda en elegir "la pintura como oficio, como siempre ha sido".

Desde entonces, el color colma sus lienzos, muy luminoso y festivo al comienzo de la década de los ochenta, cuando pinta versiones del *Almuerzo Campestre* y de las *Infantas*; ácido y opaco en su serie de ANIMALES SOLITARIOS; sombrío y misterioso en sus "calamares", "cafeteras" y "lámparas". Definitivamente nocturno en algunos de sus últimos "poemas del faro". Un color turbio, dispuesto en amplios brochazos y chorreante, confiado a la certeza de la pasión y estructurando el espacio pictórico en planos horizontales, o livianamente inclinados, al que da profundidad la incorporación de algún elemento vertical.

El argumento suele ser un objeto creado por el hombre o un animal, aunque tampoco es infrecuente la figura humana reducida a una silueta, a lo esencial de su formalidad. "El hombre está siempre en mis cuadros representado por los elementos que a diario lo acompañan y denotan su existencia... Mi testimonio del hombre es la representación de los objetos que acreditan su presencia". A menudo los objetos están rodeados o situados en la naturaleza, concebida no como descripción sino como fondo y luz. Al igual que los objetos, víctima de la tensión emotiva del artista que los usa para transferirles su personalidad, para "hacer visible el núcleo íntimo de su ser". Sólo en sus "cafeteras" el objeto permanece incólume a las pasiones del artista, es en sí mismo un objeto del deseo que se deja mirar. Está ausente de la vorágine que lo rodea, en un recinto calmo y atemporal que evoca a Zurbarán y a Morandi.

Conocedor de que la variación está en la mirada y no en la forma, de que "todo es irrepetible: un suspiro, un aliento, una caricia, una postal..., un recorrido". Se decide por un método de trabajo serial, la reproducción de un mismo objeto; los distintos cuadros sobre el mismo tema son tanto un trabajo con la diferencia como con la repetición. La pasión de la mirada perturba al objeto que sigue siendo formalmente el mismo y es otro, el artista no trata de representarlos sino de presentarse. Y lo hace con honestidad, sin nada que ocultar, con toda su inocencia y frescura, con su alegría y su angustia, con una vitalidad desbordante y un lenguaje figurativo que pueden degustar mejor los aficionados a la abstracción.

Juan López Salvador. *Columnas*, 1988. Madera, 90 x 40 cm.

Casi toda la obra escultórica de **Juan López Salvador** ha sido realizada en madera, sólo en el último lustro aparecen los metales en su poética. Justo cuando consigue precisar el discurso, los materiales son intercambiables; atrapada la idea, las variaciones en superficie son inocentes. Lo sustancial no se altera aunque el material da registros diferentes: dramático y emotivo con la madera, impersonal y frío con el metal.

En sus primeras esculturas, que él llama "jardines", una pareja humana con ropas blancas sonambulea junto a una choza, algún árbol y plantas cactáceas. El espacio, acotado por pilares de madera, se acoge al concepto dilatado de la escultura contemporánea, e informa del componente narrativo de estas obras que nos remiten a un mundo de magia y ritual. Un mundo en el que el hombre no es el centro sino una parte del universo, un pedazo más de la naturaleza con la que se unimisma y toma conciencia de su nimiedad, como parece indicar lo diminuto de la figura humana y su integración espiritual –simbolizada en el color blanco– con los elementos que la rodean. Una interpretación plástica de la "visión directa del mundo" y de la "mirada interior" que un brujo "yaqui" enseñó a Carlos Castaneda.

Juan López Salvador. *Disyunción II*, 1990. Madera, 36 x 60 x 30 cm.

Cuando el jardín se derrama adviene naturaleza, las formas dejan de ser narrativas y lo irracional poético descubre su poder de fascinación. A este ámbito, inmenso y cambiante, va a orientar su exploración Juan López Salvador. El aspecto de la naturaleza petrificada y erosionada por el tiempo, su misma sensación de vértigo e inestabilidad, son transferidas a sus esculturas. Acantilados, simas o cráteres, imágenes de piedra que el artista evoca en madera, con el virtuosismo de un artesano y la sensibilidad de un escultor contemporáneo que encuentra en la naturaleza la orografía de su lenguaje.

A menudo, las esculturas están formadas por varias piezas que se acoplan hasta formar el objeto deseado, la identidad preestablecida. No son nunca piezas que puedan ser dispuestas arbitrariamente, aunque sus partes son movibles deben ser encajadas en el lugar justo para que funcionen. El artista no quiere establecer un diálogo con el azar sino con la naturaleza, revelar lo precario de la geografía y de la vida, la construcción de la identidad mediante fragmentos, la inestabilidad de todas las relaciones, la presencia del vacío en medio del orden y el vértigo de la existencia.

Una lectura ética y sensorial de la naturaleza que no elude lo teatral, en lo que se refiere al énfasis de la representación, y que, cuando se realiza en metal, amortigua el elemento emotivo y acrecienta su plasticidad. La sustancia y el tema del discurso siguen idénticos, sólo algunas metáforas son desplazadas por otras. El lustre del metal no sugiere la erosión como la madera, pero sí valora lo tectónico y lo monumental. Aspectos complementarios de una escultura plena de sugerencias que, en ocasiones, incide más en un aspecto que en otro, pero que nunca apaga el pábilo que la alienta y en la que siempre oímos el mismo fragor.

Rafael Monagas. *Bodegón*, 1985. Acrílico sobre tela, 200 x 140 cm.

A la hojarasca del mundo actual, **Rafael Monagas** opone una pintura densa, rica en materia y en memoria. El ensueño lumínico de Vermeer, la composición de los constructivistas rusos, el azul añil de Matisse y la magia

Rafael Monagas. *Portafira,* 1994. Acrílico sobre tela, 100 x 81 cm.

cromática de Rothko; junto al almagre de la tierra, el paisaje olfativo de su infancia, un natural austero y el bosque de la identidad. Aposentos en los que se instala la obra de este artista, heredero de una tradición que sincroniza la modernidad con los ancestros y que, en Canarias, tiene dos ilustres emisarios: Manolo Millares y Martín Chirino.

El espesor de su pintura, su plasticidad y valoración de lo táctil evocan las paredes de las grutas donde dibujaba el hombre primitivo. La gama de colores empleada, el aspecto terroso de la superficie pictórica, la humedad y el silencio confirman esta impresión. Tampoco es extraño que en su recinto pictórico aparezcan alusiones directas a formas empleadas asiduamente por los primitivos canarios, en especial la triangular de la pintadera.

El discurso de Rafael Monagas suele organizarse en torno a dos temas frecuentados por la pintura: el paisaje y el bodegón. Lo que fundamenta no es la imagen sino cómo está pintada, el modo en que el artista descubre otra profundidad en lo obvio y nos lo revela sustancioso. Es decir, con mucha materia y contenido, con una espléndida factura, una tendencia a lo sintético que a veces deriva en geometría y una búsqueda de la esencia de los objetos y del pensamiento. Lo que puede explicar su apego a los símbolos, que condensan la idea y que la memoria nos ayuda a leer como las letras de un alfabeto. Cada uno de sus cuadros es una pictografía con identidad plástica y conceptual, pero simultáneamente pertenece a un lenguaje olvidado o imaginado, al que Rafael Monagas convoca, cita o añade nuevas posibilidades expresivas.

En los arcanos de la memoria escarba y desmocha Rafael Monagas auscultando la identidad, la cualidad de idéntico que existe en los hombres de todos los tiempos. Manifestarla en un objeto plástico, en sus cuadros, ése es el blanco al que se dirige su poética y que halla en la naturaleza su metáfora locuaz.

En la década de los noventa, Rafael Monagas, sitúa su argumentación en el paisaje, la redacta con el minimalismo formal de un diagrama y la sintoniza con la memoria, que flota en el tiempo y "reside fuera de nosotros, en una ráfaga lluviosa, en el olor propio de una habitación, en el aroma de una llamarada", o, en la humedad de un paisaje. El artista se expresa con discreción, sin alardes emotivos, conceptualizando visualmente un espacio que es geografía de la memoria.

Francisco Sánchez. *Sin título.* Acrílico sobre lienzo, 100 x 120 cm.

Al margen de modas y tendencias artísticas, preñada de un bárbaro candor y de inocencia, la obra de **Paco Sánchez** es un microcosmos donde lo arcaico es un valor y lo tosco rezuma sensibilidad. En blanco y negro, o en colores sosegados, las imágenes de Paco Sánchez son las de un mundo primitivo y en desorden que potencia lo instintivo y sensible, en detrimento de lo cultural o de lo reflexivo. Lo que no debe entenderse como que el artista des-

cuida el oficio, su obra es de factura cabal, sino que su indagación rastrea la esencia del ser en un tiempo precivilizado.

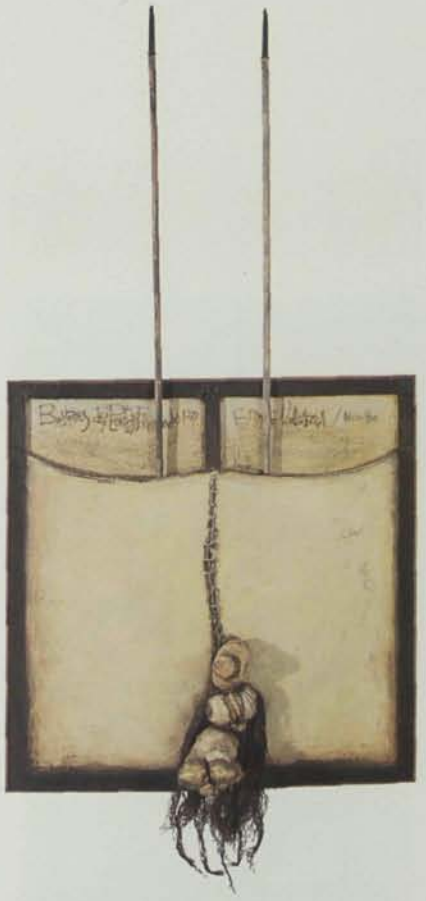
En un principio las escenas se desarrollaban en franjas horizontales, como en las pinturas antiguas, con las figuras humanas reducidas a monigotes, aisladas en compartimentos y rodeadas de un espacio laberíntico que disipa cualquier idea de comunicación. Lo intrincado y lo magmático instauran un discurso de gran complejidad, un entramado rítmico que disuelve las figuras en el conjunto, las reintegra a una totalidad más amplia que las hace partícipes de un único latir. Las deposita en el río de la vida y fluyen olvidando su identidad, confudiéndose en un espacio que se dilata hacia lo inescrutable.

Posteriormente la composición se clarifica, vemos a los mismos monigotes desfilar extraviados, o urdir una danza rupestre de hermético simbolismo. Y, a su alrededor, un espacio vacío en el que sólo aparece algún árbol o puerta. Al monigote, símbolo psicoanalista del padre, se une ahora la madre y el árbol del conocimiento. Interpretación freudiana de la pintura de Paco Sánchez que probablemente no sea de gran interés, pero que confirma la complejidad de su poética. En la que escuchamos la resonancia de dos artistas de este siglo, muy diferentes en su concepción del espacio pictórico, pero próximos en su vindicación del mundo de los primitivos, de los locos y de los niños: Jean Dubuffet y A. R. Penck.

Para Paco Sánchez, al igual que los artistas citados, la creatividad no se encuentra en las imágenes de nuestra cultura sino en las profundidades del hombre que no ha reprimido la civilización, en la barbarie y en lo indecible. Sus pinturas trepanan la superficie de la memoria y se abisman en un abrazo con la pulsión de su especie, con la vida desenvolviéndose en su primigenio asombro, descubriendo la fascinación de lo sensorial y de lo mágico.

En su destino de solitario, Paco Sánchez atisba un mundo ancestral mucho más vigente y auténtico que el de la contemporaneidad vacua, en el que el sinsentido no es desconcierto sino cualidad de la existencia, en el que la complejidad no abruma ni trastorna sino que revela la vida en su eterno discurrir. Ajenas al tiempo y al momento histórico, atávicas pasiones y oscuros instintos nos recuerdan el origen y lo esencial de nuestra identidad. La perturbación estética de Paco Sánchez es la del hombre sin atributos, escindido con su tiempo, buscándose en una atemporalidad fangosa.

La obra plástica de **Ernesto Valcárcel** es inseparable de sus escritos, que la complementan y enriquecen. Es el artista el que habla: "Mis orígenes en el área de las artes plásticas me sitúan a partir de la abstracción, donde el cuadro-objeto no representa nada conocido o visto; se representa a sí mismo. Un vestigio de este principio persiste y evoluciona a lo largo de toda mi



Ernesto Valcárcel. *Bastones de poder*, 1980. Técnica mixta sobre algodón y madera, 122 x 150 x 30 cm.

producción, ya que siempre quise –aunque lo sé ahora– confeccionar un *Producto Sublime* tan rico y autosuficiente para emitir *significados,* como intenso y rotundo en su cualidad *significante.*

"De ahí mi fascinación por la literatura Alquímica –que ejerce en mí el efecto de la poesía pura–, cuyos procesos operativos y existenciales tanta similitud poseen con determinados planteamientos del Arte y del Artista. No obstante, la característica más relevante de mi producción plástica –a partir de 1978– sea, quizás, un constante cambio de tema, técnica y estilo que me lleva a suscribir el aspecto fundamental de la teoría de Bonito Oliva sobre la Transvanguardia. Es decir: la apropiación o utilización de cualquier capítulo de la Historia en beneficio de mi discurso personal. Lo cual desemboca inevitablemente en una obra ecléctica, multidisciplinar, e incluso pluridimensional, lo que, sin embargo, no impide localizar fácilmente ciertas constantes como la investigación matérica, el recurso a procedimientos creativos como la fragmentación, el constructivismo y la presencia paralela o complementaria de una producción literaria e ilustrativa acumulada en los XXIII manuscritos Uacsenamianos, consustanciales a mi trabajo plástico... Un cuaderno de bitácora, la 'caja negra de mi expedición existencial'."

Ernesto Valcárcel. *El último exorcismo,* 1986. Técnica mixta sobre algodón, 160 x 110 cm.

Y, además, el arte como un juego, como un entretenimiento existencial. Un diálogo entre el hombre y la materia que se resuelve más en un ritual de gran plasticidad que en una obra de arte. Ni siquiera puede establecerse una secuencia cronológica de los productos que segrega Ernesto Valcárcel ya que, en su mayoría, son reciclados. Fragmentos de otras obras que se combinan de nuevo, ilustrando la trillada idea de Heráclito de que todo cambia y al mismo tiempo permanece inalterable. Tampoco se puede hablar de estilo, ni de unidad temática, sino constatar el acento expresionista de una obra desmitificadora del hecho artístico en la que las sugerencias duchampianas son transgredidas con una nueva valoración de lo retiniano, en la que las referencias a la historia del arte (Beuys, Manzoni, Povera, Conceptualismo, Dadaísmo...) son tan importantes como su sincronía con el pensamiento científico y filosófico. La alquimia, el chamanismo o la doctrina Zen proporcionan tantos datos de su obra como la tradición pictórica.

Ernesto Valcárcel nos remite a un nuevo estado evolutivo del arte que "ha abierto el cauce del sentido", mediante imágenes para el pensamiento que no desprecian la retina. La obra es simultáneamente un proyecto, sin final ni principio, un episodio de la actividad creativa más que un resultado. Admite la figura del heterónimo y establece la provisionalidad. Cualquier procedimiento plástico es válido, el compromiso es el manipulado de la materia; sus obras son el resultado de este proceso, vestigios existenciales que recuerdan el paso del autor.

Crónica del ánima 25 años después

ANTONIO ZAYA

A la memoria de mis compañeros de viaje, Lorenzo Godoy, Cándido Camacho, Pepe Saavedra, Juan Hernández, Carlos Ramos y Abdel Nur. Que Dios los tenga en su Santa Gloria.

Juan Hernández. *El Faro,* 1986. Acrílico sobre lienzo, 38 x 46 cm.

I. Ignoro si es este el momento adecuado para pensar en mi propia generación como se piensa en una estatua de sal. Por la propia naturaleza inalterable del pasado y por sentirme ajeno al rencor nunca me gustó mirar atrás, pedir cuentas al ayer ni seguir mis propios pasos como me sigue mi sombra. Sin embargo, por solidaridad con mis íntimos compañeros de otro tiempo y para dejar constancia de unos hechos que quizás otros omitan, olviden o ignoren y que contribuyan, en su modesta medida, a explicar y entender estos años precedentes y el fundamento y raíz de muchas de las obras que tendremos la oportunidad de revisar, es por lo que de buen grado he aceptado este desafío autobiográfico, ya que revisitar el pasado de los artistas que componen esta exposición es para mí revisitarme a mí mismo, enfrentarme cara a cara a mi memoria, a mi propio espejo. No voy a ser indulgente y, menos aún, sentimental. Así que trataré de llamar a las cosas por su nombre, por muy sesgadas o artificiales que puedan parecernos ahora.

Con buena parte de estos artistas, con casi todos ellos, he mantenido una relación más o menos intensa, más o menos amistosa, más o menos personal. Esto puede ser un inconveniente y lo ha sido innumerables veces cuando he tratado de aproximarme a sus obras. Sin embargo, para lo que nos ocupa hoy, que es el pasado, me parece una ventaja. Además, no hay objetividad sin sujeto, como no se puede salir sin estar dentro y a la inversa. En este sentido, la carencia de fronteras entre aspectos personales y profesionales, más que restar perspectivas a mi análisis, añaden, en mi opinión, nuevos matices al significado; enriquecen el universo frío de los datos que aporta cual-

Cándido Camacho. Serie *La Palma,* 1975. Técnica mixta sobre tabla, 55 x 50 cm.

quier investigación imparcial. Así que, lo confieso, mi aproximación a este grupo más o menos compacto de artistas no es indiferente ni mecánica, objetiva, insípida o neutral, como no podía ser de otro modo. Todo lo que les concierne me concierne y cada uno de los elementos de este puzzle me atañe igual que a ellos mismos.

Aclarado esto, debo añadir que, más que un análisis académico de sus obras, mi propósito es desvelar la atmósfera de entusiasmo que inundó el espíritu de esta década en Canarias, inmediatamente posterior al mítico 68, cuando Berkeley, México D.F., Shangai y París convulsionaron los patrones teóricos de la praxis, de "la voluntad de poder", de la imaginación y del "principio de realidad", aunque ahora en la conservación bajo cero en que vivimos sólo habite no ya el olvido o la omisión sino la más abominable amnesia.

Leopoldo Emperador. *Hacia el paradigma*, 1988. Hierro, adobe, sal y grabación audio y vídeo. Instalación en el Centro Insular de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria.

II. La irrupción en la escena doméstica de Canarias de este colectivo que se acoge bajo el paraguas, tan impreciso como artificioso, que se ha venido denominando como "generación de los setenta" coincide en el tiempo, de un lado, con el período de transición política de una dictadura fascista en sus últimos estertores a una incipiente democracia y, de otra parte, con una mejora generalizada de la situación económica y financiera que, a pesar de lo cual, no lleva consigo una estabilidad del mercado artístico naciente, ni del coleccionismo más o menos floreciente ni mucho menos de infraestructuras adecuadas que hicieran posible el desarrollo progresivo que la comunidad artística demandaba.

No obstante, surgen algunas galerías al paso real de la situación artística y en torno a ellas se agrupan los artistas jóvenes más radicales y activos, así como un núcleo de críticos e intelectuales que a medio plazo representan el verdadero impulso primero que nos va a colocar en la situación presente.

En contraste, las instituciones oficiales, temerosas del revulsivo antifascista que estas manifestaciones incuban, permanecen al margen de esta verdadera eclosión y marginan sibilinamente a quienes la protagonizan, pertenezcan o no a la oposición democrática liderada por el Partido Comunista. En este sentido, tanto la galería Conca de La Laguna y luego la sede de Las Palmas, dirigidas por Gonzalo "el Conco", como las galerías Vegueta y Balos, dirigidas por Fernando Doreste y Rosa Mª Buerles, también en Las Palmas, van a ser auténticas locomotoras de la insurrección artística, verdaderos focos de difusión y defensa de los intereses de los nuevos creadores y críticos.

Se quiera o no, lo que vincula secretamente a unos artistas con otros, y a unos intelectuales con otros, al margen de su propia creación y de otras afinidades personales, es su oposición tácita o declarada al régimen fas-

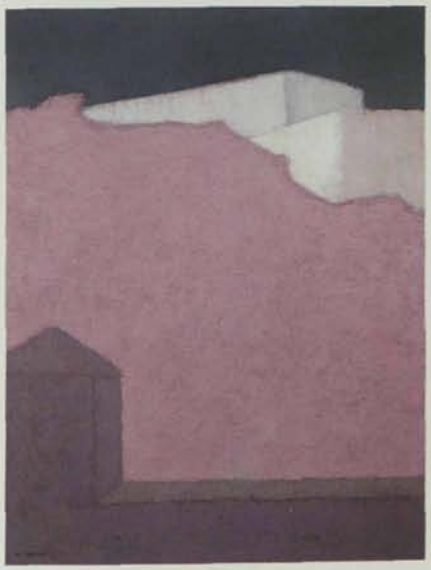
cista en el orden político. La mayoría de ellos se vincula o es simpatizante del Partido Comunista y se desarrollan en la clandestinidad actividades y experiencias colectivas radicales en Institutos, barrios obreros, pueblos, etcétera.

En este contexto necesariamente politizado ante la beligerancia represiva, consecuencia de la debilidad del régimen fascista, surge el grupo "Contacto I" fundado por el escultor Tony Gallardo y los pintores Juan Luis Alzola y Juan José Gil, a quienes luego se unen o colaboran con ellos estrechamente otros artistas significativos que aparecen inmediatamente en escena, como Rafael Monagas, quien sin embargo se mantuvo siempre a una discreta distancia, y, posteriormente, Leopoldo Emperador y Juan Hernández.

Aparte de este grupo principal organizado, aparecieron otros grupos más heterodoxos y ácratas, vinculados al movimiento independentista, al FRAP maoista y a conceptos cercanos al 68, que se confrontan dialécticamente con "Contacto I", como el grupo "Des", formado por el escritor malagueño Rafael Franquelo, el pintor valenciano Arjona y quien esto escribe; así como otras individualidades radicales ineludibles, como Octavio Zaya, Carlos Pinto y el comprometido crítico José Luis Gallardo, alineados respectivamente con unos y otros.

La "protección" intelectual y el padrinazgo que ejercieron por entonces artistas canarios ya reconocidos sobre esta generación, tales como Martín Chirino, Juan Hidalgo, César Manrique y Pepe Dámaso, se tradujo posteriormente, por una parte, en el "Manifiesto del Hierro", además de otros acontecimientos singulares que –como "Katay 76" (Juan Hidalgo y "Contacto I"); "Subterráneo en vivo" (Octavio y Antonio Zaya) o "La Liebre Marceña" (Octavio Zaya y Carlos Pinto), páginas culturales del periódico *La Provincia* de Las Palmas de Gran Canaria y *Diario de Avisos* de Santa Cruz de Tenerife, respectivamente– van a definir su complejidad y su largo alcance.

Asimismo, la amistosa relación de este colectivo heterogéneo con el crítico tinerfeño Eduardo Westerdahl, como cabeza de la mítica revista *Gaceta de arte*, va a impulsar el carácter radical de las propuestas estéticas que de algún modo sintonizan con las preocupaciones universales, llámese informalismo, de la mano de Millares y Manrique; conceptualismo, de la de Juan Hidalgo, o el neosurrealismo pop, con la tutela más o menos declarada de Pepe Dámaso, y lo que podríamos denominar "el africanismo", que pareció gozar repentinamente del apoyo de presencia y que, no obstante, vuelve a aparecer en la actualidad y esta vez para quedarse, asumido en otro tiempo –momentáneamente– por Pepe Dámaso en la pintura, pero acaso con más insistencia hasta nuestros días en la escultura y el pensamiento de Martín Chirino, artífice de innumerables iniciativas que han significado de modo decisivo la cultura de estos últimos veinte años.



Rafael Monagas. *Tafira, camino viejo*, 1995. Acrílico sobre tela, 130 x 100 cm.

Juan Luis Alzola. *Gato y geometría*, 1993. Técnica mixta sobre cartón, 23,5 x 32,5 cm.

Ramón Díaz Padilla. *Garganta de Aspe*, 1983. Acrílico, tinta y tizas sobre papel, 100 x 140 cm.

En cierta medida y *grosso modo*, podríamos decir que durante los años setenta confluyen en Canarias todos los estilos que de algún modo sobresalieron antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial en Europa y durante la Guerra Civil española, algunos de los cuales sobrevivirán de manera larvada, como es el caso del surrealismo, que ha sido telón de fondo de la estética libertaria y antiacadémica que ha protagonizado la historia del arte durante este siglo en nuestras islas.

No obstante, y aun siendo reiterativos, si algo debiéramos destacar por encima de otras consideraciones, en lo que a esta generación se refiere, subrayaríamos la fuerte conciencia política de ruptura visceral, en lo general, y en lo ideológico, con los presupuestos estéticos y filosóficos de una sociedad como la española de esta década en franco derribo y, a la vez, en pleno renacimiento.

III. En lo que se refiere al grupo de artistas que conforman propiamente esta generación –la mayoría de los cuales está presente en esta muestra comisariada por Carlos Díaz-Bertrana– es preciso señalar, antes que nada, que en modo alguno se constituyó como grupo en ningún momento, aunque en distintas ocasiones hubo intentos frustrados de articular un colectivo más o menos homogéneo, más o menos reducido. La fuerte personalidad de algunos de sus componentes, como el narcisismo activo de unos y el divismo provinciano de otros, hizo imposible una tentativa que, de producirse, probablemente hubiera significado la evaporación de la distancia que para esta generación, como para las precedentes, ha significado un lastre insalvable y una dificultad añadida a la hora de equipararse con sus colegas peninsulares, lo que únicamente ha conseguido un reducidísimo y casi testimonial número de ellos.

Y aun cuando la rivalidad insular no ha tenido en la mayoría de estos la más mínima influencia, el peso de la insularidad tampoco permitió que cuajara ese intento de articular un discurso colectivo con el que romper las barreras del mar, el aislamiento secular, verdadero talón de Aquiles por donde escapa la auténtica cera que arde.

Alfonso Crujera. *T8802SFI*, Serie *Strand*, 1988. Técnica mixta sobre lienzo, 140 x 140 cm.

Estas circunstancias, estas olas, dispersaron los esfuerzos, diluyeron los propósitos, disolvieron los proyectos dibujados en la arena de la playa. Y acaso de todo ello no quede más que la idea de un naufragio más real que poético, después de un hermoso viaje a ninguna parte. En cualquier caso, aquí están los valiosos restos desarticulados; aquí las realidades y aquí también las obras de que están hechos los sueños que un día alumbraron este viaje hacia la libertad.

En este sentido, son al menos dos los lugares de origen de emergencia, consolidación y desarrollo de esta generación, aunque es preciso con-

siderar a "la ciudad de los adelantados", La Laguna, como la cuna verdadera donde brotó la simiente que dio lugar a lo que hoy denominamos como "generación de los setenta"; pues es allí donde la mayoría de nosotros estableció esa relación generacional sin la cual nada de lo que vendría después habría sido posible.

En cualquier caso y con todo, Las Palmas de Gran Canaria se perfiló inmediatamente después como el lugar de residencia y acogida de esta generación, donde ésta logró proyectarse tímidamente hacia el exterior y donde, finalmente, logró su mayoría de edad o, lo que es lo mismo, alcanzó su madurez y, consecuentemente, su decadencia al abandonarse en los brazos narcóticos del poder democrático que hacía bien poco la mayoría de estos artistas habían contribuido, en la medida de sus posibilidades, a instalar.

Gonzalo González. *Montañas*, 1985. Óleo sobre lienzo, 55,5 x 46 cm.

Al núcleo lagunero pertenecían principalmente los pintores Fernando Álamo –quien posteriormente trasladaría su residencia a Las Palmas de Gran Canaria–; Cándido Camacho –de La Palma, fallecido–; Gonzalo González; Among Tea (Carlos Pérez); José Luis Medina Mesa y, muy posteriormente, Juan Hernández –de Las Palmas, fallecido– y Juan López Salvador. Por su parte –y excluyendo únicamente por razones de edad a Tony Gallardo–, el núcleo de Las Palmas estaba formado principalmente por Juan Luis Alzola; Nicolás Calvo; Alfonso Crujera; Juan José Gil; Rafael Hierro; José Román Mora Novaro –de La Gomera–; Imeldo Bello y Ernesto Valcárcel –ambos de Tenerife–, a quienes se añadieron inmediatamente después Leopoldo Emperador y J.A. García Álvarez y, posteriormente, Paco Sánchez, este último vinculado a la legendaria Escuela Luján Pérez.

Además de estos núcleos principales podríamos considerar como núcleo periférico, más o menos conectado con los anteriores, a un reducido grupo de artistas de la diáspora más menos relacionados entre sí: el escultor Juan Bordes, así como los pintores Rafael Monagas y Ricardo Cárdenes, todos ellos de Las Palmas y residentes en Madrid, y al pintor tinerfeño Ramón Díaz Padilla, en la actualidad residente en la capital de España, después de un corto período de docencia en Alicante.

No obstante, otros artistas que respeto y que por su edad de un modo u otro participaron del espíritu de esta generación, y que he omitido involuntariamente de esta nómina, están ausentes por su escasa relevancia dentro de estos grupos principales más que por razones estéticas o de valor.

Fernando Álamo. *Sin título*, 1989. Técnica mixta sobre tela, 200 x 200 cm.

IV. Por otra parte, y a simple vista, se aprecia la ausencia femenina en esta pléyade de artistas, ambigua situación que añade cierto carácter misógino, pero nada más lejos de la realidad. Si bien es cierto que este colectivo nunca contó

Juan José Gil. Serie *Paralicia*, 1979. Acrílico y microesferas de cristal sobre lienzo, 100 x 80 cm.

con la presencia de una mujer que compartiera de igual a igual los mismos presupuestos, biografía y desarrollo que los hombres de esta generación, no es menos cierto que en otros campos paralelos, acaso más sacrificados e incómodos, menos destacados pero igualmente significativos, estuvieron codo con codo contribuyendo de manera decisiva al logro de las metas que se imponían individual o colectivamente. Entre ellas podemos destacar fundamentalmente a Hilda Mauricio, que desde la Casa de Colón sirvió de interlocutora imprescindible entre los artistas y el Cabildo Insular de Gran Canaria; Mela Campos, que colaboró de un modo directo en la realización de catálogos y performances, etc.; Alicia Batista, quien con su sola presencia, su ánimo combativo y su magisterio diplomático trató de vencer todo tipo de dificultades; Rosa Mª Buerles, que supo tomar tierra cuando todos nos manteníamos en el aire; y cada una de las compañeras o madres de estos artistas que con su apoyo y aliento hicieron realidad lo imposible. No se trata en modo alguno de una cortesía, sino de un reconocimiento merecido, pues sin sus apoyos, que fueron constantes y sonantes, muchos de los proyectos se habrían quedado en eso sólo. Tampoco quiero con esto que se entienda que detrás de un hombre hay siempre una mujer, nada más machista y tendencioso. Si acaso podríamos hablar de lo contrario, pues fueron ellas las empecinadas, las que estuvieron en vanguardia, las que asumieron mayores riesgos personales y, en muchas ocasiones, quienes patrocinaron literalmente la producción y el mantenimiento de cuanto hicimos.

V. En lo que atañe a las puertas de la percepción y concretamente al mundo entonces marginal emparentado con el uso de plantas psicotrópicas, es suficientemente conocida nuestra posición experimental. Negar a estas alturas que buena parte de nuestras ideas y logros se debieron entonces a esas experiencias sicodélicas sería no sólo falso, sino cobarde y mezquino. Sin embargo, niego rotundamente que tratáramos con ello de evadirnos de la realidad hostil en la que vivíamos. Al contrario, nuestro propósito fue abrir unas puertas que habían permanecido cerradas contranatura por un sistema ilegal que quería reducir no sólo nuestra edad mental sino intentaba impedir que ejerciéramos nuestros legítimos derechos sobre nuestros propios cuerpos y nuestras propias mentes despojándonos de nuestra propia responsabilidad, como seres adultos y libres que éramos. La diferencia entre el uso que hicimos muchos de nosotros de las drogas en su conjunto (LSD, cannabis, mescalina, daturas, etc.) y el abuso que hoy se hace de ellas, es muy similar a la de otros artistas y escritores que admirábamos (De Quincey, Burroughs, Sartre, Huxley, Rimbaud, Michaux, Artaud, Castaneda, Baudelaire, Coleridge, Escohotado y un larguísimo

etcétera.), que las utilizaron con fines intelectuales y naturales muy precisos y trataron de no dejarse arrastrar por sus órbitas de influencia química o, lo que es igual, de no convertirse en adictos físicos de aquellas que como el alcohol, la cocaína, la morfina y la heroína, son de muy difícil control, y en las que algunos de nosotros hemos "caído" desafortunadamente en algún momento de nuestras vidas.

Desde luego, esto que acabo de señalar no concierne de ninguna forma a algunos de los artistas de esta generación, pero en honor a la verdad, estos están en franca minoría frente a quienes hicimos uso y, en ocasiones, abuso indiscriminado de estas sustancias con el propósito de alcanzar lo imposible en nuestro camino desesperado hacia lo desconocido, en lo que llegó a convertirse el arte para nosotros. Y muchas veces eso ha sido precisamente el arte para nosotros: un disparo en la oscuridad. Para qué se realizaba el disparo y dónde estaba la diana, qué clase de arma utilizábamos y cuál era el proyectil era circunstancial o incógnitas que muchas veces conocimos después de haber hecho el disparo. Era nuestro riesgo y queríamos asumirlo con todas las consecuencias, sin cordones umbilicales, sin conciencia moral, sin coartadas ni excusas cobardes. Quiero decir, en definitiva, que la muerte como la vida fue para algunos de nosotros uno de los personajes en juego, como demuestra la nómina de aquellos que se han quedado con ella y cuyos nombres abren este texto a su memoria, escrito únicamente para recordarlos, para que no les olvidemos jamás. A la postre, sin estos compañeros, bailarines, escritores, poetas, nuestro viaje habría sido muy distinto o acaso no habría sido.

Ernesto Valcárcel. Manuscritos Uacsenamianos (Facsimile). Láser-color sobre pegatinas sobre cartón, 180 x20 cm.

VI. En definitiva, cuando todavía ninguno de los artistas –si no me equivoco– alcanza los cincuenta, mirar atrás es cuando menos un reto. Antes señalé lo poco que me agrada ese gesto que recuerda a la esposa de Lot. Ahora he de añadir que a pesar de ello ese gesto era necesario, irrenunciable.

Demasiadas palabras, demasiada sal. Otra vez la isla. "El otoño recorre las islas". Estas son algunas hojas recogidas que han caído de este árbol caduco que renueva sus páginas cada temporada para seguir siendo el mismo. El mismo de siempre y el mismo de nunca. Otra vez el tiempo: todos queremos llegar antes de que el tiempo llegue donde nadie sabe, alcanzar un poder de dominación que despreciamos, mirar desde lo alto los enanos que acaban de nacer, traicionarnos a nosotros mismos por nuestras propias espaldas, en una suerte torera de rebelión de las sombras. Pero ese tiempo no existe y tal poder es el mayor esclavo de su propia servidumbre.

Han pasado veinte años y parece todavía más lejos. Somos viejos prematuros, somos dioses caídos a los pies de nuestra idolatría. Volvamos atrás,

Francisco Sánchez. *Sin título,* 1988. Acrílico sobre lienzo, 60 x 51 cm.

sin relojes, a la imaginación del 68: ¿acaso no tendremos necesariamente que volver de nuevo? La realidad es un error perceptivo.

Pero no seamos pesimistas. Esto es lo que es y nada podemos hacer para modificarlo. Las relecturas, los maquillajes, los diegos de digo, la camisa o la chaqueta nueva no harán más mona a la mona. Las arrugas se asumen o se arrancan, no hay término medio. Y si ya no queda tiempo ni historia que lo resista ¿qué importancia tiene todo esto?, ¿más de la que queramos darle? Parafraseando a Graves, decid, si queréis, que soy un embustero, que he perdido el juicio, aunque nunca me haya sentido culpable en este cómodo y modesto banquillo sin defensa posible.

Mi falta de razón me impide haceros sugerencia alguna. Unicamente deseo saber algo más de ustedes para seguir ayudando al otoño a sembrar sus hojas al viento que me cuenta vuestros chismes, vuestras presunciones y mentiras, pero también vuestras verdades que son las de todos, pues sólo las verdades son comunes. Al fin y al cabo esta crónica es tan vieja como prematura, parece que no siempre y nunca llega a tiempo, por un lado y por otro, se atrasa o se adelanta. Es el inconveniente de usar relojes, sólo te garantizan no la puntualidad sino el envejecimiento. Así que no olvidéis lo que escribe Graves desde la isla de Mallorca: "La *actual* es una civilización en la que son deshonrados principales emblemas de la poesía. En la que la serpiente, el león y el águila corresponden a la carpa del circo; el buey, el salmón y el jabalí a la fábrica de conservas; el caballo de carrera y el lebrel a las pistas de apuestas; el bosquecillo sagrado al aserradero. En la que la Luna es menospreciada como un apagado satélite de la Tierra y la mujer considerada como *personal auxiliar del Estado*. En la que el dinero puede comprar casi todo menos la verdad y a casi todos menos al poeta poseído por la verdad" (Gracias Otero por sugerirme esta hermosa frase de posguerra).

Juan Bordes. *Cabezas españolas*, 1987-88.

La Habana/Madrid, Mayo 1995

Supervivencia o renacimiento

FERNANDO CASTRO

Si hay que hablar del arte canario de los años setenta, la tarea de la crítica, condicionada así por la exigencia historiográfica de establecer una estricta delimitación cronológica, consistirá en dilucidar el modo en que los artistas han reflejado en sus obras el espíritu de un periodo histórico de la cultura canaria; y, por consiguiente, el enfoque sólo podrá ser sincrónico. Si, en cambio, se trata de dar a conocer lo que estos creadores han hecho desde entonces hasta hoy, ya el problema central no será la historia acotada, sino la manera en que cada artista ha renacido o sobrevivido; y en tal caso el enfoque será diacrónico.

Elegiré esta segunda vía de análisis, que además es la que el comisario de esta exposición propone. El historiador tiene la tendencia a reducir el arte a su dimensión histórica. Concibe categorías historiográficas, nociones estilísticas o rótulos generacionales para poder hacer comprensible la historia. El objeto en tal caso no es el arte sino la historia. Yo quiero hablar aquí del arte, ni siquiera de los artistas, sino del modo en que éstos hacen visible el mundo. Visiones que, no siendo irreductibles ni originales, permiten establecer entre ellas analogías y relaciones en las que se percibe también el modo en que el sujeto creador sobrevive, perseverando en sus visiones, o muere para renacer.

La historia de la *Generación del 70* nos remite al panorama cultural y social de Canarias en los años finales de la dictadura franquista. Hoy vemos en la producción de esos años el signo de la angustia y del terror; pero también de la rebeldía y el rechazo al mundo heredado. Imágenes que reflejan el intento de reformular desde Canarias el espíritu de la vanguardia, tras haberse agotado el impulso de renovación que protagonizaron el Grupo Espacio en Las Palmas y el Grupo Nuestro Arte en Santa Cruz de Tenerife. He aquí una primera nota que merece ser destacada: en Canarias, como en el resto del Estado español, el arte nuevo conservaba en los años setenta la energía renovadora de la vanguardia y sus inmarchitables ilusiones utópicas; a pesar de que todo ya estaba dicho, a pesar de que la angustia ya había tenido su paroxismo y su prestigio nacional con el grupo El Paso, a pesar de que en la escena internacional el nexo de vanguardia y racionalidad se había roto después del minimalismo, y de que las esperanzas de emancipación del arte en la sociedad capitalista se hubiesen disipado con el arte povera y su crítica feroz al sistema.

Siempre llegamos demasiado tarde. Con la Guerra Civil, y la omi-

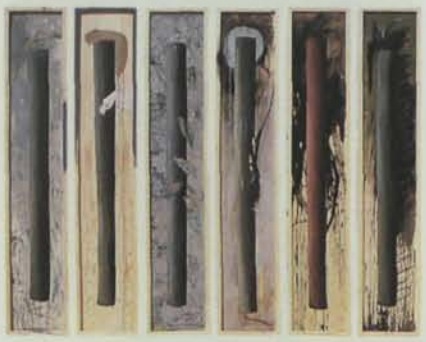
Gonzalo González. *Laberinto*, 1986. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm.

Juan López Salvador. *Paisaje*, 1985. Resina de poliéster y madera, 120 cm ø.

José Antonio García Álvarez. *Lugares con casas*, 1992. Óleo sobre lienzo, 198 x 250 cm.

nosa posguerra que España padeció, cuyas secuelas se prolongaron hasta finales de los años sesenta, viose truncada la integración del arte español a las tendencias artísticas internacionales de vanguardia; lo que vino después no fue, así en Madrid y Barcelona como en las capitales canarias, sino un intento de ponerse al día. Cada generación lo intentaba fervorosamente, pero, a la postre, el resultado de tales esfuerzos terminaba en una reflexión melancólica sobre el tiempo perdido: el ansia de salvar la distancia que nos separaba de los grandes centros internacionales del arte moderno daba a las producciones del arte español un sello derivativo que no podía ser enmascarado. ¿Cómo vemos hoy al grupo de artistas que en torno al crítico Juan Manuel Bonet y la Galería Buades enarboló la insignia de un arte vitalista y lúdico que pretendía ser la superación definitiva de la pintura de veta goyesca y atribulada que había inspirado a los creadores de El Paso? ¿Qué queda de los creadores que participaron en aquella exposición tan celebrada por la crítica madrileña, titulada *Madrid, Distrito Federal?* ¿Quién se acuerda de los Alcolea, Albacete, Quejidos y *tutti quanti*?

Cuando al final de aquella década escribí sobre la *Generación de los 70*, lo hice con la intención de revisar los logros de aquel grupo de artistas encuadrados en un rótulo generacional que, como siempre ocurre con tales denominaciones, obedecía más a una estrategia crítica que a la existencia de rasgos estilísticos o ideológicos comunes –si bien hay que decir que desde el momento en que estas categorías generacionales se imponen carece de sentido cuestionarlas. Entonces hablé de "equívocos y frustraciones". Todos los equívocos se suscitaron en la recepción solecista de las tendencias internacionales: *support/surface*, expresionismo, arte comprometido, etc. Mientras que todas las frustraciones, ayer como hoy, se pueden resumir en una sola: la cultura artística canaria era y es una cultura cautiva, así como lo es su mercado artístico. Esta lucha por penetrar en los circuitos comerciales nacionales hizo que algunos artistas canarios pusieran todo su empeño en alcanzar el éxito en Madrid, hasta el punto de que llegaron a creer que lo importante era la fama, y no el arte. Qué razón tenía Diderot cuando en su polémica con el escultor Falconet sobre la fama con que el público viene a recompensar los esfuerzos de un artista mientras vive, y ante la defensa que éste hacía de tal aspiración, afirmaba que, pese a todo, para un verdadero artista "la posteridad es lo que la otra vida para el creyente".



Fernando Álamo. *Sin título*, 1990. Técnica mixta sobre madera, 6 piezas de 184 x 35 cm c/u.

Desde hace unos años, en estas islas europeas del Africa Noroccidental, las cosas se ven de otro modo: si no podemos romper los barrotes de la cautividad, al menos reivindiquemos un arte que refleje, orgullosamente, los signos del espacio insular en el que vivimos. Las referencias al territorio y a la idea del *genius loci*, ideas estéticas que provienen de la conocida teoría de la transvanguardia, cuyo padre fue el crítico Achille Bonito Oliva, quien, no lo olvidemos, expuso por primera vez en España sus teorías sobre el nomadismo

cultural y el artista *come tradittore* en una conferencia que dictó en 1983 en la Facultad de Bellas Artes de La Laguna, un año después de que el galerista napolitano Lucio Amelio presentara en la Galería Leyendecker una muestra de la transvanguardia italiana cuyas obras eran el reflejo de dichas teorías, modestas proposiciones para un tiempo de crisis, de las que surge también en los artistas canarios la conciencia de que no hay por qué ignorar las imágenes de la naturaleza que configuran nuestro mundo perceptivo –el mar, las montañas, las nubes–, originando en pintores como Gonzalo González, García Álvarez o Juan José Gil una fecunda reflexión sobre el cautiverio feliz. Tal vez esto sea hacer de la necesidad virtud, de la sensación de aislamiento una fuente de creatividad; pero, ¿quién cree ya en el internacionalismo de la vanguardia?

Así pues, la frustración provocada por el aislamiento se transfigura en una visión mítica del paisaje canario. Muerte y transfiguración: muere la ilusión internacionalista y nace un sentimiento estético sobre el paisaje insular. Véanse las admirables series *Paraislas* y *Orilla* de Juan José Gil, *El Faro*, de Juan Hernández, o *El espejo de las nubes*, de Gonzalo González.

Durante los años setenta, en la obra de estos artistas la naturaleza y el mito estuvieron ausentes. El fundamento de sus poéticas era antropológico y social a la vez: estaban concentrados en reflejar la imagen del hombre, ya sufriendo en soledad (serie del *Hospital*, de Gonzalo González), ya implicado en luchas políticas (*Los puños*, de Fernando Álamo, o actuando con hipocresía calculada en las conferencias de prensa, serie de Ramón Díaz Padilla).

La provocación decadentista fue el eje de la poética de Cándido Camacho. Desde sus imágenes sobre la corrupción (serie de *Las cucarachas*) hasta sus visiones eróticas del mito de Marlene y del andrógino, Cándido Camacho no perdió nunca la referencia del entorno social y cultural del que procedía: la isla de La Palma, con sus tradiciones religiosas y la sensualidad enervada de sus habitantes.

La decadencia funcionaba como un paradigma de las transformaciones sociales y políticas que se estaban gestando en España. Así nos encontramos con otras imágenes nostálgicas del pasado: las fotografías antiguas, de Fernando Álamo, las *Señoras*, de Gonzalo González, o la serie de los maniquíes de Ernesto Valcárcel.

El salto de lo social a lo natural se detecta en la evolución de casi todos estos artistas a principios de los años ochenta. El naturalismo devino un refugio ante las frustraciones que provocaba en ellos la política del posfranquismo. Por otra parte, al entrar en crisis la ideología de la vanguardia, que siempre había abominado del naturalismo, los artistas que en ella se habían formado descubrieron de pronto que la estética del paisaje podía ser una fuente de inspiración. Pero en Canarias había un obstáculo insoslayable: ¿cómo dar cuenta del

Cándido Camacho. Serie *La Palma*, 1976. Técnica mixta sobre tabla, 64 x 54 cm.

Juan José Gil. *Orilla*, 1994. Técnica mixta sobre lienzo, 120 x 120 cm.

Juan Luis Alzola. *Cromagnon (perfil)*, 1990. Técnica mixta sobre lienzo, 64 x 65 cm.

paisaje insular sin caer en los estereotipos sentimentales del paisajismo practicado por los acuarelistas, quienes hasta entonces habían gozado del apoyo entusiasta de la burguesía canaria? La vanguardia había muerto, pero no del todo, es decir, no hasta el punto de que el naturalismo se planteara como un simple retorno a la estética retiniana del impresionismo. La estética de la abstracción y la defensa de la autonomía del arte no habían pasado en balde. Había que volver a la naturaleza, pero no claudicando de todo en lo que se había creído. El residuo esencialista de la posvanguardia en la que estos artistas se formaron durante los años setenta actuaba como un freno eficaz para resistir a la tentación de hacer una pintura placentera y evasiva. Desde el punto de vista de la estética, esta distinción viene a reeditar la que en los años treinta impedía confundir el indigenismo de Oramas y Monzón con el regionalismo de Guezala y Bonnín: unos y otros representaban "lo canario", mas con distinto acento, y en la imagen artística ya se sabe que lo esencial es el acento, y el verdadero contenido la forma.

Atrás queda la actividad política que llevó a cabo en la ciudad de Las Palmas, hacia mediados de los años setenta, el grupo *Contacto-1* (Toni Gallardo, Juan José Gil, Alzola, Emperador), con sus tentativas de llevar el arte a la calle (Experiencias plásticas y audiovisuales abiertas, en el Instituto Tomás Morales, abril de 1975). Esta manera de entender el compromiso del artista con la sociedad fraguó en las reivindicaciones, que hoy nos parecen simplistas e ingenuas, del *Manifiesto de El Hierro*: "La pintadera y la grafía canarias 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 (...)". La izquierda pretendía incorporar la reivindicación de lo autóctono al bagaje de su lucha: "Nos declaramos plenamente solidarios con las reivindicaciones de las masas canarias. No creemos en una cultura al margen de las luchas sociales del pueblo. Autonomía, democratización de la cultura, libertad de creación y protagonismo popular son las herramientas con las que haremos nuestra auténtica revolución cultural". Todo quedó en buenas intenciones. Casi ninguno de los artistas que firmaron el manifiesto coordinó su arte con las "luchas sociales".

Francisco Sánchez. *Sin título*, 1978. Óleo sobre lienzo, 122 x 142 cm.

Lo autóctono se reflejó de un modo casi literal en el vocabulario de signos que poblaba la pintura de Alzola, mientras que Juan José Gil, una de las figuras más representativas del citado grupo, practicaba entonces una pintura abstracta de resonancias americanas, en la que hubiera sido inútil encontrar el eco de las consignas transmitidas por el manifiesto que con tanto entusiasmo suscribió. Sólo un artista que, curiosamente, no se encontraba entre los firmantes de dicho documento, Paco Sánchez, ha asumido en su obra, desde entonces hasta hoy, el siguiente lema del *Manifiesto de El Hierro*: "Nuestra universalidad se fundamenta en nuestro primitivismo".

También ha dejado de funcionar la diferenciación tajante entre lo figurativo y lo abstracto. Ser un pintor abstracto era en los años setenta una patente inconfundible de modernidad. La desconfianza vanguardista frente a la función mimética del arte alimentaba este compromiso de los artistas con la pintura misma. La autonomía del discurso se manifestó en la *pintura-pintura* interpretada por Juan José Gil. Las referencias a Clifford Still y Barnett Newmann conferían a aquellas imágenes el sello de lo moderno. Mientras tanto José Luis Medina realizaba su serie de los triángulos, cargada de simbolismo esotérico. La vía de la abstracción geométrica de José Luis Medina nunca ha sido formalista. Como tampoco lo ha sido la que por aquellos años proponía Manuel Padorno, poeta y pintor perteneciente a la generación de *El Paso*, amigo de Millares y Chirino y uno de los teóricos del *Manifiesto de El Hierro*, quien en los cuadros de su serie *Nómada urbano* propuso un concepto del espacio geométrico preñado de referencias culturales y arquitectónicas. También para Padorno la pintura abstracta era una cuestión de compromiso, no en vano él relacionaba esta obra pictórica con el espíritu de uno de sus libros de poesía, *Etica*. La abstracción era una cuestión ética. El arte no podía degradarse a la función de representar el mundo visible, sino a la de hacer visible un mundo *otro*. La obra abstracta de estos tres artistas constituye uno de los momentos culminantes de la pintura no objetiva en Canarias.

Juan Hernández. *Calamares*, 1983. Acrílico sobre lienzo.

Para Gonzalo González la abstracción también fue una cuestión ética; había que darle la espalda al mundo real y al caleidoscopio de sus imágenes placenteras. Su inclinación al romanticismo le llevaba a sumergirse en el mar tenebroso de la pintura como metáfora de las turbulencias del alma; su naufragio era el del poeta Leopardi ("qué dulce es naufragar en este mar"), expresión trágica de la estética de lo sublime que encuentra placer en el displacer, emoción estética en el desasosiego que suscita en el alma la contemplación de un paisaje desolado.

Mientras Gonzalo González naufragaba dulcemente en el lago negro de su pintura, Juan Hernández y García Álvarez realizaban la experiencia catártica de Corpus Cristi de Las Palmas. Para cortar las ataduras que, desde los años setenta, ligaban al pintor y a la pintura con el lastre ético y político de la idea de compromiso, invocaron estos artistas la idea de la libertad que el goce de los sentidos brinda. Había, sin embargo, en aquellos sudarios que Juan Hernández colgó de las salas del patio de los Naranjos de la Catedral algo así como una visión mexicana, por festiva, de la muerte, que estaba acaso prefigurando su trágico final en un desgraciado accidente de automóvil, que constituyó un aldabonazo para todos sus amigos, quienes a partir de entonces ya no se sintieron tan jóvenes, viendo como el ala de la muerte dejaba helado al más joven y vital de ellos.

José Antonio García Alvarez. *Balaustrada*, 1986. Óleo sobre lienzo, 190 x 220 cm.

Ramón Díaz Padilla. *Consejo de Administración*, 1972. Óleo sobre lienzo, 180 x 220 cm.

A un lado estaban los defensores a ultranza de la pintura: Gonzalo González, Juan José Gil, Rafael Monagas; al otro los que se sentían más artistas que pintores: Leopoldo Emperador, José Luis Medina Mesa, Juan Luis Alzola. Cuando se produjo a principios de la década de los ochenta el retorno a la pintura, sucedió que, si bien los primeros salieron reafirmados, los segundos no se sintieron por esta causa refutados; pues si exceptuamos el retiro estratégico de Alzola, Emperador siguió realizando sus neones y José Luis Medina sus triángulos esotéricos. Por su parte, Juan Hernández, García Álvarez y Ramón Díaz Padilla entendieron el retorno al oficio como una ocasión de proclamar el placer de la pintura.

Visitando el Museo del Prado, Juan Hernández descubrió la pintura del renacimiento italiano, y realizó su serie de *El organista y la cafetera*, basada en un cuadro de Tiziano que se encuentra en dicho museo. Juan Bordes exploró todas las posibilidades expresivas de la anatomía humana, y, tras fatigar viejos tratados de proporciones, acabó por definir un canon de resonancias manieristas. En tanto que García Álvarez y Ramón Díaz Padilla optaron por realizar una pintura sensorial y lúdica. En ellos la forma de proclamar el placer de la pintura se plasmaba en la exaltación del goce sensorial que la naturaleza en su plenitud nos depara; propuesta lúdica que no era ajena a la reivindicación de la cultura mediterránea que muchos pintores españoles estaban planteando entonces. Fernando Álamo también sintió la necesidad de sumergirse en una selva poblada de pavos reales y patos pekineses para librarse así de toda la carga de trascendencia y seriedad apocalíptica del arte de los setenta. El hecho de que Álamo se autorretratara asomando entre el follaje de una selva virgen era una estrategia iconográfica que obedecía más que a una satisfacción narcisista, por otra parte evidente, al propósito de poner en duda esa idea un poco ingenua del paraíso recuperado que sucedió en los años ochenta al ayuno de la vanguardia y al voto de castidad del arte comprometido. En sus series posteriores Álamo ha perseverado en su investigación sobre la imagen inerte (pescados, frutas, hortalizas), como una forma de proclamar la autonomía de la pintura sobre cualquier clase de mensaje aleccionador.

Juan Bordes. *Colonos sacro-profano*, 1986-89.

La creación artística, si se mide por esa capacidad de muerte y transfiguración a la que antes me referí, nos hará ver que lo que cuenta no son las obras de una época, en este caso la década de los setenta en Canarias, sino el arte vivo que aquellos artistas produjeron; es decir, las imágenes que ellos nos han dejado para goce de los sentidos o provecho de la inteligencia. En el arte lo demás es lo que no resiste el ejercicio riguroso de la crítica, alimentando la erudición estéril, la crónica o el inventario, como ya lo dijo Vasari en el lema que, a guisa de declaración de principios, figura en el proemio de sus *Vite...*: "non inventario ma giudizio", lema por el que debería regirse tanto la tarea del historiador del arte como la del crítico. Así hemos querido hacer nosotros.

ARTISTAS CANARIOS

Desde los 70

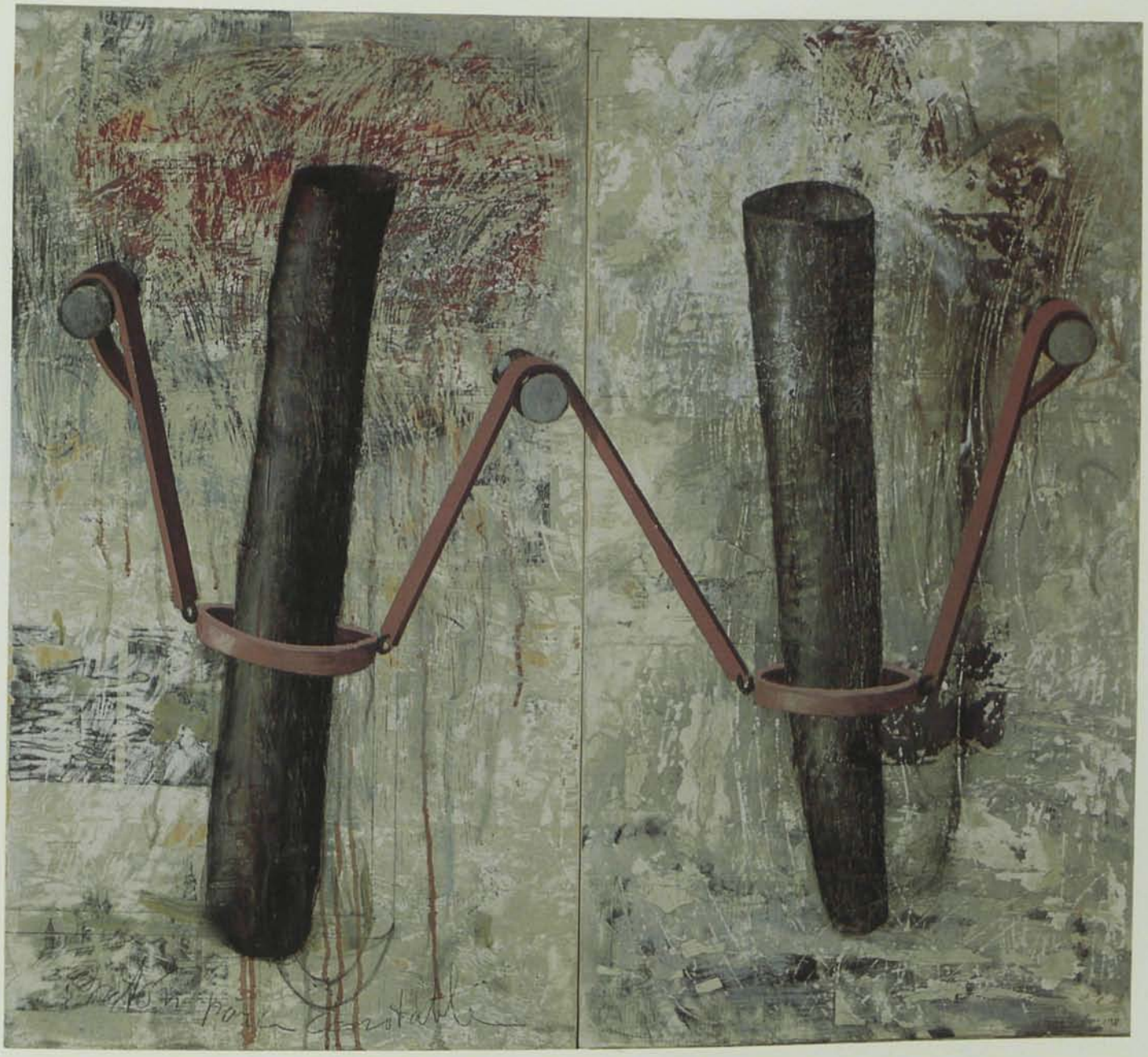
CATÁLOGO

FERNANDO ALAMO
[TENERIFE, 1952]

Papel Japonés, 1985. Acrílico sobre lienzo, 240 x 200 cm.

El arte de nadar, 1986. Acrílico sobre tela, 300 x 285 cm.

Sin título, 1990. Técnica mixta sobre tela, 150 x 150 cm.



Sin título, 1991. Técnica mixta sobre madera, 110 x 120 cm.

Sin título, 1992. Técnica mixta sobre tela, 165 x 200 cm.

Souvenir Breton, 1995. Técnica mixta sobre tela, 150 x 200 cm.

JUAN LUIS ALZOLA
[GRAN CANARIA, 1948]

Cava, un objeto pop-progresión, 1981. Técnica mixta, 34,5 x 94,5 x 5 cm.

Una partida de billar, 1985. Técnica mixta sobre lienzo, 73 x 60 cm.

Tríptico: Tenerife-Hierro-Gomera-La Palma, 1989. Técnica mixta sobre lienzo, 62 x 162 cm.

Gorila y rosa, 1993. Técnica mixta sobre cartón, 20,5 x 18,5 cm.

La belleza penetra gradualmente, 1993. Técnica mixta sobre papel, 124 x 89 cm.

Sin título, 1994. Técnica mixta sobre cartón, 75 x 108 cm.

JUAN BORDES
[GRAN CANARIA, 1948]

Sauna-dress (masculino), 1976. Termoplástico policromado, 115 cm de altura.

Sauna-dress (femenino), 1976. Termoplástico policromado, 117 cm de altura.

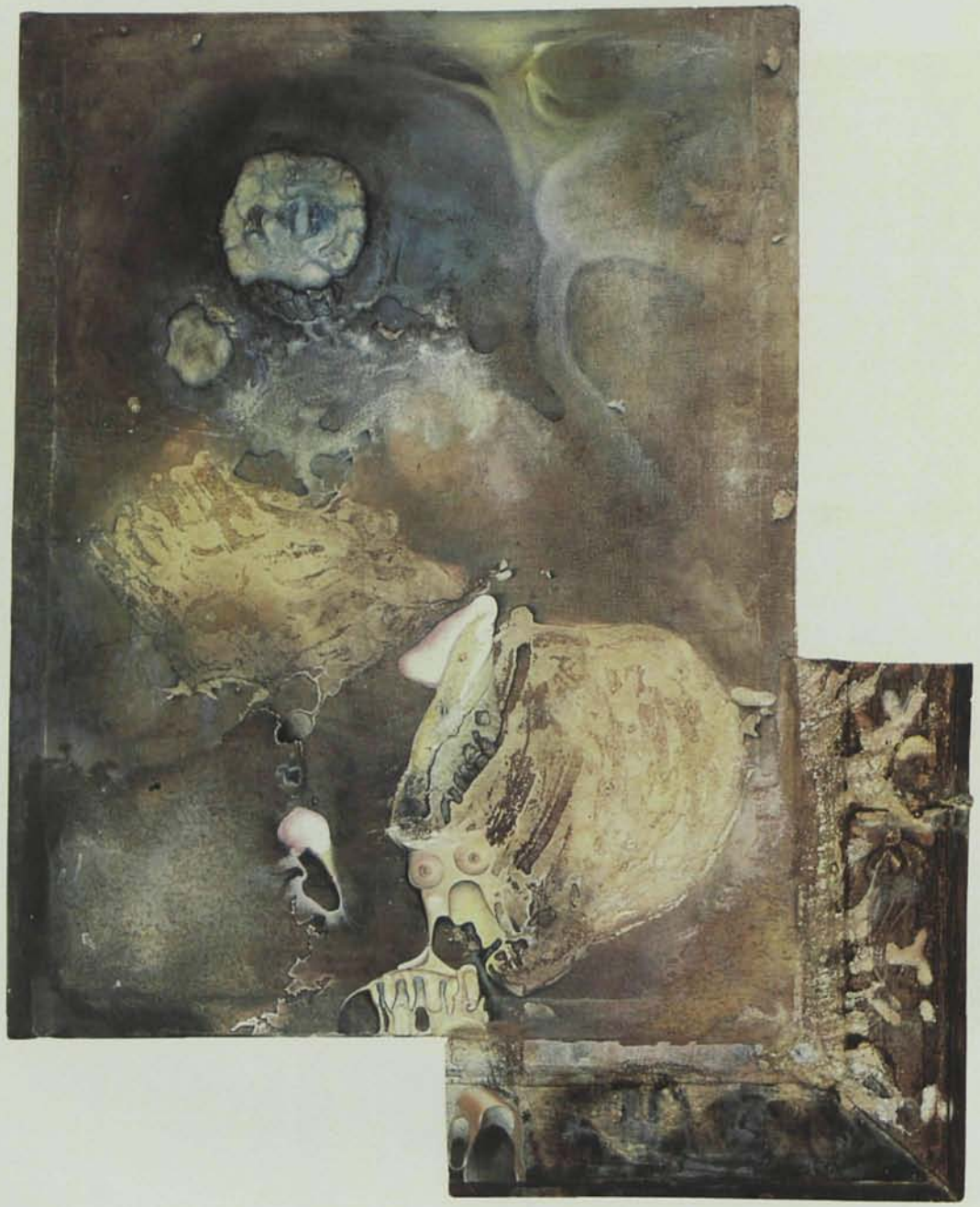
Crucifixión, 1980-83. Poliéster tallado, 103 x 46 x 36 cm.

Eolo, 1985. Mármol de carrara, 77 x 40 x 40 cm.

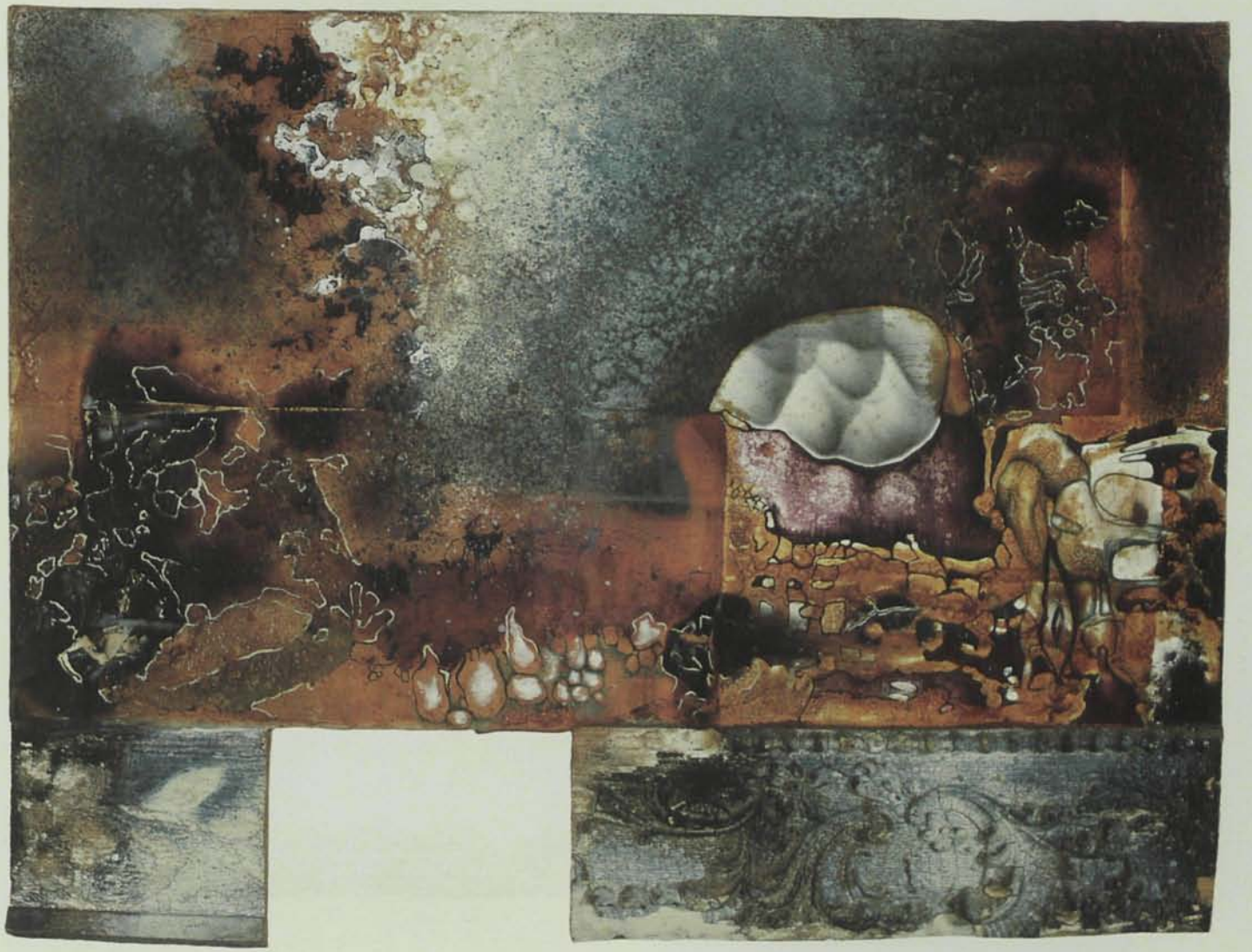
Cuerpo y arquitectura, 1994-95. Termoplástico, 174 x 116 x 88 cm.

Cuerpo y arquitectura, 1994-95. Termoplástico, 160 x 80 x 80 cm.

CÁNDIDO CAMACHO
[LA PALMA, 1952-1992]

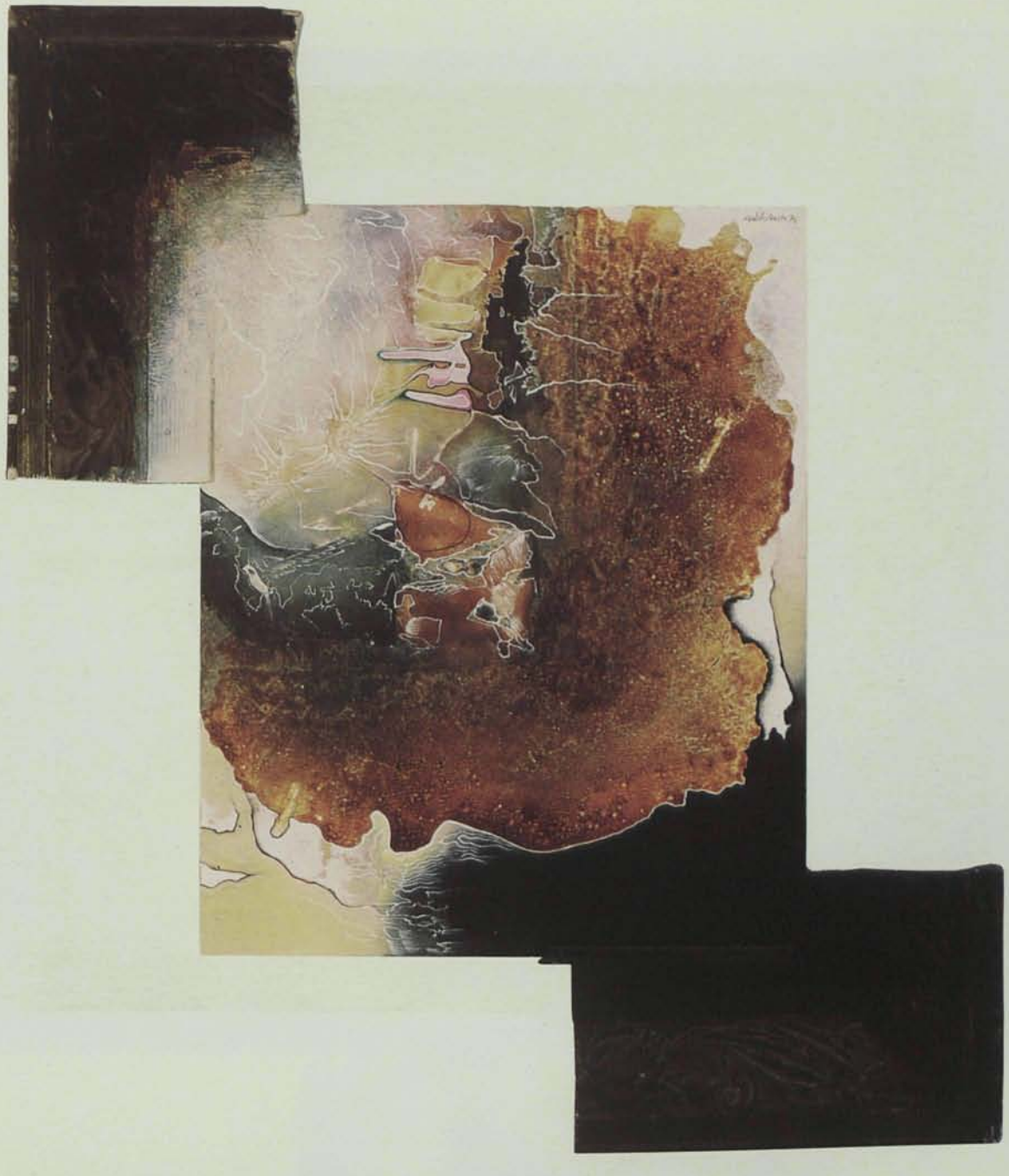


Serie La Palma, 1975. Técnica mixta sobre tabla, 71 x 57 cm.



Serie La Palma, 1975. Técnica mixta sobre tabla, 46 x 35 cm.

Serie La Palma, 1976. Técnica mixta sobre tabla, 52 x 46 cm.



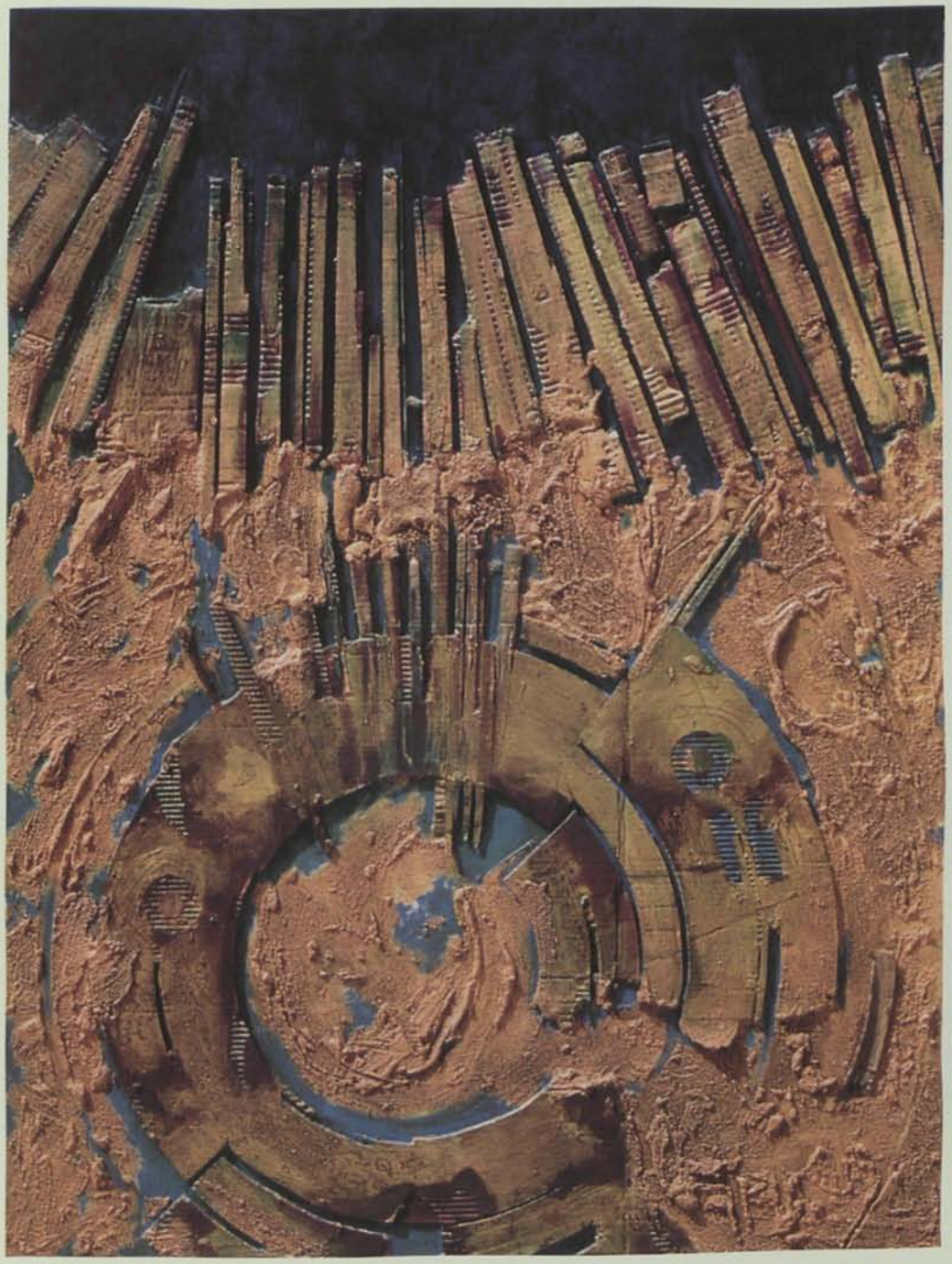
Serie La Palma, 1976. Técnica mixta sobre tabla, 63 x 53 cm.

Serie La Palma, 1976. Técnica mixta sobre tabla, 55 x 47 cm.

Serie La Palma, 1976. Técnica mixta sobre tabla, 45 x 55 cm.

ALFONSO CRUJERA
[SEVILLA, 1951]

T8910SFO (Serie Strand), 1989. Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 97 cm.



T8902SFV (Serie Strand), 1989. Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 97 cm.

T9002GI (Serie Strand), 1989. Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 162 cm.

T9003GI (Serie Strand), 1990. Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 162 cm.

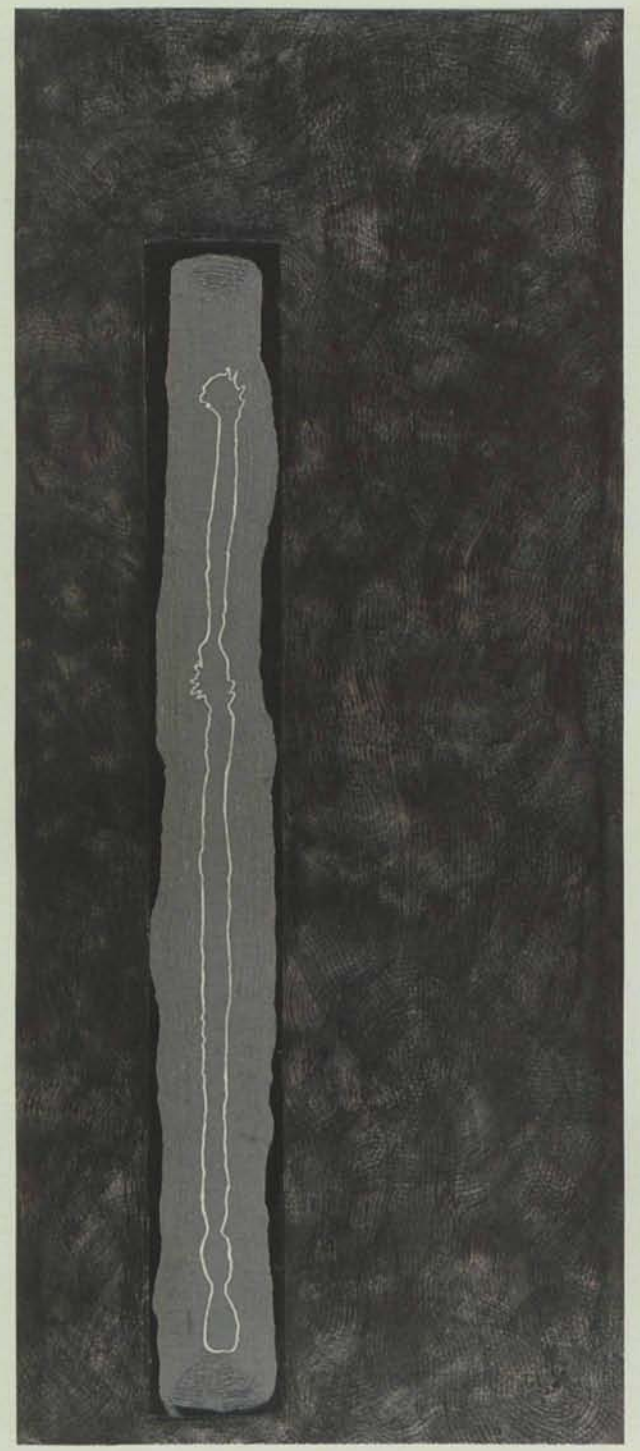
Esfera, 1991. Barro refractario (1.260 °C Gas Leña), 50 x 50 x 50 cm. Ceramista: Antonio Báez.

Columna, 1992. Barro refractario
(1.260 °C Gas Leña), 193 x 43 x 39 cm.
Ceramista: Antonio Báez.

RAMÓN DÍAZ PADILLA
[TENERIFE, 1949]

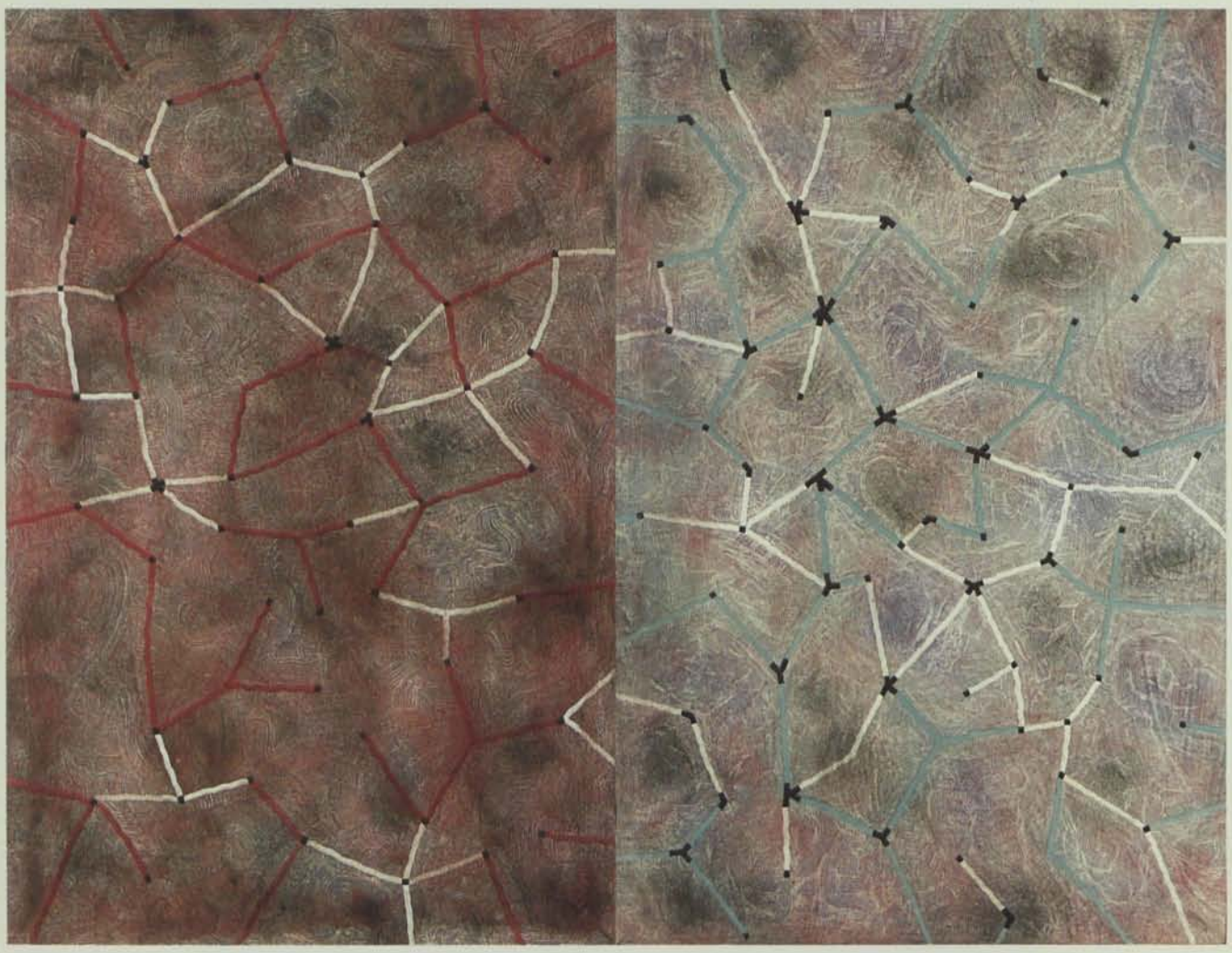
Desayuno en mesa verde (díptico), 1982. Acrílico sobre algodón, 162 x 260 cm.

Palmeras, 1982. Acrílico sobre algodón, 162 x 130 cm.



Phoenix, 1989. Oleo sobre algodón, 300 x 130 cm.

Donde el agua ríe, 1990. Pigmentos y cola sobre algodón, 185 x 120 cm.



Fonte fría (rojo-verde), 1991. Pigmentos y cola sobre algodón, 185 x 240 cm.

Paisaje abrupto, 1991. Pigmentos y cola sobre algodón, 120 x 185 cm.

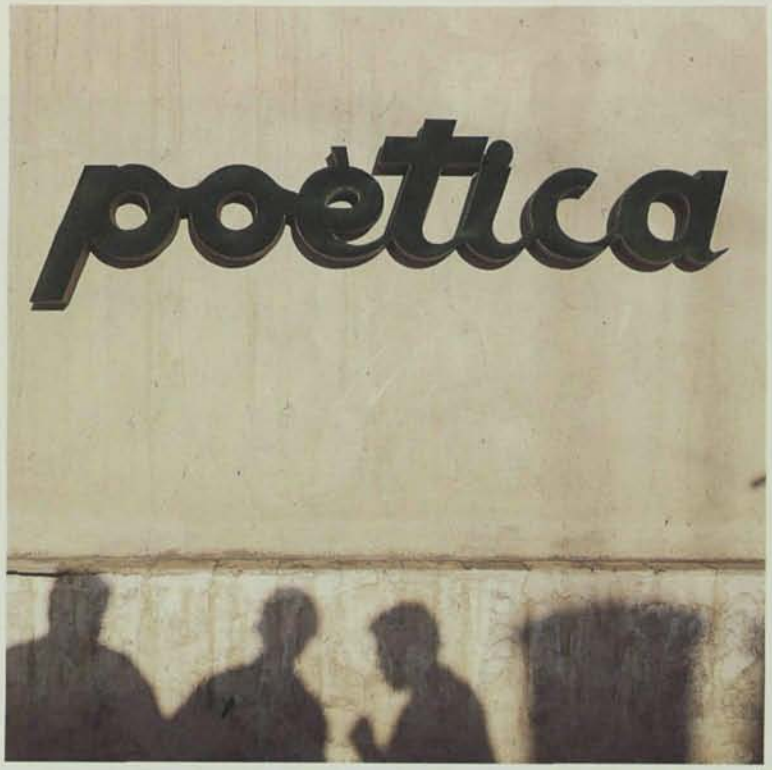
LEOPOLDO EMPERADOR

[GRAN CANARIA, 1954]

Albero I, 1980. Neón y almagre, 200 x 60 x 60 cm.

Sin título, 1983. Técnica mixta, 94 x 126 x 7 cm.

Depósito (para el abastecimiento) de ideas, 1987. Acero, vidrio, anilinas y fotografías.



Poética, 1987. Acero, césped y neón, 2 piezas de 65 x 230 x 10 cm c/u.

Naturaleza muerta, 1991/1992. Acero, 153 x 66 x 54 cm.

Europa, 1993. Acero, 41 x 47 x 19 cm.

JOSÉ ANTONIO GARCÍA ÁLVAREZ

[GRAN CANARIA, 1954]

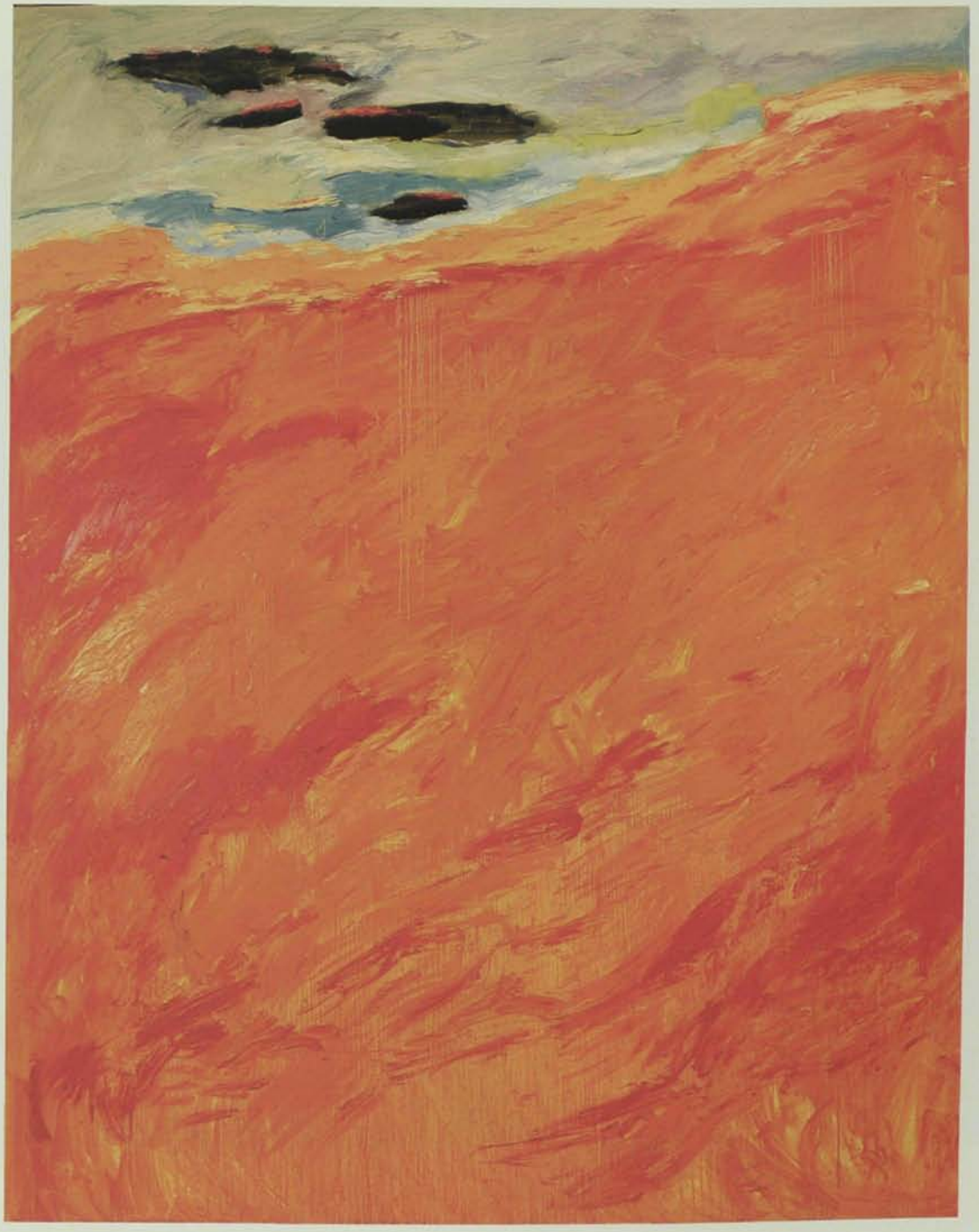
Los Papayeros, 1982. Oleo sobre lienzo, 120 x 120 cm.

Bosque, 1985. Oleo sobre lienzo, 195 x 260 cm.

Landscape, 1991. Oleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

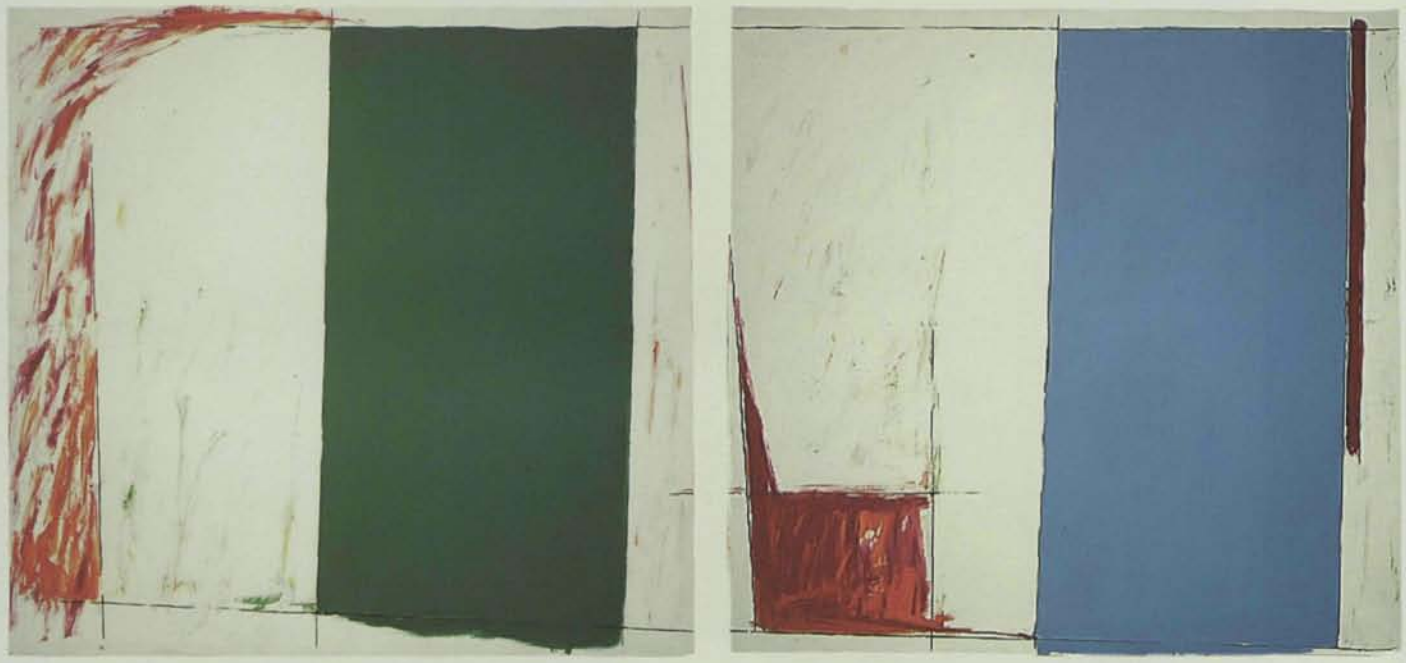
De la orilla al horizonte, 1993. Oleo sobre lienzo, 167 x 260 cm.

Gaviotas, 1994. Oleo sobre lienzo, 162 x 198 cm.



Playa, 1994. Oleo sobre lienzo, 250 x 198 cm.

JUAN JOSÉ GIL
[GRAN CANARIA, 1947]



PARALICIA, 1979. Díptico. Acrílico sobre lienzo, 200 x 400 cm.

AYAIZA I, 1980. Acrílico y microesferas de cristal sobre lienzo, 200 x 200 cm.

Serie Paraislas I, 1983. Acrílico sobre lienzo, 150 x 200 cm.

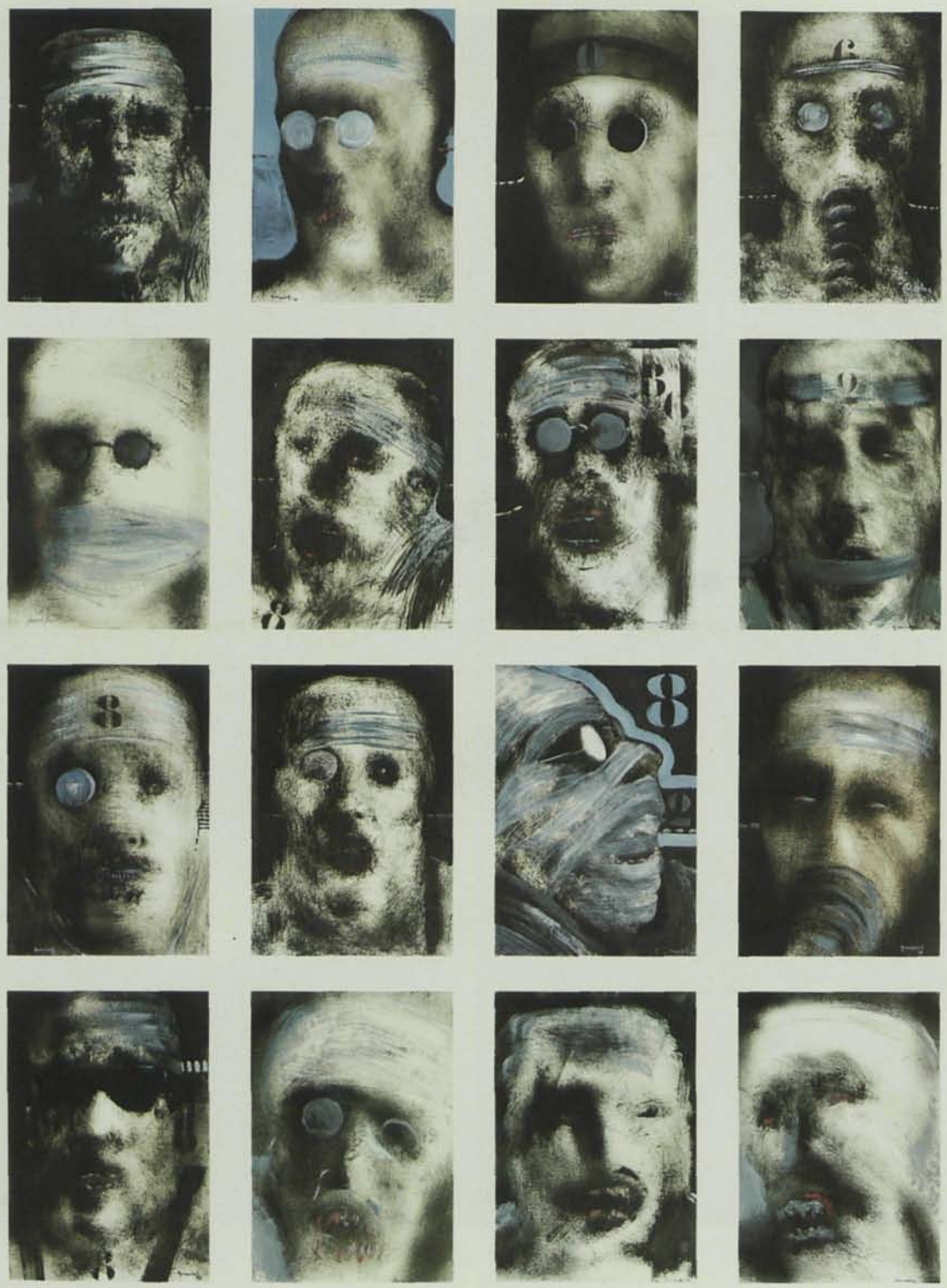
Serie Paraislas, 1984. Acrílico sobre lienzo, 200 x 150 cm.

Serie Orilla, 1994. Técnica mixta sobre lienzo, 120 x 120 cm.

Serie Orilla 20, 1994. Técnica mixta sobre lienzo, 80 x 80 cm.

GONZALO GONZÁLEZ

[TENERIFE, 1950]



Serie Marginados, 1976. Oleo sobre cartón, 16 unidades de 28 x 19 cm c/u.

Montaña roja, 1984. Oleo sobre lienzo, 130 x 195 cm.

Construcción en un paisaje, 1986. Oleo sobre lienzo, 183 x 200 cm.

El viaje, 1989. Oleo sobre tela, 183 x 250 cm.

Nocturno, 1995. Oleo sobre lienzo, 195 x 195 cm.

Nocturno, 1995. Oleo sobre lienzo, 195 x 195 cm.

JUAN HERNÁNDEZ
[GRAN CANARIA, 1956-1988]

Almuerzo campestre, 1981. Acrílico sobre lienzo, 200 x 300 cm.

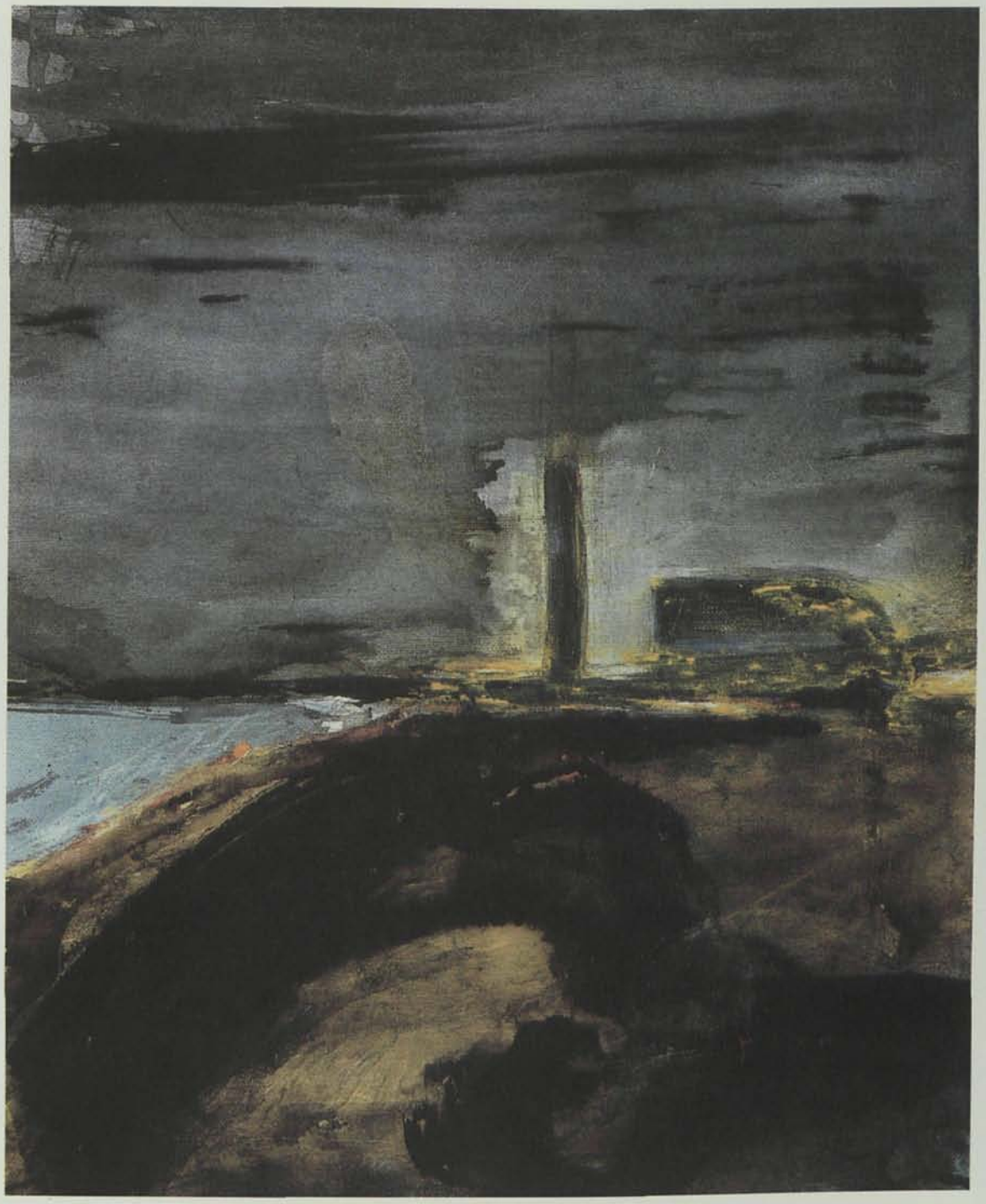
La cafetera del Prado, 1984. Acrílico sobre lienzo, 195 x 170 cm.

La flecha de Cupido, 1985-86. Acrílico sobre lienzo, 189 x 240 cm.

Lámpara, 1986. Acrílico sobre lienzo, 195 x 75 cm.

Lámpara, 1986. Acrílico sobre lienzo, 195 x 75 cm.

Cupido y el amor, 1986. Acrílico sobre lienzo, 55 x 46 cm.



Nocturno I - el faro, 1986. Acrílico sobre lienzo, 45 x 35 cm.

JUAN LÓPEZ SALVADOR

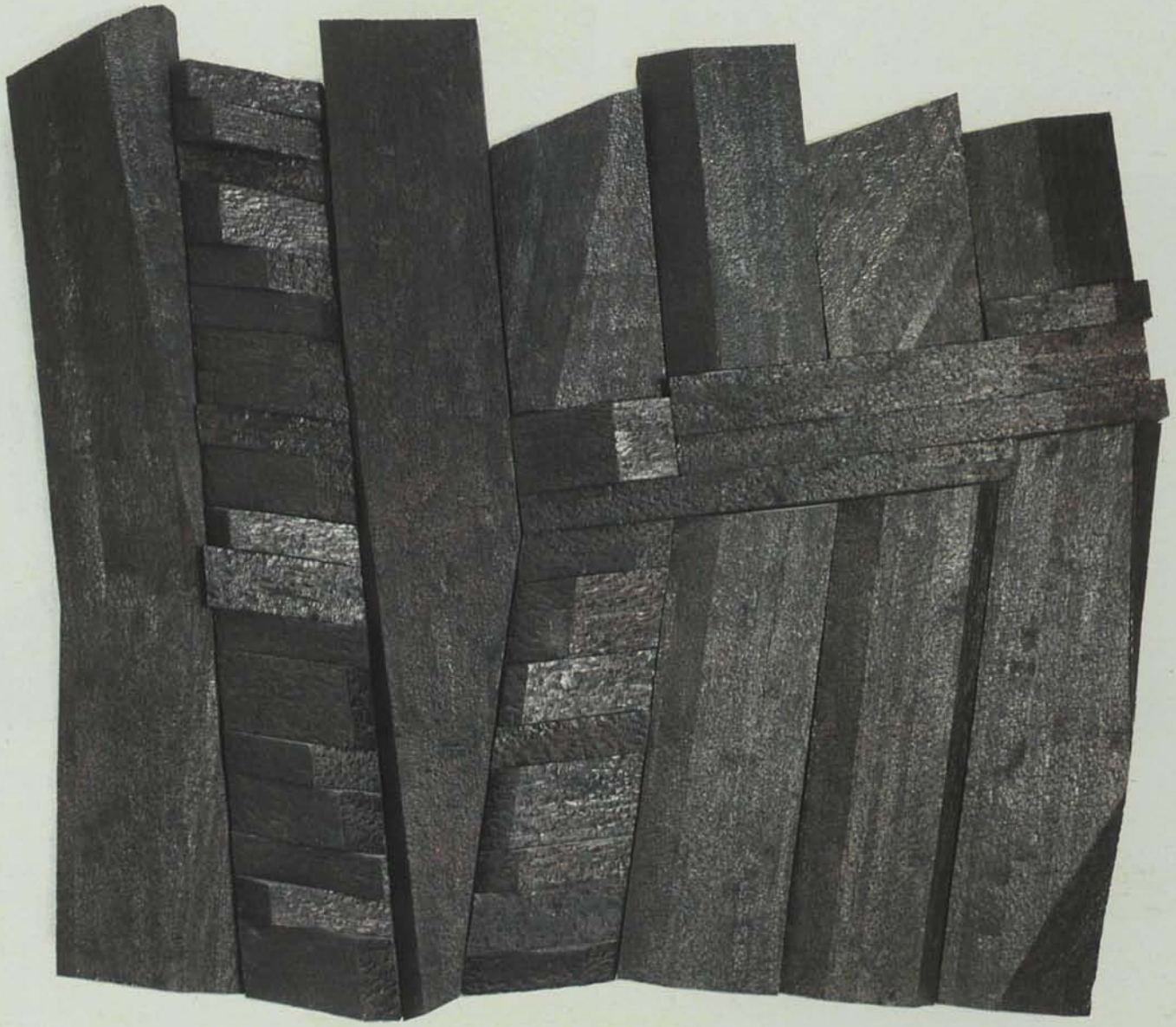
[TENERIFE, 1951]

Jardín, 1980-81. Madera, 28 x 42 x 52 cm.

Acantilado I, 1984. Madera, 138 x 47 x 15 cm.

Acantilado II, 1984. Madera, 122 x 42 x 17 cm.

Paisaje, 1988. Madera, 94 x 138 x 88 cm.



Mural para la Casa de Cultura de Santa Cruz de Tenerife. Madera, 450 x 500 x 60 cm.

Disyunción, 1990. Madera, 54 x 135 x 36 cm.

Cráter, 1991. Plomo, 120 x 200 x 200 cm.

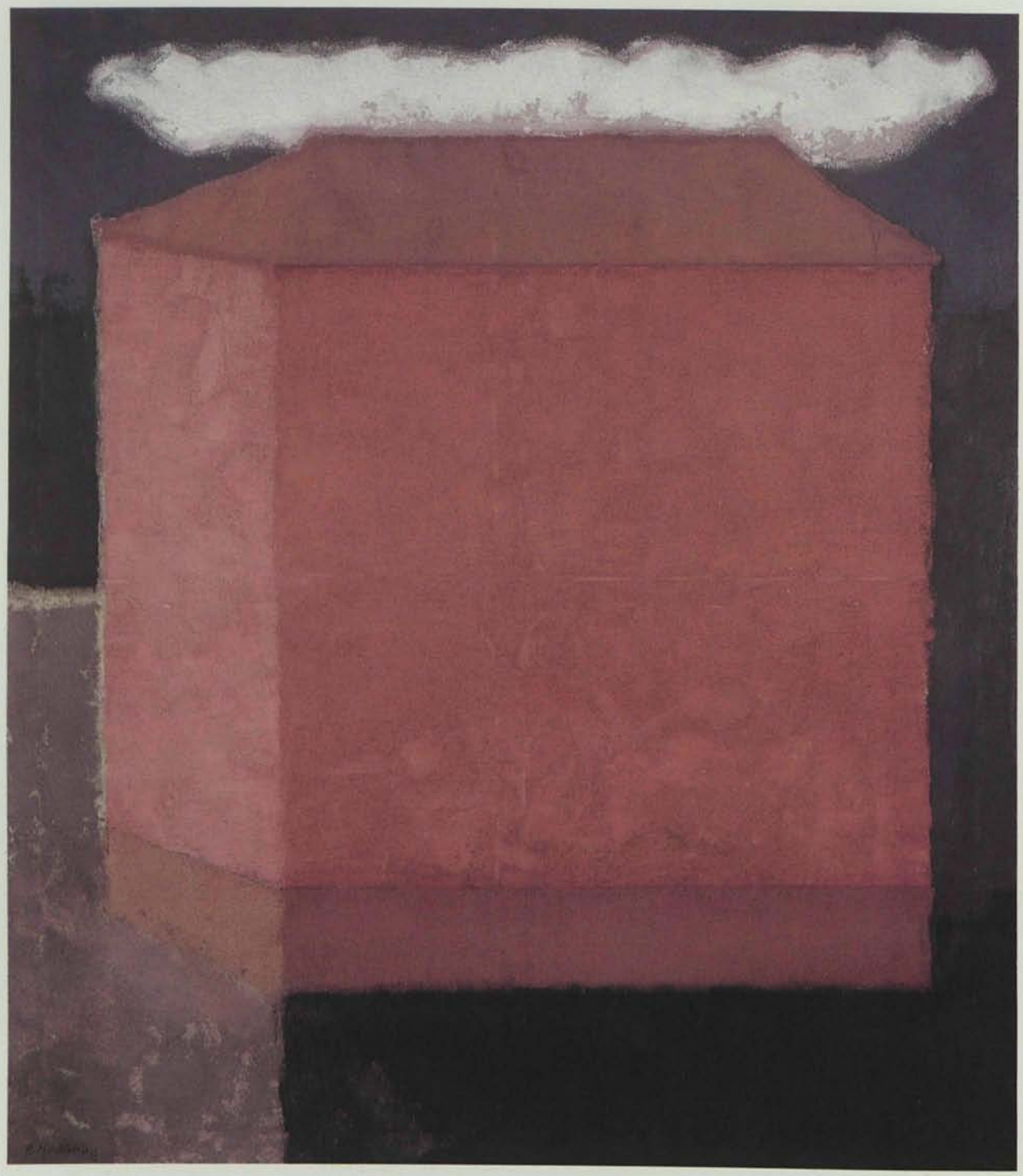
RAFAEL MONAGAS
[GRAN CANARIA, 1947]

Cumbre de Galdar, 1984. Acrílico sobre tela, 160 x 130 cm.

Atlántica II, 1984. Acrílico sobre tela, 200 x 150 cm.

Bodegón, 1985. Acrílico sobre tela, 200 x 150 cm.

Alfabeto IX, 1988. Acrílico sobre tela, 135 x 130 cm.

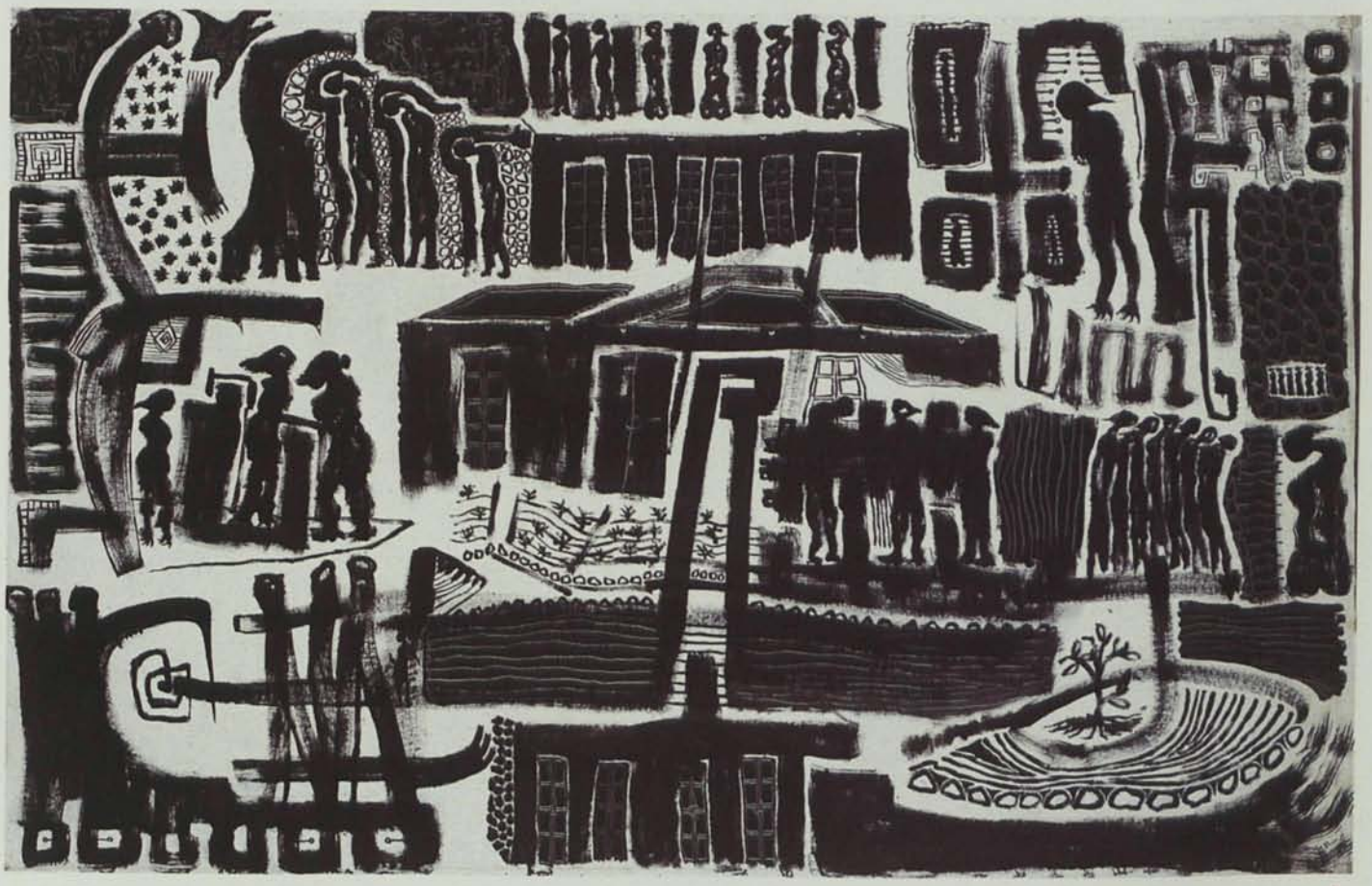


Casa del Portillo, 1995. Acrílico sobre lienzo, 150 x 130 cm.

Arbol, 1995. Acrílico sobre lienzo, 146 x 114 cm.

FRANCISCO SÁNCHEZ
[GRAN CANARIA 1947]

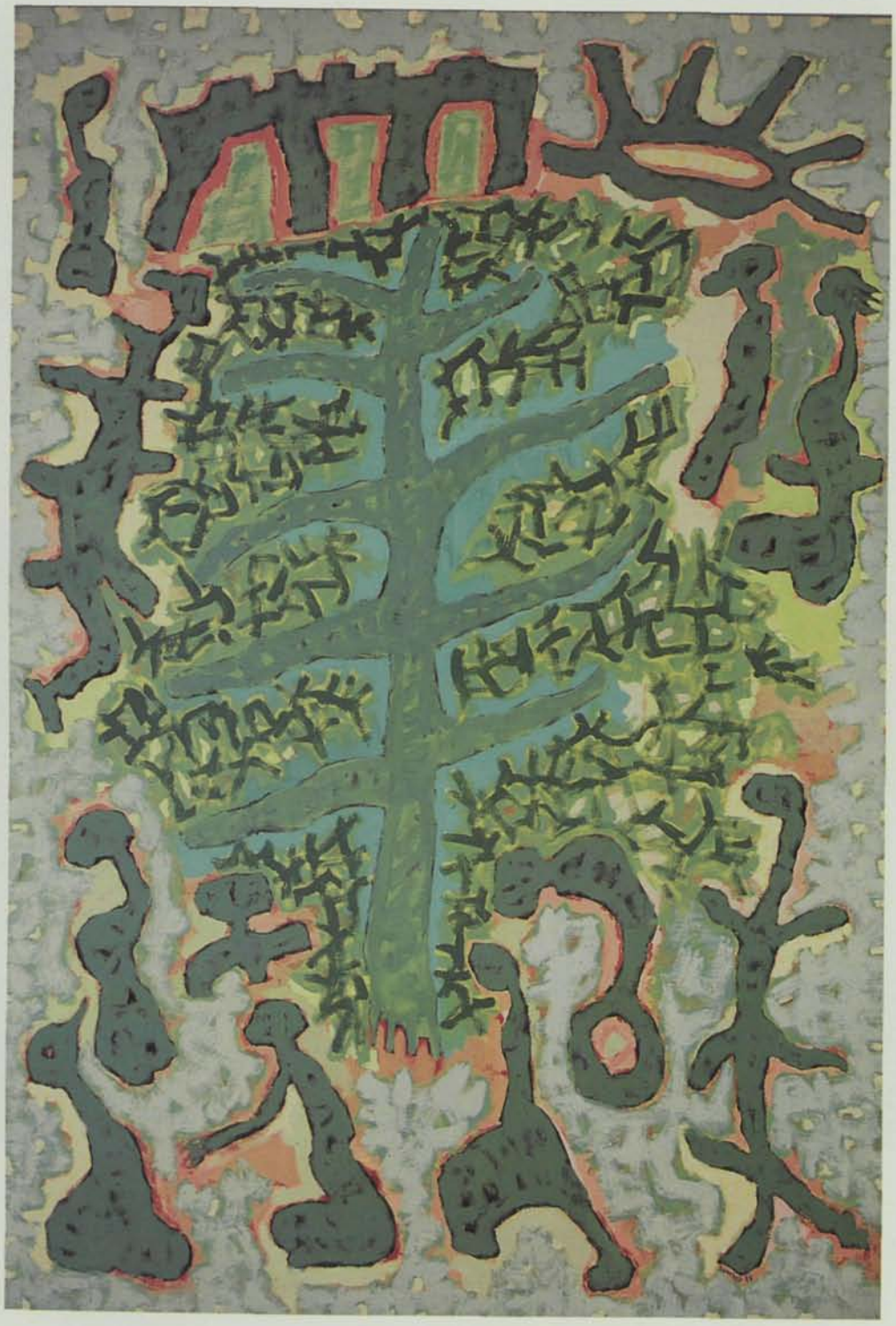
Sin título, 1986. Acrílico sobre lienzo, 80 x 70 cm.



Sin título, 1984. Acrílico sobre lienzo, 133 x 208,5 cm.

Sin título, 1984. Acrílico sobre lienzo, 133 x 208,5 cm.

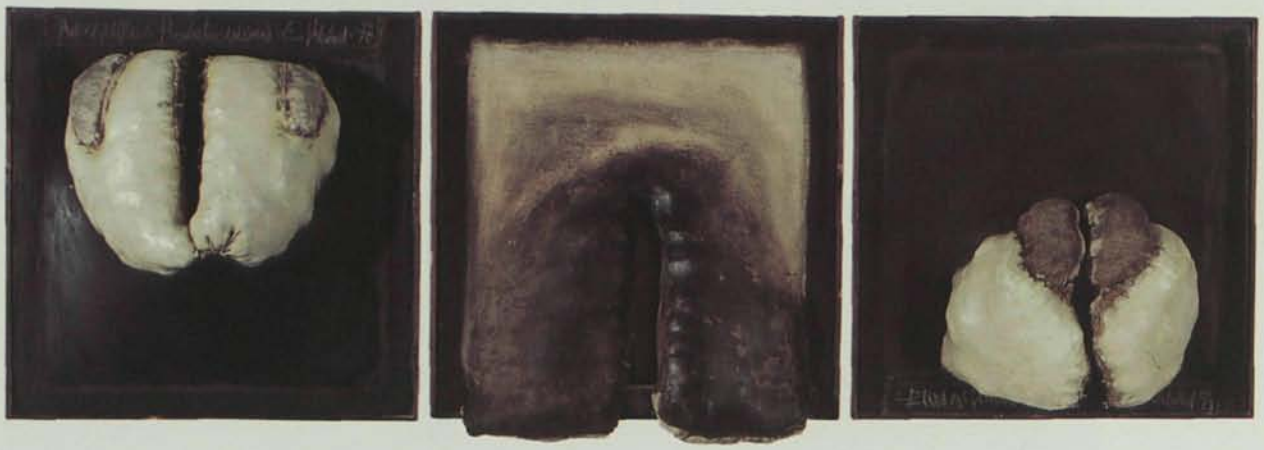
Siete puertas, 1988. Acrílico sobre lienzo, 110 x 110 cm.



Bosque con figuras, 1991. Acrílico sobre lienzo, 194 x 130 cm.

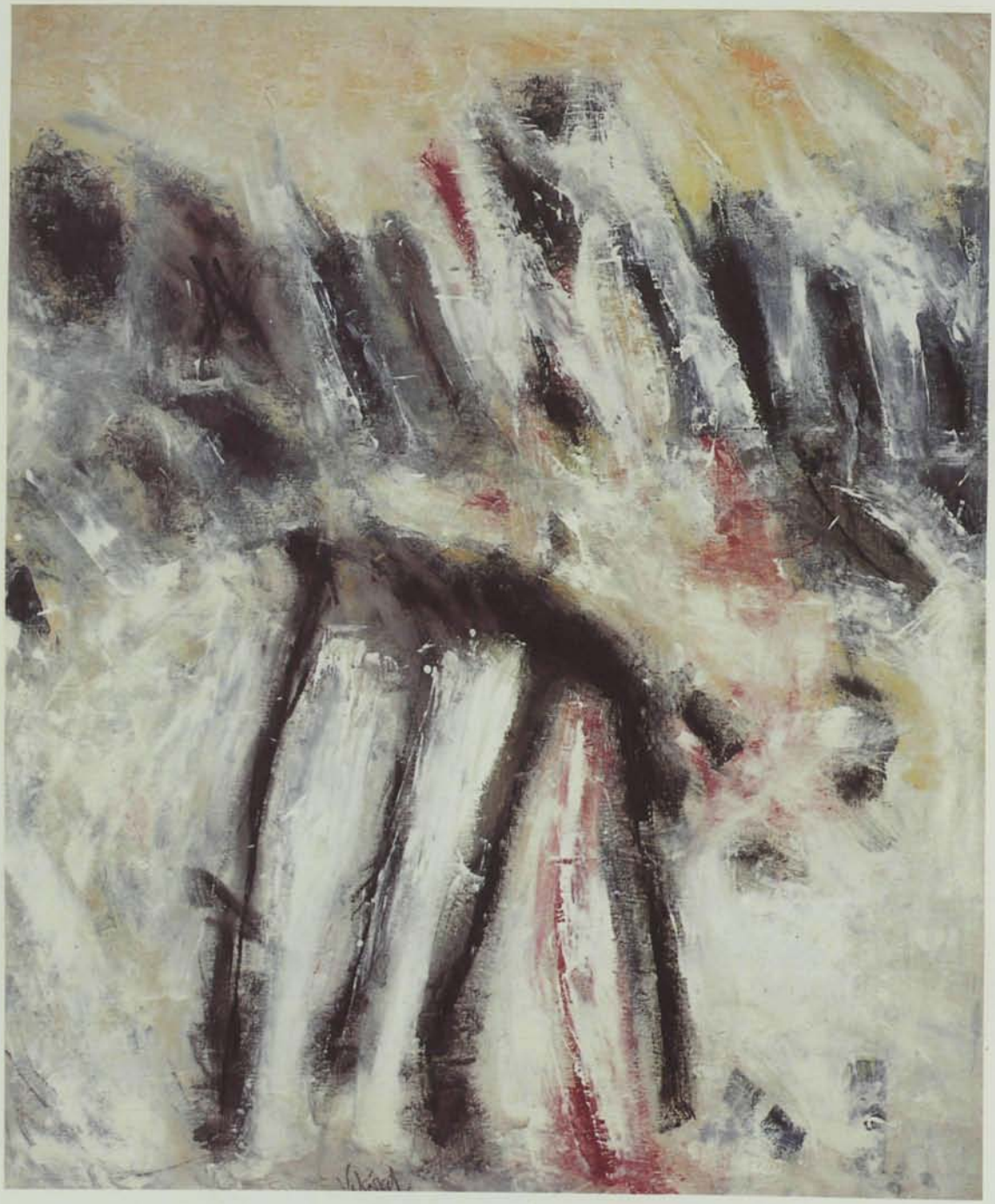
Guiniguada, 1993. Acrílico sobre lienzo, 130 x 97 cm.

ERNESTO VALCÁRCEL
[TENERIFE, 1951]



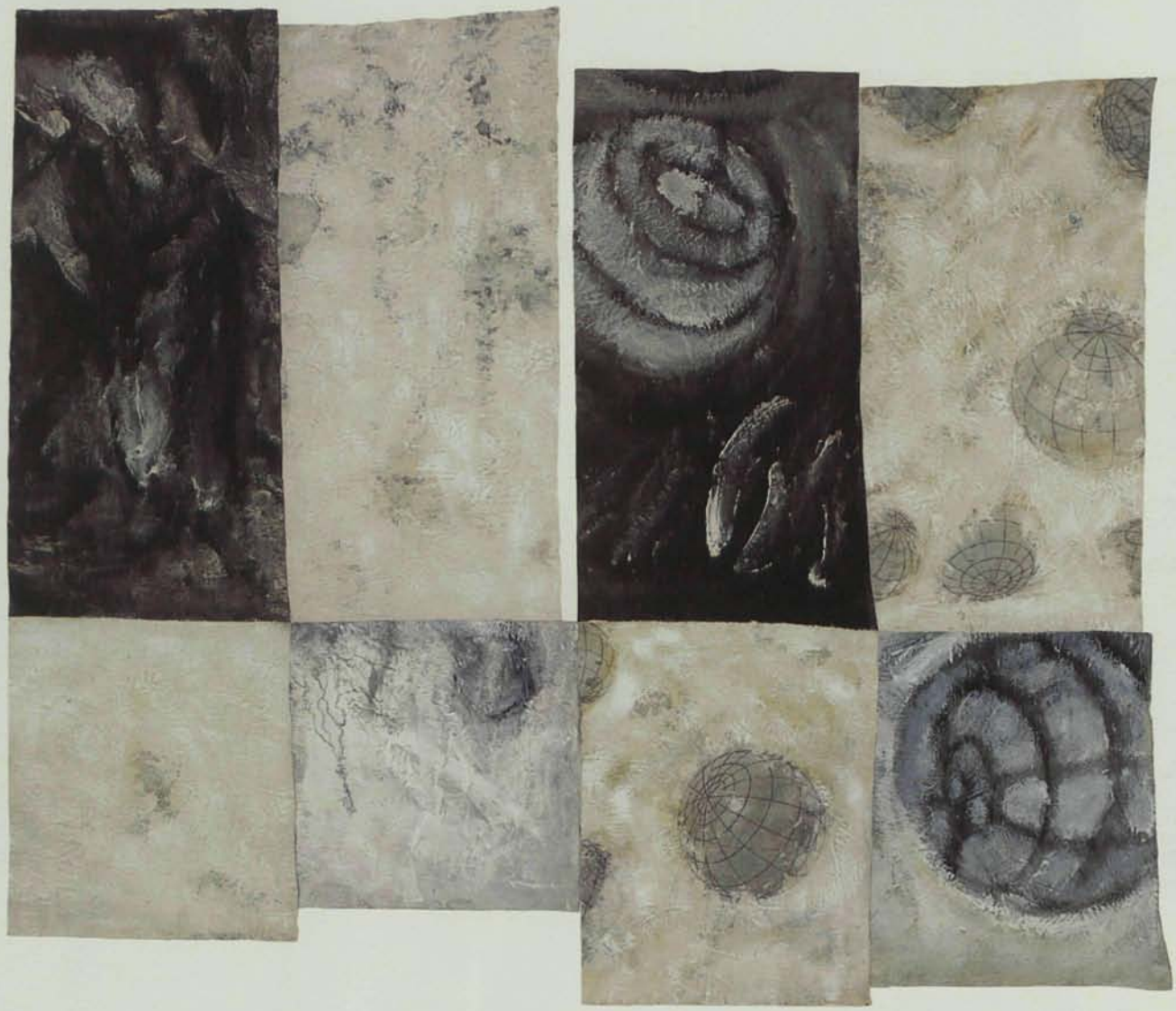
La Mamnda Azul, 1979. Tríptico. Técnica mixta sobre algodón y madera, 60 x 60 c/u.

Ubioláptida, 1983. Técnica mixta sobre algodón, 104 x 99 cm.

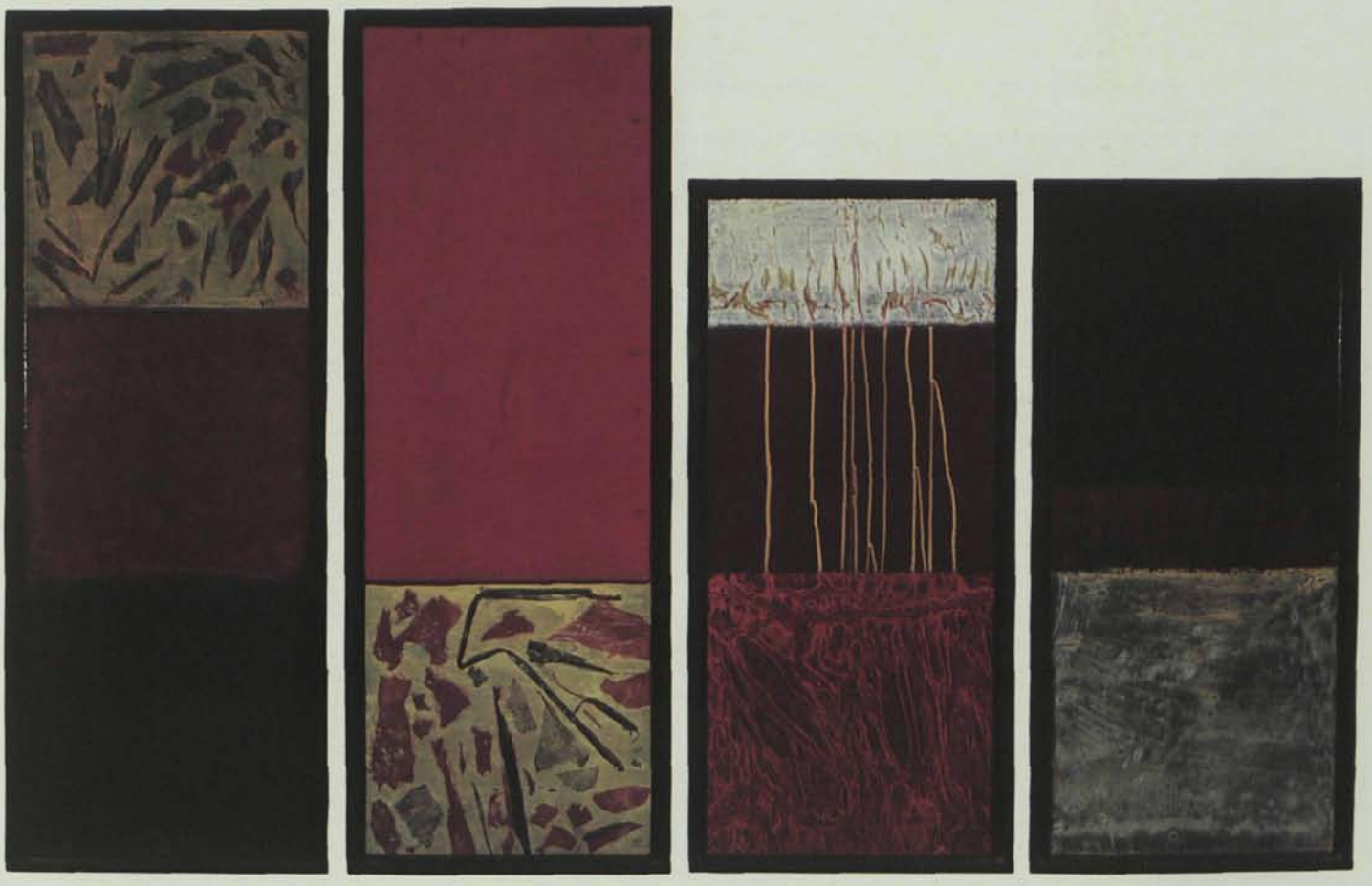


Acitaicini Evalc (Serie Pinturas), 1983. Acrílico sobre algodón, 170 x 140 cm.

Intrusos Escatológicos I y II (Serie Ilustraciones de una breve Historia del Arte), 1987. Díptico. Látex y pigmentos sobre algodón, 90 x 80 cm c/u.



Secreciones telúricas desde el Subtrópico Macaronésico, 1988. Díptico. Técnica mixta sobre algodón, 180 x 150 cm c/u.



El producto sublime, 1989. Políptico. Técnica mixta sobre madera, 2 piezas de 105 x 50 cm y otras 2 de 128 x 50 cm.

OBRA EXPUESTA

FERNANDO ÁLAMO

PAPEL JAPONÉS, 1985.
Acrílico sobre lienzo, 240 x 200 cm.
Presidencia del Gobierno de Canarias.

EL ARTE DE NADAR, 1986.
Acrílico sobre tela, 300 x 285 cm.
Colección particular, Gran Canaria.

SIN TÍTULO, 1990.
Técnica mixta sobre tela, 150 x 150 cm.
Colección del artista.

SIN TÍTULO, 1991.
Técnica mixta sobre madera,
110 x 120 cm. Colección del artista.

SIN TÍTULO, 1992.
Técnica mixta sobre tela, 165 x 200 cm.
Colección del artista.

SOUVENIR BRETON, 1995.
Técnica mixta sobre tela, 150 x 200 cm.
Colección del artista.

JUAN LUIS ALZOLA

CAVA, UN OBJETO POP-PROGRESIÓN, 1981.
Técnica mixta, 34,5 x 94,5 x 5 cm.
Colección del artista.

UNA PARTIDA DE BILLAR [Tocada], 1985.
Técnica mixta sobre lienzo, 73 x 60 cm.
Colección del artista.

TRÍPTICO: TENERIFE - HIERRO, GOMERA - LA PALMA, 1989.
Técnica mixta sobre lienzo, 62 x 162 cm.
Colección del artista.

GORILA Y ROSA, 1993.
Técnica mixta sobre cartón,
20,5 x 18,5 cm. Colección del artista.

LA BELLEZA PENETRA GRADUALMENTE, 1993.
Técnica mixta sobre papel, 124 x 89 cm.
Colección del artista.

SIN TÍTULO, 1994.
Técnica mixta sobre cartón, 75 x 108 cm.
Colección del artista.

JUAN BORDES

SAUNA-DRESS (MASCULINO), 1976.
Termoplástico policromado, 115 cm de altura. Colección del artista.

SAUNA-DRESS (FEMENINO), 1976.
Termoplástico policromado, 117 cm de altura. Colección particular.

CRUCIFIXIÓN, 1980-83.
Poliéster tallado, 103 x 46 x 36 cm.
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria.

EOLO, 1985.
Mármol de carrara, 77 x 40 x 40 cm.
Colección Oscar Tusquets Blanca.

CUERPO Y ARQUITECTURA, 1994-95.
Termoplástico, 174 x 116 x 88 cm.
Cortesía Kouros Gallery, Nueva York.

CUERPO Y ARQUITECTURA, 1994-95.
Termoplástico, 160 x 80 x 80 cm. Cortesía Kouros Gallery, Nueva York.

CÁNDIDO CAMACHO

SERIE LA PALMA, 1975.
Técnica mixta sobre tabla, 71 x 57 cm.
Colección particular.

SERIE LA PALMA, 1975.
Técnica mixta sobre tabla, 46 x 35 cm.
Cortesía Galería "La Chatita", La Palma.

SERIE LA PALMA, 1976.
Técnica mixta sobre tabla, 52 x 46 cm.
Coleción particular.

SERIE LA PALMA, 1976.
Técnica mixta sobre tabla, 63 x 53 cm.
Colección particular.

SERIE LA PALMA, 1976.
Técnica mixta sobre tabla, 55 x 47 cm.
Colección particular.

SERIE LA PALMA, 1976.
Técnica mixta sobre tabla, 45 x 55 cm.
Colección particular.

ALFONSO CRUJERA VEGA

T8902DFV (SERIE STRAND), 1989.
Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 97 cm.
Colección particular.

T8910SFO (SERIE STRAND), 1989.
Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 97 cm.
Colección particular.

T9002GI (SERIE STRAND), 1989.
Técnica mixta sobre lienzo,
130 x 162 cm. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.

T9003GI (SERIE STRAND), 1990.
Técnica mixta sobre lienzo,
130 x 162 cm. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.

ESFERA, 1991.
Barro refractario (1.260º Gas Leña),
50 x 50 x 50 cm. Colección del artista.
Ceramista: Antonio Báez.

COLUMNA, 1992.
Barro refractario (1.260º Gas Leña),
193 x 43 x 39 cm. Colección del artista.
Ceramista: Antonio Báez.

RAMÓN DÍAZ PADILLA

DESAYUNO EN MESA VERDE (díptico), 1982.
Acrílico sobre algodón, 162 x 260 cm.
Colección del artista.

PALMERAS, 1982.
Acrílico sobre algodón, 162 x 130 cm.
Colección del artista.

PHOENIX, 1989.
Oleo sobre algodón, 300 x 130 cm.
Colección del artista.

DONDE EL AGUA RÍE, 1990.
Pigmentos y cola sobre algodón,
185 x 120 cm. Colección del artista.

FONTE FRÍA (rojo-verde), 1991.
Pigmentos y cola sobre algodón,
185 x 240 cm. Colección del artista.

PAISAJE ABRUPTO, 1991.
Pigmentos y cola sobre algodón,
120 x 185 cm. Colección del artista.

JOSÉ A. GARCÍA ÁLVAREZ

LOS PAPAYEROS, 1982.
Oleo sobre lienzo, 120 x 120 cm.
Colección particular.

BOSQUE, 1985.
Oleo sobre lienzo, 195 x 260 cm.
Colección del artista.

LANDSCAPE, 1991.
Oleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.
Colección del artista.

DE LA ORILLA AL HORIZONTE, 1993.
Oleo sobre lienzo, 167 x 260 cm.
Colección del artista.

GAVIOTAS, 1994.
Oleo sobre lienzo, 162 x 198 cm.
Colección del artista.

PLAYA, 1994.
Oleo sobre lienzo, 250 x 198 cm.
Colección UNELCO.

GONZALO GONZÁLEZ

SERIE MARGINADOS, 1976.
Oleo sobre cartón, 16 unidades de
28 x 19 cm c/u. Colección del artista.

MONTAÑA ROJA, 1984.
Oleo sobre lienzo, 130 x 195 cm.
Colección del artista.

CONSTRUCCIÓN EN UN PAISAJE, 1986.
Oleo sobre lienzo, 183 x 200 cm.
Colección del artista.

EL VIAJE, 1989.
Oleo sobre tela, 183 x 250 cm.
Colección del artista.

NOCTURNO, 1995.
Oleo sobre lienzo, 195 x 195 cm.
Colección del artista.

NOCTURNO, 1995.
Oleo sobre lienzo, 195 x 195 cm.
Colección del artista.

LEOPOLDO EMPERADOR

ALBERO I, 1980.
Neón y almagre. 200 x 60 x 60 cm.
Colección particular.

SIN TÍTULO, 1983.
Técnica mixta, 94 x 126 x 7 cm.
Centro Atlántico de Arte Moderno, Las
Palmas de Gran Canaria.

DEPÓSITO (PARA EL ABASTECIMIENTO) DE IDEAS, 1987.
Acero, vidrio, anilinas y fotografías.
Instalación en el depósito del Canal de
Isabel II, Madrid.
Col. Comunidad de Madrid.

POÉTICA, 1987.
Acero, césped y neón,
2 piezas de 65 x 230 x 10 cm c/u.
Colección del artista.

NATURALEZA MUERTA, 1991-92.
Acero, 153 x 66 x 54 cm.
Centro Atlántico de Arte Moderno, Las
Palmas de Gran Canaria.

EUROPA, 1993.
Acero, 41 x 47 x 19 cm.
Colección del artista.

JUAN JOSÉ GIL

SERIE PARALICIA (Díptico), 1979.
Acrílico sobre lienzo,
200 x 400 cm. Colección del artista.

AYAIZA I, 1980.
Acrílico y microesferas de cristal sobre
lienzo, 200 x 200 cm. Colección del
artista.

PARAISLAS I, 1983.
Acrílico sobre lienzo, 150 x 200 cm.
Colección del artista.

SERIE PARAISLAS, 1984.
Acrílico sobre lienzo, 200 x 150 cm.
Viceconsejería de Cultura y Deportes.
Gobierno de Canarias.

SERIE ORILLA, 1994.
Técnica mixta sobre lienzo,
120 x 120 cm. Colección particular.

SERIE ORILLA 20, 1994.
Técnica mixta sobre lienzo, 80 x 80 cm.
Colección del artista.

JUAN HERNÁNDEZ

ALMUERZO CAMPESTRE, 1981.
Acrílico sobre lienzo, 200 x 300 cm.
Cortesía Fundación Juan Hernández,
Gran Canaria.

LA CAFETERA DEL PRADO, 1984.
Acrílico sobre lienzo, 195 x 170 cm.
Cortesía Fundación Juan Hernández,
Gran Canaria.

LA FLECHA DE CUPIDO, 1985-86.
Acrílico sobre lienzo, 189 x 240 cm.
Cortesía Fundación Juan Hernández,
Gran Canaria.

LÁMPARA, 1986.
Acrílico sobre lienzo, 195 x 75 cm.
Cortesía Fundación Juan Hernández,
Gran Canaria.

LÁMPARA, 1986.
Acrílico sobre lienzo, 195 x 75 cm.
Cortesía Fundación Juan Hernández,
Gran Canaria.

CUPIDO Y EL AMOR, 1986.
Acrílico sobre lienzo. 55 x 46 cm.
Cortesía Fundación Juan Hernández,
Gran Canaria.

NOCTURNO I - EL FARO, 1986.
Acrílico sobre lienzo, 45 x 35 cm.
Cortesía Fundación Juan Hernández, Gran Canaria.

JUAN LÓPEZ SALVADOR

JARDÍN, 1980-81.
Madera, 28 x 42 x 52 cm.
Colección del artista.

ACANTILADO I, 1984.
Madera, 138 x 47 x 15 cm.
Colección del artista.

ACANTILADO II, 1984.
Madera, 122 x 42 x 17 cm.
Colección del artista.

PAISAJE, 1988.
Madera, 94 x 138 x 88 cm.
Colección particular.

MURAL PARA LA CASA DE CULTURA DE SANTA CRUZ DE TENERIFE.
Madera, 450 x 500 x 60 cm.
Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.

DISYUNSIÓN, 1990.
Madera, 54 x 135 x 36 cm.
Colección del artista.

CRÁTER, 1991.
Plomo, 120 x 200 x 200 cm.
Colección del artista.

RAFAEL MONAGAS

CUMBRE DE GALDAR, 1984.
Acrílico sobre tela, 160 x 130 cm.
Colección particular.

ATLÁNTICA II, 1984.
Acrílico sobre tela, 200 x 150 cm.
Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.

BODEGÓN, 1985.
Acrílico sobre tela, 200 x 150 cm.
Museo de Bellas Artes de Vitoria, Álava.

ALFABETO IX, 1988.
Acrílico sobre tela, 135 x 130 cm.
Colección del artista.

CASA DEL PORTILLO, 1995.
Acrílico sobre lienzo, 150 x 130 cm.
Galería Pilar Parra, Madrid.

ARBOL, 1995.
Acrílico sobre lienzo, 146 x 114 cm.
Galería Pilar Parra, Madrid.

FRANCISCO SÁNCHEZ

SIN TÍTULO, 1984.
Acrílico sobre lienzo, 133 x 208,5 cm.
Colección del artista.

SIN TÍTULO, 1984.
Acrílico sobre lienzo, 133 x 208,5 cm.
Colección del artista.

SIN TÍTULO, 1986.
Acrílico sobre lienzo, 80 x 70 cm.
Colección particular.

SIETE PUERTAS, 1988.
Acrílico sobre lienzo, 110 x 110 cm.
Colección J.L. Negrín.

BOSQUE CON FIGURAS, 1991.
Acrílico sobre lienzo, 194 x 130 cm.
Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.

GUINIGUADA, 1993.
Acrílico sobre lienzo, 130 x 97 cm.
Colección del artista.

ERNESTO VALCÁRCEL

LA MAMNDA AZUL, 1979.
Tríptico. Técnica mixta sobre algodón y madera, 60 x 60 c/u. Colección Taller Toyota.

UBIOLÁPTIDA, 1983.
Técnica mixta sobre algodón, 104 x 99 cm. Colección del artista.

ACITAICINI EVALC (SERIE PINTURAS), 1983.
Acrílico sobre algodón, 170 x 140 cm.
Colección del artista.

INTRUSOS ESCATOLÓGICOS I Y II (SERIE ILUSTRACIONES DE UNA BREVE HISTORIA DEL ARTE), 1987.
Díptico. Látex y pigmentos sobre algodón, 90 x 80 cm c/u. Colección del artista.

EL PRODUCTO SUBLIME, 1989.
Políptico. Técnica mixta sobre madera, 2 piezas de 105 x 50 cm y otras 2 de 128 x 50 cm.
Colección del artista.

SECRECIONES TELÚRICAS DESDE EL SUBTRÓPICO MACARONÉSICO, 1988.
Tres dípticos. Técnica mixta sobre algodón, 180 x 150 cm c/u.
Colección del artista.

FERNANDO ÁLAMO

NACE EN 1952 EN SANTA CRUZ DE TENERIFE

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: 1972 ATENEO DE LA LAGUNA. TENERIFE. TEATRO CAPSA. BARCELONA. SALA BORINQUEN. TENERIFE. CASTILLO DE PASO ALTO. TENERIFE. **1973** SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1978** GALERÍA BOTTICELLI. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1979** SALA DE ARTE BEACH CLUB. GRAN CANARIA. **1982** "PARA MARCEL". GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1985** "A LA MANERA". CAJA GENERAL DE AHORROS DE CANARIAS. TENERIFE. GALERÍA RADACH-NOVARO. GRAN CANARIA. **1987** "EL ARTE DE NADAR". JERUSALEM ARTISTS HOUSE. ISRAEL. **1988** ASOCIACIÓN CULTURAL ANTÍGAFO. AGAETE. GRAN CANARIA. **1989** "PARTY". GALERÍA ATTIIR. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1990** "HISTORIA NATURAL". GALERÍA MANUEL OJEDA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ESTUDIO ARTIZAR. LA LAGUNA. TENERIFE **1991** GALERÍA ESTAMPA. MADRID. **1993** "NATURA MORTE". SALA DE EXPOSICIONES LA GRANJA. SANTA CRUZ DE TENERIFE. "NATURA MORTE". LA REGENTA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. GALERÍA ESTAMPA. MADRID.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección): 1976 KNIFE. MONTAJE CON J.L. MEDINA MESA. ATENEO DE LA LAGUNA. TENERIFE. **1977** "GUADALIMARTE DE CANARIAS". CASA DE COLÓN Y GALERÍA BALOS. LAS PALMAS. **1980** "GENERACIÓN 70". X ANIVERSARIO DE LA SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. I BIENAL INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES. GABINETE LITERARIO. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1981** "ÚLTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE EN CANARIAS". CANTV. CARACAS. VENEZUELA. **1982** "ARTE CONTEMPORÁNEO". ACAAC. LOS LAVADEROS. TENERIFE. **1983** FESTIVAL DE LA PINTURA. SEVILLA. **1984** "CANARIAS 84". OFICINA DE TURISMO DE ESPAÑA Y TEACHER'S COLLEGE, COLUMBIA UNIVERSITY. NUEVA YORK. "CANARIAS EN NEW YORK". GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CÍRCULO DE BELLAS ARTES Y ATENEO DE LA LAGUNA. TENERIFE. "HOMENAJE A EDUARDO WESTERDHAL". SANTA CRUZ DE TENERIFE. CASAS CONSISTORIALES. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1985** CONGRESO INTERNACIONAL DE ESCRITORES EN LENGUA ESPAÑOLA. ATENEO DE LA LAGUNA. "VISIONES ATLÁNTICAS". INSTITUTO ESPAÑOL DE CULTURA EN VIENA. AUSTRIA. **1987** "FRONTERA SUR". EXPOSICIÓN ITINERANTE. MADRID. VITORIA. LA CORUÑA. LISBOA. BARCELONA. MURCIA. III ENCUENTRO ENTRE PINTORES Y ESCULTORES DE AMÉRICA LATINA, ESPAÑA Y PORTUGAL. JERUSALÉN. ISRAEL. "DESPUÉS DEL 70". HOSPITAL REAL DE GRANADA. **1988** "EL PAPEL DE CANARIAS". ATENEO DE MADRID. **1989** "30 ARTISTAS CANARIOS". MONTEVIDEO (URUGUAY). BUENOS AIRES (ARGENTINA). **1991** "EL MUSEO IMAGINADO. ARTE CANARIO 1930-1990". CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO (CAAM). LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "ARCO 91". STAND GALERÍA ESTAMPA. MADRID. **1992** "PROPUESTA 92". CAAM. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "ARCO 92". STAND GALERÍA ESTAMPA. MADRID. FERIA INTERNACIONAL DE BASILEA. GALERÍA ESTAMPA. SUIZA. **1993** "FROM THE VOLCANO. TWENTY CENTURY ARTISTS'S FROM THE CANARIAS". IBD. CULTURAL CENTER WASHINGTON, D.C. THE SPANISH INSTITUTE. NUEVA YORK. "DESDE EL VOLCÁN. ARTISTAS CANARIOS DEL SIGLO XX". MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO SOFÍA IMBER. CARACAS. VENEZUELA. "5 ARTISTAS. UNA HISTORIA NATURAL". APE GALLERY. NUEVA YORK. 1994 "ARCO 94". STAND GALERÍA ESTAMPA. MADRID. "LA HUIDA A EGIPTO". GALERÍA ESTAMPA. MADRID.

J.L. ALZOLA

NACE EN 1948 EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: 1971 MUSEO CANARIO. LAS PALMAS. **1972** C.M. SAN FERNANDO. LA LAGUNA. TENERIFE. **1974** SALA CONCA 2. LAS PALMAS. **1978** SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1979** GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS. **1985** ATENEO. LA LAGUNA. TENERIFE. **1991** GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS. **1992** GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS. **1994** GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección): 1975 "REALIDAD TRES". SALA ARITZA. BILBAO. "ALZOLA, GIL Y MONAGAS". SALA CONCA 2. LAS PALMAS. **1976** "EXPERIENCIAS PLÁSTICAS". LA ISLETA. LAS PALMAS. CONTACTO- 1. "KATAY". CASTILLO DE LA LUZ. LAS PALMAS. CONTACTO- 1. **1977** "FONDOS MUSEO SALVADOR ALLENDE". FUNDACIÓN MIRÓ. BARCELONA. **1980** "PRO-DERECHOS HUMANOS". COLEGIO ARQUITECTOS DE TENERIFE. **1981** "CENTENARIO PICASSO". GALERÍA BALOS. LAS PALMAS. "BOABAB". COLEGIO ARQUITECTOS DE TENERIFE. **1986** "CANARIAS, PENÚLTIMA DÉCADA". CONVENTO SAN FRANCISCO. SANTA CRUZ DE LA PALMA. "PEQUEÑO FORMATO". GALERÍA RADACH. GRAN CANARIA. **1992** "PROPUESTA 92". COLECCIÓN FONDOS DEL CAAM. CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO. LAS PALMAS. **1994** "UNA VANGUARDIA Y SU ÉPOCA". SALA CONCA. LA RECOVA. TENERIFE.

JUAN BORDES CABALLERO

NACE EN 1948 EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: 1971 "ESCULTURAS CERÁMICAS". GALERÍA SEIQUER. MADRID. **1973** "DIBUJOS Y OCLUSIONES, I". GALERÍA SEIQUER. MADRID. **1974** "ESCULTURA, PINTURA Y DIBUJO". SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. "ÚTILES SANITARIOS". OBRA CULTURAL DE LA CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE SAN FERNANDO. SEVILLA. **1975** "JUAN BORDES, OBRA 1974-1975. PINTURAS Y ESCULTURAS". GALERÍA SEIQUER. MADRID. "FOR MAN AND WOMAN. ASEO". DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE MÁLAGA. **1976** "MOBILIARIO SANITARIO. PINTURAS". GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "30 RETRATOS DE INGRES". GALERÍA TRAZOS DOS. SANTANDER. "30 RETRATOS DE INGRES". GALERÍA BÉTICA. MADRID. **1977** "DIBUJOS SOBRE TABLA". GALERÍA SEIQUER. MADRID. "SET, OCLUSIONES II, MOBILIARIO SANITARIO. PINTURAS". GALERÍA VANDRÉS. MADRID. **1978** "JUAN BORDES-SKULPTOR". SPANSKA STATENS TURISTBYRA. ESTOCOLMO. **1979** "OLÍMPICOS. PRIMERA VERSIÓN". GALERÍA BÉTICA. MADRID. **1980** "OLÍMPICOS. SEGUNDA VERSIÓN". GALERÍA BALOS. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "HOMENAJE A NÉSTOR. PINTURAS Y DIBUJOS. BODEGONES". GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1984** "LA FIGURA EN LA LUZ". GALERÍA FERNANDO VIJANDE. MADRID. **1985** "ARQUITECTURA, PINTURA Y ESCULTURA. FOTOGRAFÍAS". GALERÍA MAGDA-LÁZARO. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1989** "ESCULTURAS Y DIBUJOS". GALERÍA ATTIIR. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1990** "CABEZAS MUY ESPAÑOLAS". GALERÍA ESTAMPA, MADRID. "ARCO 90". STAND GALERÍA ESTAMPA. MADRID. KOUROS GALLERY. NUEVA YORK. **1991** "EL GIMNASIO O LA SALA DE LAS ESTATUAS Y LAS BAÑISTAS". GALERÍA ESTAMPA. MADRID. **1992** "LA FIGURA 1980-1991". LA REGENTA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. CASTILLO DE SAN JOSÉ. ARRECIFE DE LANZAROTE. CASA DE LA CULTURA. SANTA CRUZ DE TENERIFE. "RESTOS MORTALES I". GALERÍA SARO LEÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "RESTOS MORTALES II". GALERÍA ESTAMPA. MADRID. **1993** "IMAGINERÍA PAGANA". MUSEO BARJOLA. GIJÓN. "FISOGNOMIAS". GALERÍA ESTAMPA. ARCO'93. MADRID. "FISOGNOMIAS". GALERÍA MANUEL OJEDA. **1994** "CABEZAS". KOUROS GALLERY. NUEVA YORK. GALERÍA RACHEL STELLA. PARÍS. EGLISE SAINT SEVERIN. PARÍS.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección): 1971 "ARTE Y EROS", GALERÍA VANDRÉS. MADRID. BIENAL DE ARTE ANIVERSARIO, GALERÍA BÉTICA. MADRID. **1973** BIENAL DE BARACALDO. **1974** IV BIENAL INTERNACIONAL DEL DEPORTE, PALACIO DE CRISTAL. MADRID. "PANORAMA ACTUAL DEL DIBUJO". GALERÍA ELIA. MADRID. "ÓLEOS DE PEQUEÑO FORMATO". GALERÍA SEIQUER. MADRID. **1975** SALÓN DEL GRABADO, DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES, MADRID. BIENAL HISPANO-ARGENTINA DE GRABADO. MENDOZA. "SURREALISMO". GALERÍA SEIQUER. MADRID. SALÓN DE LAS GALERÍAS. BASILEA. **1976** BIENAL DE ALEJANDRÍA. GRAN PREMIO DE ESCULTURA 1976. CÍRCULO DE BELLAS ARTES. MADRID. **1978** IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS. FUNDACIÓN JUAN MARCH. MADRID. **1982** GALERÍA YNGUANZO. MADRID. **1983** "ARCO 83". STAND GALERÍA VEGUETA. MADRID. "MOSAICO 83". GALERÍA FERNANDO VIJANDE. MADRID. **1984** CHICAGO INTERNATIONAL ART FAIR 84. GALERÍA FERNANDO VIJANDE. NAVY PIER. CHICAGO. "SEIS ESCULTORES". PALACIO DE CRISTAL. MADRID. VI EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE LA PEQUEÑA ESCULTURA DE BUDAPEST. "20 ESCULTURAS EN LIBERTAD". PLAZA DE LAS SIRENAS. SEGOVIA. **1985** "ARCO 85". GALERÍA FERNANDO VIJANDE. GALERÍA SERIE DISEÑO. MADRID. "PANORAMA DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA ACTUAL". SEGV. MADRID. "ATLÁNTIDA 85". CASA DE LAS AMÉRICAS. LA HABANA. CHICAGO INTERNATIONAL ART FAIR 85. NAVY PIER. CHICAGO. GALERÍA FERNANDO VIJANDE. **1986** "CONTEMPORARY SPANISH ART". WINSTON-SALEM. CAROLINA DEL NORTE. "ARCO 86". GALERÍAS ATTIIR. MADRID. SERIE DISEÑO Y ESTAMPA. EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA DEL XX ANIVERSARIO DE LA GALERÍA SEIQUER. MADRID. **1987** "GENERACIÓN DE LOS 80. ESCULTURA". DIPUTACIÓN FORAL DE ÁLAVA. "ARTISTI SPAGNOLI DELL'ACCADEMIA". ACCADEMIA SPAGNOLA. ROMA. **1988** "FERNANDO VIJANDE: HISTORY OF A SPANISH AVANT GARDE GALLERY". THE SPANISH INSTITUTE. NUEVA YORK. "GENERACIÓN DE LOS 80, ESCULTURA". PALAU SOLLERIC. PALMA DE MALLORCA. **1989** CHICAGO INTERNATIONAL ART FAIR. CHICAGO. KOUROS GALLERY. **1990** CHICAGO INTERNATIONAL ART FAIR. CHICAGO. KOUROS GALLERY. I BIENAL TANQUERAY DE ARTES VISUALES. EXPOSICIÓN ITINERANTE. **1991** "ESCULTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA". GALLEGER GALLERY. DUBLÍN. **1992** "EL MUSEO IMAGINADO". CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "SCKULPTOR'S DRAWINGS". KOUROS GALLERY. NUEVA YORK. **1993** "DESDE EL VOLCÁN". SPAIN INSTITUTE. NUEVA YORK. MUSEO SOFIA IMBERT. CARACAS. "LA JUSTICE". CHATEAUX BEYCHEVELLE. BURDEOS. **1994** OPEN AIR SCULPTURE. STAMFORD. NUEVA YORK. **1995** GALERÍA CONCA. ARCO'95. MADRID. GALERÍA BAT. CHICAGO FAIR.

ALFONSO CRUJERA

NACE EN 1951 EN SEVILLA.
TRABAJA EN GRAN CANARIA DESDE 1968.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: 1974 SALA CONCA. LA LAGUNA, TENERIFE. SALA TAHOR. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. GALERÍA EL ALJIBE. EL ALMACÉN. ARRECIFE DE LANZAROTE. **1976** ATENEO DE LA LAGUNA, TENERIFE. GALERÍA BALOS. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1977** BIBLIOTECA MUNICIPAL DE TELDE. GRAN CANARIA. **1979** SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1980** GALERÍA TIGOTÁN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1982** SALA SAN ANTONIO ABAD. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1983** CASA DE LA CULTURA DE SAN MATEO. GRAN CANARIA. GALERÍA YURFA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1984** CASAS CONSISTORIALES. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1985** GALERÍA YURFA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. OETSHUIS KUNSTGALERIE. AMSTERDAM. HOLANDA. **1986** SALA DE ARTE Y CULTURA DE LA CAJA GENERAL DE AHORROS DE CANARIAS. LA LAGUNA. TENERIFE. **1988** GALERÍA RADACH-NOVARO. PLAYA DEL INGLÉS. GRAN CANARIA. GALERÍA ACTUAL ART. POLLENÇA. MALLORCA. GALERÍA ATTIIR. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1989** ESTUDIO ARTIZAR. LA LAGUNA. TENERIFE. **1990** SALA CLUB PRENSA CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. GALERÍA YURFA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1993** FUNDACIÓN MAPFRE/GUANARTEME. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1994** SALA DEL CENTRO DE INICIATIVAS DE LA CAJA DE CANARIAS (CICCA). LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección): 1976 "GUADALIMAR". GALERÍA BALOS Y CASA DE COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1979** "ARTISTAS GRANCANARIOS". GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1980** "ÚLTIMAS TENDENCIAS DE LA PINTURA Y ESCULTURA EN CANARIAS". GALERÍA C.T.V. CARACAS. VENEZUELA. GENERACIÓN 70". Xº ANIVERSARIO DE LA SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1982** "ARTISTAS CANARIOS". ORGANIZADO POR A.C.A.C. SALA LOS LAVADEROS. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1984** "PANORÁMICA DEL ARTE CANARIO CONTEMPORÁNEO". DIFERENTES PROVINCIAS ESPAÑOLAS. **1988** "SINEU". AYUNTAMIENTO DE SINEU. MALLORCA. **1990** EXPOSICIÓN INAUGURAL GALERÍA ART CENTER. ALCUDIA. MALLORCA. GALERÍA CUNIUM. INCA. MALLORCA. **1991** GALERÍA ART RAVAL. FELANITX. MALLORCA. "SON DEL MAR. SIETE PINTORES CANARIOS". GALERÍA MARTA MOORE. SEVILLA. **1992** "SON DEL MAR. SIETE PINTORES CANARIOS". GALERÍA RAY-GUN. VALENCIA. GALERÍA RAY-GUN. ALICANTE. GALERÍA ACTUAL ART. POLLENÇA. MALLORCA. **1994** "ANASTOMOSIS". ENCUENTRO MULTIDISCIPLINAR DE CREADORES. CENTRO DE ARTE LA REGENTA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. SALA DE EXPOSICIONES LA GRANJA. SANTA CRUZ DE TENERIFE. "MEMBERS ONLY". SALA SAN ANTONIO ABAD. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1995** "ANASTOMOSIS". ENCUENTRO MULTIDISCIPLINAR DE CREADORES. PALACIO DE SALAZAR. LA PALMA.

CÁNDIDO CAMACHO

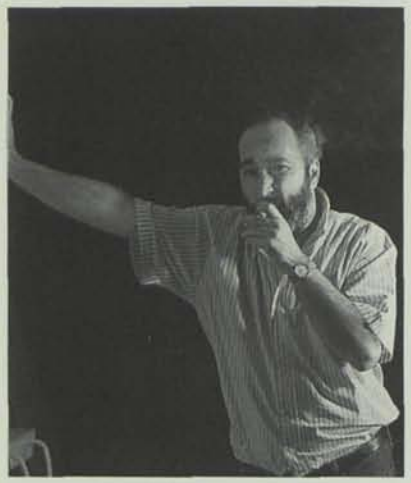
NACE EN EN 1952 TAZACORTE. ISLA DE LA PALMA. FALLECIDO EN 1992.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: 1973. SERIE "LOS CUERPOS". CRIPTA CASA DE COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1976** "HISTORIA 1ª". SERIE "EL MITO DE LOS CUERPOS" Y SERIE "LA PALMA". SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1977** "HISTORIA 2ª". SERIE "EL DESEO". SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1979** SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1980** SERIE "RELIGIOSUS". GALERÍA BALOS. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1981** SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1982** GALERÍA DE NAVIGLIO. MILÁN. ITALIA. **1983** SALA DE ARTE Y CULTURA DE LA CAJA DE AHORROS DE CANARIAS. LA LAGUNA. TENERIFE. "CÁNDIDO CAMACHO. 1974-76". SALA DE ARTE Y CULTURA. PUERTO DE LA CRUZ. TENERIFE. **1984** GALERÍA DE ARTE MAGDA-LÁZARO. SANTA CRUZ DE TENERIFE. "CÁNDIDO CAMACHO. 1983-84". SALA DE ARTE Y CULTURA. CAJA GENERAL DE AHORROS DE CANARIAS. SANTA CRUZ DE LA PALMA. **1985** SERIE "TORSOS Y CABEZAS". CÍRCULO DE BELLAS ARTES. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1986** SERIE "TORSOS Y CABEZAS". GALERÍA RADACH-NOVARO. PLAYA DEL INGLÉS. GRAN CANARIA. **1987** SERIE "TRÍPTICOS". SALA DE ARTE Y CULTURA. CAJA GENERAL DE AHORROS DE CANARIAS. LA LAGUNA. TENERIFE. **1989** ESTUDIO ARTIZAR. LA LAGUNA. TENERIFE. GALERÍA SARO LEÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1991** CÍRCULO DE BELLAS ARTES. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1994** "LAS ÚLTIMAS PINTURAS DE CÁNDIDO CAMACHO". CASA MASSIEU VAN DALLE. TAZACORTE. LA PALMA.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección): 1967 PRIMER CERTAMEN JUVENIL DE ARTE. CASA DE BRASIL. MADRID. **1976** "ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO". SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1977** "GUADALIMAR". GALERÍA BALOS. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1978** "CINCO ARTISTAS CANARIOS". CÍRCULO DE BELLAS ARTES. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1979** SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. TOCADOR DE ARTE". PAPELES INVERTIDOS. COLEGIO DE ARQUITECTOS. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1980** "FIESTAS LUSTRALES BAJADA DE LA VIRGEN". SANTA CRUZ DE LA PALMA. ÚLTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE EN CANARIAS". CANTV. CARACAS. VENEZUELA. **1981** "ARTE ACTUAL CANARIAS". CASA MUSEO COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1982** CÍRCULO DE BELLAS ARTES. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1983** "CUATRO PINTORES CANARIOS". SALA DE EXPOSICIONES FUNDACIÓN VALDECILLA. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. MADRID. "CANARIAS ARTE CONTEMPORÁNEO". CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE GUIPÚZCOA. **1984** INAUGURACIÓN SALA DE ARTE MAGDA LÁZARO. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1985** "30 X 30 X EL CÍRCULO". CÍRCULO DE BELLAS ARTES. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1986** INAUGURACIÓN CONVENTO DE SAN FRANCISCO. SANTA CRUZ DE LA PALMA. "CANARIAS, PENÚLTIMA DÉCADA". CONVENTO DE SAN FRANCISCO. SANTA CRUZ DE LA PALMA. **1987** "TACORONTE 87". CASA DE LA CULTURA. ANTIGUO CONVENTO DE SAN AGUSTÍN. TACORONTE. TENERIFE. **1988** "EL DESNUDO. ARTISTAS CANARIOS DEL SIGLO XX". MUSEO NÉSTOR. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "EL MAR". CÍRCULO DE BELLAS ARTES. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1989** "L'AGE DE LA COLLE". ESTUDIO ARTIZAR. LA LAGUNA. TENERIFE. INAUGURACIÓN GALERÍA DE ARTE LA CHATITA. BREÑA BAJA. LA PALMA.

RAMÓN DÍAZ PADILLA

NACE EN 1949 EN SANTA CRUZ DE TENERIFE



EXPOSICIONES INDIVIDUALES: 1971 SALA JOVEN DEL ATENEO. MADRID. GALERÍA MARTÍN Y MONSÓ. VALLADOLID. **1972** SALA PROVINCIA. LEÓN. GALERÍA DELOS. MURCIA. **1973** GALERÍA FAUNA'S. MADRID. **1976** GALERÍA 11. ALICANTE. **1977** SALA DE EXPOSICIONES DE LA DIPUTACIÓN DE MÁLAGA. **1978** SALA CONCA. LA LAGUNA. SANTA CRUZ DE TENERIFE. LA CASA DEL SIGLO XV. SEGOVIA. GALERÍA LA FONA. OLIVA. VALENCIA. **1980** GALERÍA LLOC D'ART. ELCHE. ALICANTE. **1981** SALA CONCA. LA LAGUNA. SANTA CRUZ DE TENERIFE. GALERÍA LLOC D'ART. ELCHE. ALICANTE. GALERÍA LA FONA. OLIVA. VALENCIA. **1982** ATENEO. LA LAGUNA. SANTA CRUZ DE TENERIFE. SALA DE EXPOSICIONES DE LA CAJA DE AHORROS. LA LAGUNA. SANTA CRUZ DE TENERIFE. ATENEO. LA LAGUNA. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1983** CAJA DE AHORROS DE ALICANTE Y MURCIA. ELCHE. ALICANTE. GALERÍA LEYENDECKER. SANTA CRUZ DE TENERIFE. GALERÍA VAL I 30. VALENCIA. GALERÍA JUANA DE AIZPURU. SEVILLA. **1988** GALERÍA VILLALAR. MADRID. GALERÍA PARAL.LEL 39. VALENCIA. **1990** GALERÍA PARAL.LEL 39. VALENCIA. **1991** PALACIO PROVINCIAL. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE JAÉN. GALERÍA XXI. MADRID.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección): 1973 "DIBUJOS PARA NUESTRA DÉCADA". SALA AUSIAS MARCH. BARCELONA. II BIENAL DE PINTURA "CIUDAD DE ZAMORA". ZAMORA. **1974** II CERTAMEN NACIONAL DE PINTURA "GUADALAJARA". GUADALAJARA. I BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE. PONTEVEDRA. BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE. IBIZA. IV PREMIO NACIONAL DE DIBUJO "PANCHO COSSÍO". SANTANDER. **1975** GRAN PREMIO DE PINTURA 1975. CÍRCULO DE BELLAS ARTES. MADRID. **1976** II EXPOSICIÓN NACIONAL DE ARTE. VILLENA. ALICANTE. **1979** "AVANTGUARDA PLASTIC DEL PAIS VALENCIÁ". BENIDORM. ALICANTE. **1980** I MUESTRA DE ARTE. DENIA. ALICANTE. II BIENAL DE PINTURA CONTEMPORÁNEA DE BARCELONA. II FIRA DEL ART. ELCHE. ALICANTE. **1981** MOSTRA CULTURAL DEL PAIS VALENCIÁ. ALCOI. VALENCIA. EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTE GRÁFICO. DENIA. ALICANTE. **1982** "PROPUESTA". SALA DE EXPOSICIONES DE LA CAJA DE AHORROS DE ALICANTE Y MURCIA. ALICANTE. GALERÍA FÚCARES. ALMAGRO. CIUDAD REAL. BIENAL NACIONAL DE ARTE "CIUDAD DE OVIEDO". OVIEDO. **1983** "ARCO 83". STAND GALERÍA LEYENDECKER. MADRID. 7 BIENAL DE ARTE. PONTEVEDRA. **1984** "ARCO 84". STAND GALERÍA LEYENDECKER. MADRID. **1985** "COTA CERO ± (0.00) SOBRE EL NIVEL DEL MAR". SALA DE EXPOSICIONES DE LA CAJA DE AHORROS DE ALICANTE Y MURCIA. ALICANTE. ITINERANTE: PABELLÓN VILLANUEVA. JARDÍN BOTÁNICO. MADRID; MUSEO DE BELLAS ARTES. SEVILLA; SALA PARPALLÓ. VALENCIA. "ARCO 85". STAND GALERÍA LEYENDECKER. MADRID. "MANOLO QUEJIDO/VICTORIA CIVERA/DÍAZ PADILLA". MUSEO MARIANO BENLLIURE. CREVILLENTE. ALICANTE. **1987** "DESPUÉS DEL 70". HOSPITAL REAL. UNIVERSIDAD DE GRANADA. GRANADA. **1989** I BIENAL DE PINTURA. FUNDACIÓN ÁVILA DEL REY. ÁVILA. "VEINTE AÑOS DE ARTE EN PONTEVEDRA". ARTISTAS GALARDONADOS EN LAS BIENALES. DIPUTACIÓN DE PONTEVEDRA. **1990** "PEQUEÑO FORMATO". GALERÍA CONDE DUQUE. MADRID. "MERIDIONAL". (JOSÉ Mª BÁEZ. DÍAZ PADILLA. LUIS GORDILLO. JUAN LACOMBA. ANTONIO ROJAS). GALERÍA PARAL.LEL 39. VALENCIA. **1994** "UNA VANGUARDIA Y SU ÉPOCA". GALERÍA CONCA.

LEOPOLDO EMPERADOR

NACE EN 1954 EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: 1976 "INSTALACIÓN-AMBIENTE". CASA DE COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1980** "ALBERO". GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1981** "ELECTROGRAFÍAS". GALERÍA LEYENDECKER. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1982** METRONÓM. BARCELONA. INSTALACIÓN EN EL ESPAI B5-125. U.A. BARCELONA. **1983** AULA DE CULTURA. BILBAO. AULA DE CULTURA DE LA CAJA DE NAVARRA. FUNDACIÓN PRÍNCIPE DE VIANA. PAMPLONA. "EMPERADOR. TRABAJOS RECIENTES". GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1986** "OEKOUMENE". GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1988** "VESTIGIOS DE UN RECORRIDO IMAGINARIO". SALA MUNCUNILL. TERRASSA. BARCELONA. "HACIA EL PARADIGMA". CENTRO INSULAR DE CULTURA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1991** "GATO". GALERÍA MANUEL OJEDA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1992** "EMPERADOR-ESCULTURAS". CENTRO INSULAR DE CULTURA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "ESCULTURAS". CÍRCULO DE BELLAS ARTES. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1993** "NA-ÀNIMI. TRAVESÍAS". CENTRE D'ART SANTA MÓNICA. BARCELONA. **1995** "LEOPOLDO EMPERADOR ESCULTURAS NA-ÀNIMI". CASA GOURIE. ARUCAS.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección): 1976 "ARTE ACTUAL CANARIO". CONTACTO-1. CASINO DE TELDE. GRAN CANARIA. **1977** "HOMENAJE A PICASSO". CASA DE COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1980** "ÚLTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE EN CANARIAS". FUNDACIÓN CANTV. CARACAS. VENEZUELA. **1982** "HOMENAJE A MARTÍN CHIRINO". CASA DE COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "LIBROS DE ARTISTAS". SALAS PABLO RUIZ PICASSO. BIBLIOTECA NACIONAL. MADRID. "EMPERADOR. GIL. MEDINA MESA". GALERÍA LEYENDECKER. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1983** "FUERA DE FORMATO". CENTRO CULTURAL DE LA VILLA. MADRID. "CUADERNOS DE VIAJE". FUNDACIÓN MIRÓ. BARCELONA. VII BIENAL NACIONAL DE ARTE. PONTEVEDRA. "MAIL ART". PONTEVEDRA. "CANARIAS 83". GALERÍA LEYENDECKER. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1984** "CANARIAS 84". GRACE HALL. TEACHER'S COLLEGE. COLUMBA UNIVERSITY. NUEVA YORK. SPANISH TOURIST OFFICE. NUEVA YORK. "70 / 80. UNA COLLECCIÓ D'ART ALTERNATIU". SALAS HORTENSY-GÜELL Y FORTUNY. REUS. BARCELONA. **1987** UNA OBRA PARA UN ESPACIO. CANAL ISABEL II. MADRID. FRONTERA SUR. CÍRCULO DE BELLAS ARTES. MADRID. MUSEO DE BELLAS ARTES. VITORIA. SOCIEDAD E BELLAS ARTES. LISBOA. PORTUGAL. PALACIO DE LA ALMUDÍ. MURCIA. **1988** FRONTERA SUR. CAPELLA ANTIC HOSPITAL DE LA SANTA CREU. BARCELONA. CONFLUENCIES. ESPAIS. GERONA. MAREAS. PASSEIG DES BORNES. PALAU SOLLERIC. PALMA DE GRAN MALLORCA. **1991** EL MUSEO IMAGINADO. CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1994** ESCENARIOS DIFERENTES. CENTRO DE ARTE LA REGENTA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. CENTRO DE ARTE LA GRANJA. STA. CRUZ DE TENERIFE.

GARCÍA ÁLVAREZ

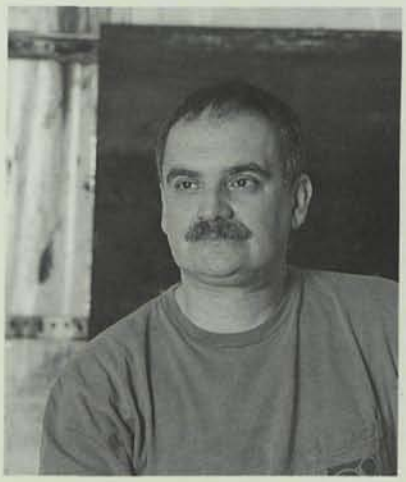
NACE EN 1954 EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: 1972 CASA DE LA CULTURA. ARUCAS. **1979** CASA DE COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. SALA DE ARTE Y CULTURA. TENERIFE **1981** SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. PROCESO. EJECUCIÓN Y DESTRUCCIÓN DE UNA OBRA (CON JUAN HERNÁNDEZ). PATIO DE LOS NARANJOS. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1983** GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. SALA DE ARTE Y CULTURA. CAJA DE AHORROS. TENERIFE **1984** ARCO'94. MADRID. STAND GALERÍA VEGUETA. GALERÍA YNGUANZO. MADRID. **1985** ARCO'85. MADRID. STAND GALERÍA VEGUETA. GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. GALERÍA EL ALMACÉN. LANZAROTE. **1986** GALERÍA YNGUANZO. MADRID. GALERÍA RADACH NOVARRO. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCO'86. MADRID. STAND GALERÍA VAGUETA. **1987** ARCO'87. MADRID. STAND GALERÍA VEGUETA. **1988** GALERÍA ATTIIR. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. GALERÍA YNGUANZO. MADRID. **1990** GALERÍA ATTIIR. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. CICCA. CENTRO DE INICIATIVAS. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. COLECCIÓN PARTICULAR. **1991** GALERÍA YNGUANZO. MADRID. GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1993** CENTRO INSULAR DE CULTURA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. GALERÍA RAYUELA. MADRID. **1994** GALERÍA MAGDA LÁZARO. TENERIFE. GALERÍA YNGUANZO. MADRID. **1995** SALA DE ARTE LA REGENTA. LAS PALMAS. SALA DE EXPOSICIONES LA GRANJA. STA. CRUZ DE TENERIFE.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (SELECCIÓN): 1980 ÚLTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE EN CANARIAS. SALA DE EXPOSICIONES CANTV. CARACAS (VENEZUELA). **1983** ARCO'83. MADRID STAND GALERÍA VEGUETA. II FESTIVAL DE LA PINTURA. CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD. SEVILLA. **1984** CANARIAS 84. COLUMBIA UNIVERSITY. NUEVA YORK. CANARIAS 84. SPANISH NATIONAL. TOURIST OFFICE. NUEVA YORK. CANARIAS EN NUEVA YORK. GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. HOMENAJE A EDUARDO WESTERDAHL. CASTILLO DE SAN JOSÉ. LANZAROTE. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO. I MUESTRA. SALA SAN ANTONIO ABAD. **1986** ARCO'86. MADRID. STAND GALERÍA YNGUANZO **1987** FRONTERA SUR. CÍRCULO DE BELLAS ARTES. MADRID. MUSEO DE BELLAS ARTES DE ÁLAVA. VITORIA. PALACIO MUNICIPAL DE EXPOSICIONES. KIOSKO ALFONSO. LA CORUÑA. PALACIO DE ALMUDI. MURCIA. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO. SEVILLA. PALACIO DE LA VIRREINA. BARCELONA. VII SPANISH ARTIST: THE ORANGERI. HOLLAND PARK. LONDRES. MADRID-NEW YORK VISTO POR OCHO ARTISTAS ESPAÑOLES. GALLERY YNGUANZO. NUEVA YORK. **1988** ARCO'88. STAND GALERÍA YNGUANZO. MADRID. **1990** ARCO'90. STAND GALERÍA YNGUANZO. MADRID. FERIA DE COLONIA. STAND GALERÍA YNGUANZO. MADRID. **1992** PROPUESTA'92. CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO (CAAM). LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. MONTSERRAT GALLERY. NUEVA YORK. **1994** CONCA. UNA VANGUARDIA Y SU ÉPOCA. SALA LA RENCOVA. SANTA CRUZ DE TENERIFE.

JUAN JOSÉ GIL

NACE EN 1947 EN GRAN CANARIA



EXPOSICIONES INDIVIDUALES: 1972 SALA LISÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1973** SALA TAHOR. LAS PALMAS DE G. C. **1977** CASA COLÓN. LAS PALMAS DE G. C. **1978** "PINTURA - PINTURA". SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. "PINTURA - PINTURA" GALERÍA BALOS. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1980** GALERÍA LEYENDECKER. STA. CRUZ DE TENERIFE. **1981** "PINTURAS 80-81" CASA COLÓN - GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1985** "LA CASA" GALERÍA RADACH NOVARRO. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1988** "FRAGMENTOS DE LA ISLA SAN BORONDÓN". CLUB PRENSA CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "FRAGMENTOS DE LA ISLA SAN BORONDÓN". CÍRCULO DE BELLAS ARTES. STA. CRUZ DE TENERIFE. **1990** "FLAMA 90". AGAETE. GRAN CANARIA. **1991** "CIUDADANO DEL MAR" GALERÍA RAYUELA. MADRID. "DE LA MEMORIA SINCRÉTICA" GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1992** "CIUDADANO DEL MAR" CÍRCULO DE BELLAS ARTES. STA. CRUZ DE TENERIFE. TENERIFE. "ULISES". CLUB PRENSA CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1994** "ORILLA". CENTRO DE ARTE LA REGENTA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "ORILLA". SALA DE EXPOSICIONES LA GRANJA. STA. CRUZ DE TENERIFE. TENERIFE. "ORILLA". MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO "CASTILLO DE SAN JOSÉ". ARRECIFE. LANZAROTE. **1995** "ORILLA". SALA DE EXPOSICIONES DEL CABILDO DE FUERTEVENTURA. PUERTO DEL ROSARIO. FUERTEVENTURA.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección): 1975 GALERÍA ARITZA. BILBAO "ALZOLA. GIL Y MONAGAS". SALA "CONCA 2" CONTACTO I. SALA "ILES". LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1976** "EXPERIENCIAS PLÁSTICAS: "CONTACTO I". LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "KATAY 76". CASTILLO DE LA LUZ. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1977** FONDOS DE LA RESIDENCIA "MUSEO SALVADOR ALLENDE". FUNDACIÓN MIRÓ. BARCELONA. "HOMENAJE A PICASSO". CASA COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1980** "ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO". CASA COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "GENERACIÓN 70". SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1981** "HOMENAJE A PICASSO". GALERÍA BALOS II. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "ÚLTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE EN CANARIAS". C.A.N.T.V. CARACAS. VENEZUELA. **1982** "HOMENAJE A MARTÍN CHINIRO". CASA DE COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "GIL- MEDINA EMPERADOR". GALERÍA LEYENDECKER. STA. CRUZ DE TENERIFE. **1983** "ARCO 83". GALERÍA LEYENDECKER. MADRID. "VII BIENAL DE ARTE PONTEVEDRA. GALICIA. MUSEO MUNICIPAL DE STA. CRUZ DE TENERIFE. **1984** "ARCO 84" GALERÍA LEYENDECKER. MADRID "CANARIAS 84" OFICINA DE TURISMO EN ESPAÑA Y TEACHER'S COLLEGE. COLUMBIA UNIVERSITY. NEW YORK. "CANARIAS EN NEW YORK" GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. CÍRCULO DE BELLAS ARTES TENERIFE Y ATENEO DE LA LAGUNA. TENERIFE. "HOMENAJE A EDUARDO WESTERDHAL". STA. CRUZ DE TENERIFE. CASAS CONSISTORIALES. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1985** CONGRESO INTERNACIONAL DE ESCRITORES EN LENGUA ESPAÑOLA. ATENEO DE LA LAGUNA. TENERIFE. "ARTE CANARIO 1950/1985". CASTILLO DE LA LUZ. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "FRONTERA SUR". EXPOSICIÓN ITINERANTE. MADRID. VITORIA. LA CORUÑA. LISBOA. BARCELONA. SEVILLA. "DESPUÉS DEL 70". HOSPITAL REAL DE GRANADA. **1988** "EL PAPEL DE CANARIAS". ATENEO DE MADRID. MADRID. "GIL Y MONAGAS". GALERÍAS BALOS II. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1989** "ARCO 89". GALERÍA VEGUETA. MADRID. **1990** "EL MUSEO IMAGINADO. ARTE CANARIO 1930-1990". CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO (C.A.A.M.). LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1992** UNA COLECCIÓN PARA LOS FONDOS DEL CAAM". CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO. (C.A.A.M.). LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1993** "FROM THE VOLCANO. TWENTY CENTURY ARTISTS'S FROM THE CANARIES". IBD. CULTURAL CENTER WASHINGTON. D.C.. THE SPANISH INSTITUTE. NEW YORK. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CARACAS. SOFÍA IMBER. VENEZUELA. **1994** "LATITUD DE LA MIRADA. MODOS DE COLECCIONAR". CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "SELECCIÓN DE OBRAS GALARDONADAS EN LAS BIENALES DE BELLAS ARTES REGIONALES. NACIONALES E INTERNACIONALES" (1943-1987). ILTMO. GABINETE LITERARIO. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. CONCA. "UNA VANGUARDIA Y SU ÉPOCA". SALA DE EXPOSICIONES LA RECOVA. STA. CRUZ DE TENERIFE. TENERIFE.

GONZALO GONZÁLEZ

NACE EN 1950 EN TENERIFE

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: 1975 GALERÍA YLES. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1976** CASA-MUSEO COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. (EL HOSPITAL Y MARGINADOS). SALA GIOCONDA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1978** SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. (SERIE EL DESENCANTO Y LA SERIE DE GRAFITOS A ANA). **1979** SALA BOTTICELLI. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1980** GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. (SERIE PAISAJES). GALERÍA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1981** ATENEO. LA LAGUNA. TENERIFE. **1982** GALERÍA II NAVIGLIO. MILÁN. (SERIA PISCINAS). ATENEO. LA LAGUNA. TENERIFE. (GRAFITOS). **1984** GALERÍA MAGDA LÁZARO. SANTA CRUZ DE TENERIFE. SALA DE ARTE Y CULTURA DE LA CAJA GENERAL DE AHORROS DE CANARIAS. PUERTO DE LA CRUZ.TENERIFE. **1985** GALERÍA RADACH-NOVARO. GRAN CANARIA. **1986** GALERÍA SEIQUER. MADRID. GALERÍA MAGDA LÁZARO. SANTA CRUZ DE TENERIFE. SALA DE ARTE Y CULTURA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1987** SALA DE ARTE Y CULTURA DE LA CAJA GENERAL DE AHORROS DE CANARIAS. LA LAGUNA. TENERIFE. (SERIES MONOLITOS Y CHIMENEAS). ARCO 87. GALERÍA MAGDA LÁZARO. MADRID. GALERÍA ELS 4 GATS. PALMA DE MALLORCA. (SERIE LABERINTOS). SALA PARANINFO. UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA. TENERIFE. (PAISAJES QUEMADOS). **1989** GALERÍA SARO LEÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1990** SALA DE EXPOSICIONES CENTRO CULTURAL CAJA CANARIAS. SANTA CRUZ DE TENERIFE. (PINTURAS). PARÁMETRO. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1991** GALERÍA DE ARTE LÁPIZ LÁZULI. PUERTO DEL CARMEN. LANZAROTE. **1992** GALERÍA SARO LEÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. (PINTURAS). GALERÍA ARTIZAR. LA LAGUNA. TENERIFE. (SERIE NUEVOS TERRITORIOS). **1993** GALERÍA RAYUELA. MADRID. SALA LA REGENTA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "EL ESPEJO DE LAS NUBES". SALA DE EXPOSICIONES LA GRANJA. CASA DE CULTURA. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1994** PINTURAS 1980-1994. CASA DE LA CULTURA. LOS REALEJOS TENERIFE.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (SELECCIÓN): 1977 "GUADALIMAR. ARTE CANARIO". GALERÍA BALOS. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1978** TENERIFE XX. CASONA GOURIÉ. ARUCAS. GRAN CANARIA. "5 ARTISTAS CANARIOS". CÍRCULO DE BELLAS ARTES. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1979** "TOCADOR DE ARTE. (PAPELES INVERTIDOS)". COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE CANARIAS. SANTA CRUZ DE TENERIFE. 3 ARTISTAS. SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1980** "ÚLTIMAS TENENCIAS DEL ARTE EN CANARIAS". FUNDACIÓN C.A.N.T.V.. CARACAS. VENEZUELA. "HOMENAJE A BRUNELLESCHI". GALERÍA FÚCARES. ALMAGRO. CIUDAD REAL. AMNESTY INTERNATIONAL. COLEGIO DE ARQUITECTOS DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1981** "ARTE ACTUAL". CASA - MUSEO COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. BOABAB. COLEGIO DE ARQUITECTOS. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1983** "HOMENAJE A EDUARDO WESTERDAHL". LOS LAVADEROS. SANTA CRUZ DE TENERIFE. 4 PINTORES CANARIOS. FUNDACIÓN VALDECILLA. MADRID. **1984** CANARIAS 84. THE GALLERY AT THE SPANISH TOURIST OFFICE. TEACHER COLLEGE. UNIVERSIDAD DE COLUMBIA. NUEVA YORK. CANARIAS 84. GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. CANARIAS 84. CÍRCULO DE BELLAS ARTES. SANTA CRUZ DE TENERIFE Y ATENEO DE LA LAGUNA. PANORÁMICA DEL ARTE CANARIO CONTEMPORÁNEO. MALLORCA. VALENCIA Y PAMPLONA. CÍRCULO DE BELLAS ARTES. SANTA CRUZ DE TENERIFE. GALERÍA MAGDA LÁZARO. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1985** VISIONES ATLÁNTICAS. INSTITUTO ESPAÑOL DE CULTURA EN VIENA. **1986** ARCO 86. GALERÍA MAGDA LÁZARO. MADRID. LITORAL. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA CORUÑA. **1987** DESPUÉS DEL 70. HOSPITAL REAL DE GRANADA. **1988** ARCO 88. GALERÍA RADACH-NOVARO. MADRID. COLECTIVA. GALERÍA EL ALJIBE. ARRECIFE DE LANZAROTE. FONDO DE ARTE CAJA CANARIAS. MUSEO INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO. CASTILLO DE SAN JOSÉ . ARRECIFE. LANZAROTE. **1991** ARTISTAS PLÁSTICOS DE LA ACADEMIA DE CANARIAS. CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. NORTE. SUR. ESTE Y OESTE. ERMITA DE SAN MIGUEL. LA LAGUNA. TENERIFE. EL MUSEO IMAGINADO. ARTE CANARIO 1930-1990. C.A.A.M.. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1993** "FROM THE VOLCAN...". SPANISH INSTITUTE. NUEVA YORK. CENTRO CULTURAL DEL BANCO INTERAMERICANO DE DESARROLLO EN WASHINGTON. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO SOFÍA IMBERS. CARACAS. VENEZUELA. **1994** ARTISTAS CANARIOS EN EL PUERTO. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1995** TOPOLOGÍAS. CAJA CANARIAS. LA LAGUNA.

JUAN HERNÁNDEZ

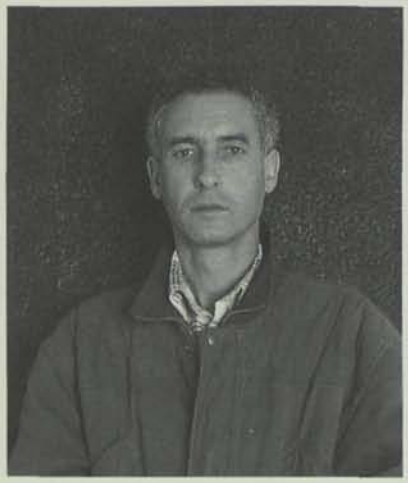
NACE EN 1956 EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
FALLECIDO EN 1988

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: 1976 CASA DE COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (ÓLEOS SOBRE LIENZO Y DIBUJOS AL GRAFITO SOBRE PAPEL). **1977** CASA DE LA CULTURA DE ARUCAS. GRAN CANARIA (DIBUJOS AL CRAYON SOBRE PAPEL). SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE (ÓLEOS SOBRE LIENZO Y DIBUJOS AL GRAFITO SOBRE PAPEL). ATENEO DE LA LAGUNA. EN LA CASA MUSEO LEÓN Y CASTILLO. TELDE. GRAN CANARIA. SERIE EROS (DIBUJOS A GRAFITO SOBRE PAPEL). ATENEO DE LA LAGUNA. **1978** EN LA SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. SERIE BLANCO Y NEGRO (ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE LIENZO). **1981** SALA DE ARTE Y CULTURA. LA LAGUNA. TENERIFE. (ACRÍLICO Y PASTEL SOBRE PAPEL). SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE (ACRÍLICOS SOBRE LIENZO). SALA DE ARTE Y CULTURA. PUERTO DE LA CRUZ. TENERIFE (ACRÍLICOS SOBRE LIENZO Y ACRÍLICOS CON PASTEL SOBRE PAPEL). ATENEO DE LA LAGUNA. TENERIFE (ACUARELAS). **1982** SALA DE ARTE Y CULTURA DE LA LAGUNA. TENERIFE (ACRÍLICOS SOBRE LIENZO) SALA DE ARTE Y CULTURA DEL PUERTO DE LA CRUZ. TENERIFE. **1984** ATENEO DE LA LAGUNA. TENERIFE. **1985** GALERÍA ATTIIR. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. GALERÍA MOTIARTY DE MADRID. SALA DE ARTE Y CULTURA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1986** ARCO 86. STAND GALERÍA MAGDA LÁZARO. MADRID. **1987** GALERÍA RADACH-NOVARO. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ATENEO DE LA LAGUNA. TENERIFE. GALERÍA ATTIIR. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. GALERÍA MAGDA LÁZARO. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1990** "POEMA DEL FARO". CENTRO INSULAR DE CULTURA. CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (CON MOTIVO DEL CENTENARIO DE LA PUESTA EN FUNCIONAMIENTO DEL FARO DE MASPALOMAS) **1991** "JUAN HERNÁNDEZ". CENTRO INSULAR DE TURISMO. PLAYA DEL INGLÉS. GRAN CANARIA. "ANTOLÓGICA". LA REGENTA. CASA DE CULTURA DE TENERIFE. **1992** "ANTOLÓGICA". CASA PALACIO SALAZAR. SANTA CRUZ DE LA PALMA. CASTILLO SAN JOSÉ. ARRECIFE. LANZAROTE. CASA DE CULTURA DE FUERTEVENTURA.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección): 1977 EXPOSICIÓN HOMENAJE A PABLO PICASSO. CASA DE COLÓN DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1978** ARTE CANARIO. SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. CINCO ARTISTAS CANARIOS. CÍRCULO DE BELLAS ARTES. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1979** TOCADOR DE ARTE. PAPELES INVERTIDOS. COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE TENERIFE. LXXV ANIVERSARIO EXPOSICIÓN DE PINTURA Y ESCULTURA. ATENEO DE LA LAGUNA (TENERIFE). **1980** GENERACIÓN 70. X ANIVERSARIO. SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. CENTRO OSSUNA. ATENEO DE LA LAGUNA. TENERIFE. **1981** ARTE ACTUAL CANARIAS. CASA DE COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1982** HOMENAJE A MARTÍN CHIRINO. CASA DE COLÓN Y GALERÍA GALOS 2. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1983** HOMENAJE A EDUARDO WESTERDAHL. LOS LAVADEROS. SANTA CRUZ DE TENERIFE. CANARIAS ARTE CONTEMPORÁNEO. SALA DE EXPOSICIONES DE LA CAJA PROVINCIAL DE GUIPÚZCOA. GUIPÚZCOA. CUATRO PINTORES CANARIOS. FUNDACIÓN VALDECILLA. MADRID. **1984** EN TORNO A LA NAVE. SALA ALTA. CUENCA. **1985** PANORÁMICA DE ARTE CANARIO CONTEMPORÁNEO. PAMPLONA. VISIONES ATLÁNTICAS. INSTITUTO ESPAÑOL DE CULTURA. VIENA. FONDO DE ARTE. SALA DE ARTE Y CULTURA. LA LAGUNA. **1986** GALERÍA ELS 4 GATS. PALMA DE MALLORCA. GALERÍA OLIVA - MARA. MADRID. **1987** EL DESNUDO. ARTISTAS CANARIOS DEL SIGLO XX. MUSEO NÉSTOR. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. FONDO DE ARTE CAJACANARIAS. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LANZAROTE. CASTILLO DE SAN JOSÉ.

JUAN LÓPEZ SALVADOR

NACE EN 1951 EN TENERIFE



EXPOSICIONES INDIVIDUALES: 1982 ATENEO DE LA LAGUNA. TENERIFE. **1985** SALA DE ARTE Y CULTURA DE CAJA - CANARIAS. PUERTO DE LA CRUZ. TENERIFE. **1986** CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. SALA DE EXPOSICIONES DEL EDIFICIO DE USOS MÚLTIPLES. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1987** MIRADOR. SALA DE ARTE Y CULTURA DE CAJA - CANARIAS. LA LAGUNA. TENERIFE. **1988** ARTISTAS CANARIOS CONTEMPORÁNEOS. SALA DE EXPOSICIONES LA REGENTA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. CASA DE LA CULTURA DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. LIBROS. ATENEO DE LA LAGUNA. OBRE RECIENTE. GALERÍA ATTIR. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1990** AGAETE. GRAN CANARIA. ATENEO DE LA LAGUNA. **1991** CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1992** GALERÍA FERNANDO DURÁN. MADRID.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección): 1985 LÍMITES DE EXPRESIÓN PLÁSTICA EN CANARIAS. COLEGIO DE ARQUITECTOS DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. CASTILLO DE LA LUZ. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1986** ESCULTURA IBÉRICA CONTEMPORÁNEA. VII BIENAL CIUDAD DE ZAMORA. **1987** FRONTERA SUR. CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID. MUSEO DE BELLAS ARTES DE VITORIA. SOCIEDAD NACIONAL DE BELLAS ARTES DE LISBOA. PALACIO ALMUDÍ. MURCIA. **1988** FRONTERA SUR. CAPILLA DEL ANTIGUA HOSPITAL DE LA SANTA CRUZ. BARCELONA. EL PAPEL DE CANARIAS. ATENEO DE MADRID. **1989** MAREAS. PALAU SOLLERIC. INTERVENCIÓ AL PASSEIG DES BORN. PALMA DE MALLORCA. EL REFUGIO. INTERVENCIÓN EN EL PASEO DE LAS CANTERAS. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1990** LA SILLA. ATENEO DE LA LAGUNA. **1991** NORTE. SUR. ESTE Y OESTE. ERMITA DE SAN MIGUEL. LA LAGUNA. **1993** FROM THE VOLCANO. INTER - AMERICAN DEVELOPMENT BANK. WASHINGTON D.C.. THE SPANISH INSTITUTE. NEW YORK. E.E.U.U. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO SOFÍA IMBERS. CARACAS. VENEZUELA. **1994** ARTISTAS CANARIOS EN EL PUERTO. SANTA CRUZ DE TENERIFE.

RAFAEL MONAGAS

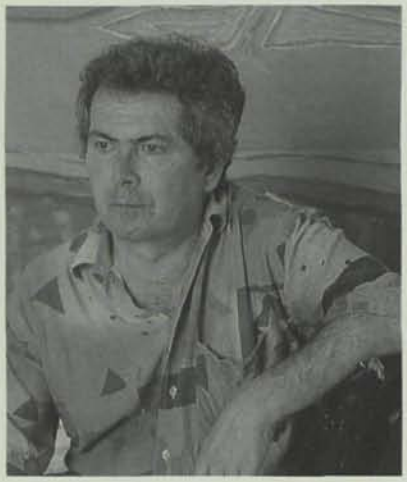
NACE EN 1947 EN GRAN CANARIA

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: 1972 MUSEO CASA COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1976** MUSEO CASA COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1984** SAN ANTONIO ABAD. MUSEO CASA COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1985** GALERÍA MONTENEGRO. MADRID. **1989** CENTRO INSULAR DE CULTURA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1990** GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. SALA DE EXPOSICIONES "LA GRANJA". SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1995** GALERÍA PILAR PARRA. MADRID.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección): 1972 COLEGIO MAYOR SAN FERNANDO. LA LAGUNA. TENERIFE. SALA GAUDÍ. SANTA CRUZ DE TENERIFE. BIENAL CÍRCULO BELLAS ARTES. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1973** "ARTE ACTUAL EN CANARIAS". SAN SEBASTIÁN DE LA GOMERA. GOMERA. **1974** "ARTISTAS CANARIOS". TEGUESTE. TENERIFE. **1975** "CONTACTO I". SALA YLES. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "PROYECCIÓN CANARIA". VEGA DE SAN MATEO. GRAN CANARIA. "LAS PALMAS XX". CASA DE LA CULTURA DE ARUCAS. GRAN CANARIA. **1976** "MURAL 88". LA LAGUNA. TENERIFE. **1977** MUSEO DE LA RESISTENCIA SALVADOR ALLENDE. FUNDACIÓN MIRÓ. BARCELONA. "HOMENAJE A PICASSO". MUSEO CASA CALÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1979** "EXPOSICIÓN CONCURSO DE PINTURA PREMIO BLANCO Y NEGRO". CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID. "ARTISTA INVITADO A LA EXPOSICIÓN DE ARTISTAS JAPONESES RESIDENTES EN ESPAÑA". CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID. **1980** "AMNESTY INTERNACIONAL". ARTISTAS POR LOS DERECHOS HUMANOS. COLEGIO DE ARQUITECTOS DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. "GENERACIÓN DE LOS 70". SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. **1981** "OBRA SOBRE PAPEL EN CANARIAS". SALA DE ARTE Y CULTURA DE LA CAJA GENERAL DE AHORROS DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. TENERIFE. **1982** "ARCO'82". GALERÍA LEYENDECKER. MADRID. "HOMENAJE A MARTÍN CHIRINO". CASA MUSEO COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "ARTE JOVEN EN CANARIAS". LOS LAVADEROS. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1984** "HOMENAJE A EDUARDO WESTERDAHL". CÍRCULO DE BELLAS ARTES. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1985** "50 AÑOS DE PINTURA CANARIA". CASTILLO DE LA LUZ. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1986** "CANARIAS, PENÚLTIMA DÉCADA". CONVENTO SAN FRANCISCO. LA PALMA. "ARTISTAS CANARIOS EN MADRID". MUSEO CASA COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1987** "FRONTERA SUR, UNA SELECCIÓN DE ARTISTAS CANARIOS". MADRID, VITORIA, LISBOA, MURCIA Y BARCELONA. "CONTRAPARADA". MURCIA. "GENERACIÓN DE LOS 80". MUSEO DE SAN TELMO. SAN SEBASTIÁN. **1988** "EXPOSICIÓN GALERÍA BALOS II". LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1989** "ARCO'89". GALERÍA VEGUETA. MADRID. **1990** "ARCO'90". STAND GALERÍA VEGUETA. MADRID. **1991** "CONVIVENCIA DE LO PLURAL". CENTRO DE ESTUDIOS SALVADOR ALLENDE. MADRID. **1992** "NATURALEZAS". FUNDACIÓN AMERICANA INTERNACIONAL EN ESPAÑA. MADRID. **1993** "ANIVERSARIO GALERÍA ARITZA". BILBAO. **1994** "LATITUD DE LA MIRADA". CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.

PACO SÁNCHEZ

NACE EN 1947 EN GRAN CANARIA



EXPOSICIONES INDIVIDUALES: 1975 SALA CAIRASCO. **1977** DEPARTAMENTO CULTURAL. CRUZ MAYOR. SALA TRES. BARRIO TRES PALMAS. **1978** SALA CAIRASCO. **1980** MUSEO CASA COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1983** MUSEO CASA COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1984** GALERÍA RADACH NOVARO. **1986** EDIFICIO DE USOS MÚLTIPLES. **1991** GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección): 1966 I CERTAMEN ASOCIACIÓN ESTUDIANTES DE COMERCIO. XII BIENAL REGIONAL CANARIA. MUSEO CANARIO. **1968** REAL CLUB VICTORIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. "50 ANIVERSARIO ESCUELA LUJÁN PÉREZ". MUSEO CANARIO. "PREMIO ESTÍMULO". XIII BIENAL REGIONAL DE BELLAS ARTES. "SEIS PINTORES DE LA ESCUELA LUJÁN PÉREZ". MUSEO CASA COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1969** SOCIEDAD DE CULTURA Y RECREO. ATLÁNTIDA. ARUCAS. GALERÍA DE ARTE RIALTO. **1970** XIV BIENAL REGIONAL CANARIA. GALERÍA WIOT. **1972** LICEO CULTURAL AGÁLDAR. **1973** PREMIO DE PINTURA "ANTONIO PADRÓN". GÁLDAR. **1974** XVI BIENAL REGIONAL DE BELLAS ARTES. "20 PINTORES CANARIOS". GALERÍA YLES. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1975** "50 ANIVERSARIO ESCUELA LUJÁN PÉREZ". SALA CAIRASCO. "CONTACTO I". GALERÍA YLES. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1977** "HOMENAJE A FELO MONZÓN". ESCUELA LUJÁN PÉREZ. **1978** MUSEO INTERNACIONAL DE LA RESISTENCIA SALVADOR ALLENDE. I CONCURSO DE PINTURA "ARTE JOVEN CANARIO". BIENAL DEL GABINETE. PREMIO DELEGACIÓN DE CULTURA. **1979** "SEIS PINTORES CANARIOS". SALA DE ARTE Y CULTURA. LA LAGUNA. PUERTO DE LA CRUZ. "HOMENAJE A ANTONIO PADRÓN". GÁLDAR. **1980** AMNISTÍA INTERNACIONAL. XVIII BIENAL INTERNACIONAL. GABINETE LITERARIO. **1982** "HOMENAJE A MARTÍN CHIRINO. MUSEO CASA COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1983** "BLANCO". CLUB PRENSA CANARIA. **1985** "7 SIETE". CASAS CONSISTORIALES. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. GALERÍA RADACH NOVARO. **1986** "PEQUEÑO FORMATO". GALERÍA RADACH NOVARO. "CANARIAS: PENÚLTIMA DÉCADA". CONVENTO DE SAN FRANCISCO. LA PALMA. **1989** "CANARIOS EN LA RAMA". FLAMA 89. AGAETE. **1993** "ARTECUMBRE". TEJEDA. "75 ANIVERSARIO ESCUELA LUJÁN PÉREZ".

ERNESTO VALCÁRCEL

NACE EN 1951 EN SANTA CRUZ DE TENERIFE

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: 1972 STVW. CASA DE COLÓN. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (SÍNTESIS Y CONCLUSIONES DEL PERÍODO ABSTRACTO COMENZADO EN 1976). **1973** MATERIA. RITO Y ALQUIMIA. SALA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE (VOLÚMENES ASFÁLTICOS Y GOUACHES POSTABSTRACTOS). **1974** LOS ESPACIOS INACCESIBLES. SALA CONCA 2. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (VOLÚMENES ASFÁLTICOS. INSTALACIÓN. GOUACHES Y MANUSCRITOS). **1978** SECUENCIAS DE UN ÁMBITO ONÍRICO. GALERÍA BALOS. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. (APARECE LA FIGURACIÓN EN LOS VOLÚMENES. INSPIRADOS EN TEMAS ALQUÍMICOS. INSTALACIÓN Y MANUSCRITOS). SALA CONCA I. LA LAGUNA. TENERIFE. **1983** LA MITOLOGÍA NINTRA. GALERÍA LEYENDECKER. SANTA CRUZ DE TENERIFE (ÚLTIMOS VOLÚMENES. CERAS Y FRAGMENTACIONES. RECOPILADAS DESDE 1980-83). **1983** LA UBIOLÁPTIDAS. GALERÍA LEYENDECKER. SANTA CRUZ DE TENERIFE (OBRAS MATÉRICAS Y MANUSCRITOS INPANOTURN). **1984** PINTURAS. SALA DE ARTE Y CULTURA DE LA LAGUNA. CAJA GENERAL DE AHORROS. SANTA CRUZ DE TENERIFE (RETORNO EXPRESIONISTA A LA PINTURA; LA UNIDAD NO ES TEMÁTICA SINO CONCEPTUAL APOYANDOSE EN LOS MANUSCRITOS INPANOTURN II Y III). **1985** SALA DE ARTE Y CULTURA DEL PUERTO DE LA CRUZ. CAJA GENERAL DE AHORROS DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1986** EL FRAGMENTO COMO CÉLULA PLÁSTICA. CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE SANTA CRUZ DE TENERIFE (SÍNTESIS DE EJERCICIOS DE FRAGMENTACIÓN. MANUSCRITOS IPN IV Y PETRABDIURN I A IV). SALA DE EXPOSICIONES DEL EDIFICIO DE USOS MÚLTIPLES. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1988** ILUSTRACIÓN DE UNA BREVE HISTORIA DEL ARTE. GALERÍA ATIIR Y GALERÍA RADACH - NOVARO. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1989** EL PRODUCTO SUBLIME (MATERIA. REFLEXIÓN Y CONSTRUCTIVISMO). OBRA MINIMALISTA REALIZADA CON CELOFÁN Y EXPOSICIÓN MURAL (REPRODUCCIÓN LÁSER - COLOR) DE UNA SELECCIÓN DE LOS XVI MANUSCRITOS REALIZADOS HASTA 1989. EL PRODUCTO SUBLIME. SALA DE EXPOSICIONES LA REGENTA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1992** ESTO. ESTUDIO ARTIZAR. LA LAGUNA. TENERIFE. **1993** CAOS Y EQUILIBRIO. GALERÍA RAYUELA. MADRID. CLAVE EVALO (UNA SELECCIÓN DE OBRAS REALIZADAS POR E.V. ENTRE 1980 - 1993). SALA DE EXPOSICIONES LA GRANJA. CASA DE CULTURA DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1994** EL ELENCO SILICTIODE. COLEGIO DE ARQUITECTOS DE SANTA CRUZ DE TENERIFE (EDICIÓN FACSÍMIL DE 191 DIBUJOS E ILUSTRACIONES PROCEDENTES DE LOS MANUSCRITOS UACSENAMIANOS - 10 EJEMPLARES AMPLIABLES A 50). CARPETA LXX. CONGRESO DE OFTALMOLOGÍA. GRAN HOTEL BAHÍA DEL DUQUE. SEPTIEMBRE - OCTUBRE 94. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1995** INHIRTA EDITORIAL. LA REGENTA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (3ª VERSIÓN RETROSPECTIVA QUE REFUNDE Y COMPLEMENTA LAS EXPOSICIONES CLAVE - 93 Y EL ELENCO - 94.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección): 1977 GUADALIMAR. CASA DE COLÓN. GALERÍA BALOS. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. **1978** DE ARTE CONTEMPORÁNEO. A.C.A.. COLEGIO DE ARQUITECTOS. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1979** PAPELES INVERTIDOS. COLEGIO DE ARQUITECTOS DE TENERIFE. **1980** GENERACIÓN 70. GALERÍA CONCA. LA LAGUNA. TENERIFE. AMNESTY INTERNATIONAL. COLEGIO DE ARQUITECTOS. TENERIFE. **1982** BOABAD. COLEGIO DE ARQUITECTOS. TENERIFE. **1983** ARCO 83. STAND GALERÍA LEYENDECKER. MADRID. EN CANARIAS. MUSEO MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. ARTISTAS CANARIOS. GALERÍA LEYENDECKER. TENERIFE. **1984** ARCO 84. PABELLÓN GALERÍA LEYENDECKER. MADRID. 9 CANARY ISLANDS PAINTERS IN NEW YORK. GRACE DODGE ROOM. COLUMBIA UNIVERSITY Y OFICINA DE TURISMO DE ESPAÑA. 5ª AVENIDA. NUEVA YORK. CANARIAS EN N.Y. GALERÍA VEGUETA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA Y CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. CONSEJERÍA DE CULTURA DE CANARIAS. HOMENAJE A EDUARDO WESTERDHAL. A.C.A. COLEGIO DE ARQUITECTOS DE TENERIFE. **1985** VISIONES ATLÁNTICAS. INSTITUTO ESPAÑOL DE CULTURA EN VIENA (10 PINTORES CANARIOS). FONDO DE ARTE CAJACANARIAS. CAJA DE AHORROS. LA LAGUNA Y PUERTO DE LA CRUZ. TENERIFE. **1987** FRONTERA SUR (SELECCIÓN DE 10 ARTISTAS CANARIOS). CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID; MUSEO DE BELLAS ARTES DE ÁLAVA; SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES. LISBOA; PALACIO ALMUDÍ. MURCIA; PALAU DE VIRREINA. BARCELONA. **1988** ARCO 88. PABELLÓN GALERÍA RADACH - NOVARO. MADRID. MUESTRA DE LIBROS DE ARTISTAS. ATENEO DE MADRID. **1990** COLECCIÓN DE ARTE DEL COLEGIO DE ARQUITECTOS DE CANARIAS. SALA DE EXPOSICIONES DEL COAC DE TENERIFE Y FUERTEVENTURA. **1991** EL MUSEO IMAGINADO (ARTE CANARIO 1930-1990). CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. DICIEMBRE 1991 - ENERO 1992. **1992** ATLÁNTIDA. CÍRCULO E BELLAS ARTES DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1993** GRAPHOS. CENTRO DE ARTE LA RECOVA. FEBRERO 93. SANTA CRUZ DE TENERIFE. **1994** CONCA: UNA VANGUARDIA Y SU ÉPOCA. CENTRO DE ARTE LA RECOVA. ENERO - FEBRERO 94. SANTA CRUZ DE TENERIFE. 41 - PROFESORES DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES. CENTRO DE ARTE LA RECOVA. MAYO 94. SANTA CRUZ DE TENERIFE.

ARTISTAS CANARIOS

Desde los 70

English Translation

From the 1970s
Canary Islands Artists

CARLOS DÍAZ-BERTRANA

Drifting in the water on the boundaries, on the fringes of the great history of Europe, its great wars and horrors, but sharing in its fate of postindustrial civilisation and blood, in its culture and its vicissitudes. With our African eyes, tropical sensuality and the indolent lust of Mediterranean America, on a frontier that is also a crossroads and a point of transition, a place of departure and encounter. Where news of the world arrives, thoughts of other white, yellow, and black men, and those who dye their blankets blue; scientific reports of catastrophes and of fractal artistic displays, uncouth visitors and erudite tourists. Here all is simultaneous and cosmopolitan. In the Canaries, formerly called the Fortunate Isles and the Garden of the Hesperides, distance is neither emulation nor forgetfulness, but peace and conflict. We have a classical education and an innate inclination toward the Baroque; the nature of our islands is anomalous –shaped by volcanos and dragon's blood.

The history of the visual arts in the Canary Islands is neither long nor portentous –Thomas Mann declared that to live too near a great natural spectacle nullifies the creative impulse. And it is well known that when artists make predictions they are usually wrong –and with respect to the Canaries by the number seven, which is also the number of islands making up our Atlantic archipelago. Jorge Oramas, Juan Ismael, Oscar Domínguez, César Manrique, Pedro González, Manolo Millares and Martín Chirino are the seven precursors of the artists in this exhibition. Not all of them are recognised on the international scene as their quality merits, and most of them are frankly ignored, not maliciously, but only from intellectual sloth, and here is my vindication. All of them together have created a symbolic space of universal percussion, reconciling their particular experiences with widely-shared feelings. What is demanded of artists is that their exploration of the depths of being should be communicated through common sentiments and should transcend their personal obsessions. It would appear that in this alchemistic quest it is absolutely necessary to delve into one's personal and cultural histories, and not allow oneself to be persuaded –by one's own alienation– to seek the universal in the banal. To speak with talent and seduce with what they know. To transform their experience into an inhabitable metaphor. This was stressed in the 1980s; to the substance that feeds the discourse of all genuine artists and what was then called the "genius loci". To give exact names to what exists was the achievement of the *transvanguardia*, illuminating its glory in images.

The Canary Islands artists who began to work in the 1970s, and who nourish this exhibition, were the first litter to be born into the artistic world. While is it true that they do not yet move normally through the circuits, distance is just that –remoteness; they are perfectly familiar with the language of contemporary visual arts, they are attuned to developments and bring in some visual and metaphorical snatches of song. Although their melody, if sometimes raucous, hasn't yet become catchy, it is beginning to spread like the rumour of a drumbeat. All have had more than one show in the metropolis, almost always without spectacular success, except for Juan Bordes who Barbara Rose knew how to see. This is not a trauma, but it is an annoyance, for my colleagues would like to live from their work, but in the Canaries the market is small and vanity is the same size as anywhere else. For this reason alone it annoys us that none of our artists is included in group shows of contemporary Spanish artists. We have read Valéry, and it is not victory we seek, but only survival. And in our homeland that is easy and pleasant. But since the whining discourse of the peripheral provinces leaves us unmoved, and we are aware of the structural fragility of Spanish art, we aim audaciously at the world which is also Spain and Tápies, without neglecting Chillida, Barceló, some of the work of Broto, Sicilia before he got lost in translucence, the bluntness of Plesna, the occasional solidity of Solano, the dreamlike Amat, and the iconoclasm of Dis Berlín, who some people call "Manolo".

Many vicissitudes beset my artist colleagues who began working in the decade of the 1970s. In the first years their works attest to the exhaustion of the historical avant-garde's projects –as raved about by Eduardo Westerdahl, that mentor of modernity in the Canary Islands, and who carried a Swedish passport.

They stopped believing in innovation for its own sake, and began to question the idea of progress in art, in sexuality and in nature. They analyzed the death throes of Minimalism and its drift toward conceptual art, the last two currents of the modern movement, the closing of the historical avant-gardes. Picasso ceased to be our contemporary and became a historical figure, Duchamp survived in memory like a beloved grandfather, incarnate in Juan Hidalgo. Painting and the pleasure of painting re-emerged following the doctrinaire period of conceptual art. Abstract art ceased to denote modernity, and the philosophy of suspicion that we had learned from Freud, Marx and Nietzsche made us distrust the concept of international art that we identified with American art.

It was in the 1970s that painters hated to be called painters, which sounded feeble and imprecise, preferring to be known as artists or creators. Conceptual art swept the world, and painting was exhibited like guilt, like an

absurdity that only a few decerebrated and ancient artists heeded. Here on the periphery, fashions were interpreted wisely, and skirmishes with the dogma of conceptualism remained under control, while Baconian neo-figuration and American Abstract Abstraction marked out the path. We were not unaware that in mainland Spain artists were looking to the French, the rhetoric of the support/surface, via Catalonia. Every one chose a path –it made no difference, since Spanish art was an irrelevance in the international scene. Only Tápies, Chillida and the artists of the *El Paso* group twinkled in the galaxy of international art.

At the end of the 1970s and the beginning of the 1980s the discourse was tautological –painters should paint. A number of shows based on this premise were organised –the obvious becomes transcendent. It was seen as necessary to preserve the craft of painting, and artists defended themselves against an obstinate aggression. Exhibitions such as "the 1980s" in Madrid or that of the American 1980s organised by Barbara Rose focused on this aspect, which ultimately claimed the primacy of the individual over the trend. In the forefront were the Germans who, from a post-Conceptualist discourse of Expressionism that wed tradition with avant-garde, side by side with the Italians who baptised it *transvanguardismo*, and incorporated the art of the *novecento* with the rotating glance. It was an advance achieved by regression and backsliding, not only because of the personal history of the artist, but also his cultural memory. The power of art as universal communication was not denied, but a new a basic idea was added: the notion that a global village, without territorial roots, can produce only insipid fruits. And art wanted again to become sparkling and sensual. The pragmatic, banal Americans, reacted. They do not venerate the past, but seek urban roots, which are found by Basquiat and Harin. Their deaths from AIDS, along with Mapplethorpe's, cut them off forever from the new debate.

In the 1990s, as had been the case in the 1960s and early 1970s, the aesthetics of frugality took its position. It would seem that when post-industrial society displays its opulence, artists challenge it by exalting the sober, as if their mission were to expiate the guilt of a wasteful, spendthrift society. Conceptual art celebrated its own revival. Minor, small-format works, subtlety, and the allusion have been rehabilitated. Painting continues, and no one questions it. The conceptualists have learned not to regard it as an enemy. However, eclecticism and the allusion are also the strategy of the painters. It is the end of the century, a propitious time for awaiting new developments, and for recycling and completing the projects begun in these years.

The artists included in this exhibition, who have been at work for nearly 25 years, are conscious of this juncture, and also of the importance of an emerging art based on the cultures of the Third World and which the CAAM has troubled to call into question. These artists do not make up a movement, but rather constitute the sum of individuals –a sum from which subtractions must be made, for a few have died along the wayside. They coincided with a time in the Canary Islands when it was possible to keep abreast of what was happening beyond our liquid frontiers, and they worked with honesty and care. Their birthplace did not confer upon them a tribal aesthetic but it did confirm their individual language. And that is what this exhibition offers –a plurality of idioms that are not anchored in geography, but in the personal recollections of each artist, tainted by the problems of contemporary art, and acting as accomplices of their own personal and cultural histories.

Doves shot in blood, images of cattle being sacrificed at the slaughterhouse, and of the artist stabbing himself. The initial proposal of Fernando Alamo is theatrical and sadistic, traversing the boundaries of the canvas and using his body as an expressive ground. Alamo concluded his ephemeral sojourn through body art and its metaphors by transferring his obsessions to painting, to a pictorial space where skewered fish abound, along with instruments of torture and perverse rites. A work that is rich in allusions, in which the image is as significant as the means of painting, it prompts associations, and stimulates sensuous feelings. Thus, in *"Papel japonés"* ("Japanese paper") we witness the lethal embrace of a woman in ecstasy as she sinks sharp sticks into her lover's body. Around her, purple irises and oriental calligraphic characters round out the scene of love and death, anticipating the sexual emanations of his subsequent work.

An epiphany of lust and voluptuousness made up of adipose naked bodies, of exuberant vegetation, tropical fruits and jungle birds. The figures emerge from a space ensnared in Cubism and American Abstract Expressionism, which are also to be seen in his series *El arte de nadar* ("The Art of Swimming"). In this work the composition is crossed horizontally by human figures attempting to keep their identities afloat in a chaotic world of convulsive beauty. Only the heads are distinct; the bodied, trapped in turbulence, are ambiguous shape devoured by the environment or by some bloodthirsty hound. The face of the "swimmer" is always the artist's, who thus asserts the autobiographical and exhibitionistic nature of his painting, and his indifference to everything not originating in the experience of his hypertrophied artistic ego.

As of this moment, the human figure disappears from his painting, which becomes less exalted and more clear. The painting no longer takes the shape of an egocentric projection –the artist is no longer the principal material of his own work, and the approach to painting as an autonomous language is imposed. The subject matter is the animal world, natural history and strange cylindrical objects. The strategy is one of appropriation: images found in old zoology and botany manuals, and art history books which he joins iconoclastically to his pictorial space. Removed from the natural context, they are manipulated and imbued with a sort of surrealistic perplexity, as well as a pronounced sexual component. Thus we may find a rabbit by Albert Durer surrounded by watermelons in a weightless space. The milky background colour, the red scar of the open melons

and the association of the word rabbit [in Spanish, *conejo* –trans.] with the female sex organ [in vulgar Spanish, *coño* –trans.) illuminate the eroticism of the composition. In a similar fashion he uses penises/cylinders wrapped in rubber.

The painting of Fernando Alamo is a sophisticated machine, abounding in quotations and allusions. In his later works, animals became beasts, characters in fables about irrational passion and raw sexuality. The animal is no longer an image found in old prints and appropriated to the artist's discourse –it is now the beast in our midst, and also the artist himself (often accompanied by the letters of his name). It is a metaphorical representation of today's man and his civilisation, where spiritual values have been lopped off and animal obscenity roams the world.

Although Juan Luis Alzola began by sketching a cartography of the Canary Island identity, reproducing the spiral of the aboriginal engravings and the triangular forms of the "pintaderas", the shapes of the islands and their aquatic drift, his discourse soon slithers towards a questioning of the identity of art and the role of the artist in today's world. Since then, his work has been a visual conjecture about the ontology of art, demythified and garbed in irony. He pretends to an unawareness of artistic traditions and lodges the suspicion that art is not really as important as we have been led to believe; that creativity is in life, and, perhaps, in art as well. At all events we are moving in a post-Dadaist territory.

Art is more a game and an opportunity to reflect upon existence than an insensate machine which keeps on churning out more or less beautiful objects. But is has grown old, and it is well-known that only the young care to play. Juan Luis Alzola clings to adolescence, and one looks in vain at his paintings for dense, blurred textures, dilute inks, or the emotion of plasticity. What they show is not for the retina, nor is it exclusively mental –his pictorial obviousness is only the box containing the game, or a way of navigating through life.

In his work there are no precise rules, but only hints at the need for a sense of humour, distrust of the severe, animal innocence, to scorn the grandiloquent and the excessive. Of the lonely fate of man and animals we are informed by a duck lost in a game of billiards, a cheerful orangutan, a solitary cat, a tender-hearted bear, and birds that parade their isolation among the perfumed plants of the Orient. A work of modest appearance which draws us gradually to the circle of beauty, without resorting to technical displays or formal impact.

For Juan Luis Alzola a virtuoso performance is not the essential aspect of art. In this game, attitude is more important than dexterity, and the option selected more important than its subsequent development. In opposition to the pride of craftsmanship he offers deliberately imperfect works, like life itself, more a sketch that a polished job. Humility informs the material execution, often in apparently careless strokes on paper. When he asserts that life is the genuine form of art, his painting becomes a mere sequence of mirror reflections in its blurred image. To make its shapes more precise does not aid in representing this image, but is merely a form a manual vanity that Juan Luis Alzola shuns. His painting seeks to inform us of a way of seeing life, and is not the arcana of a craft that has become onanistic and speaks only of itself. Without relying on a style or even a recognisable visual identity, Juan Luis Alzola prowls around the art world. The disparity of his focuses and approaches and the lack of a defining pictorial label transforms his work into a field of possibilities, into an open discourse for reflecting upon the nature of art and its incarnation in life.

Juan Bordes is an obsessive artist. The study of the human body takes up his entire discourse, while existential angst brings it to life and plasticity is it main attribute. Ambivalence is the strategy of its presentation, both traditionalist and avant-garde, with violence in the content and exquisiteness in the form, a review of history alongside invention, expressionist shrieks and classical idiom. Juan Bordes' sculptures engage in a dialogue with the space they occupy while wreaking traumatic changes upon it, and yet there is scarcely any relation between them. Sharing in this absence are redoubts of loneliness and pain, or emblems of the day after the catastrophe, which theatrically fill the space of the exhibition, introducing a new ambivalence: the theatrical capacity of the human body, of the actor who transmits feelings, and measures himself against the stage to which he offers his retort.

Seen individually, each "statue" radiates clarity, emits light and acts as a source of energy that does not conceal the lacerations and small wounds on its surfaces. The naked human form, often with amputated members, never ceases to be beautiful, and is ever the vessel of the being. The excisions and rips of the skin are also useful for the sculptor's purposes: to recover the specific and essential aspects of plasticity in an artistic world where values have gone astray.

The lonely human figure, "illuminated by poetic lightning" is subject to the most violent contortions, becoming a study of the possibilities of form and the ground of experience. Often visited and shaped by anguish, it discloses its fate to us, while also evoking a past when men and women were not amputees.

The tragic sense of his sculpture is enhanced when the pieces are seen grouped together in an exhibition or studio. What had been an individual drama becomes the tragedy of all humanity. In her monograph dealing with the artist, Barbara Rose said: "Individually, his figures may disturb and confuse us, but piled up in the sort of garage which is his studio, and photographed one atop another, they can only evoke the images engraved on the collective conscience of our century –of concentration and extermination camps, of the charred flesh of the victims of Guernica or Hiroshima. As if in opposition to the abstract and timeless forms of Brancusi, of clear and pure lines, Bordes' nudes do not suggest the peace of a paradise lost, but rather the chaos of the Apocalypse."

To this lucid interpretation, one only needs to add that Juan Bordes is less a

notary of the horrors and disasters of the 20th Century than a sculptor and architect who does not build "beautiful habitable poems", but who investigates forms and their relations to space, the expressive possibilities of the human figure and its capacity to alter architectural volumes. The tragic conceit does not cushion us against other disturbing forces, some as irrational as desire –in his initial series of moulded plastics– and others more intellectual, such as his obsessive study of proportion, measure, and even weight in his later works. A classical concept of sculpture which comes from the future, a return to the body after contemporary sculpture had deigned it unsuitable, a rescue with a large component of invention.

The imagery of Juan Bordes breathes new life into the concept of statuary, reconciling classicism with expressionism (Cánovas with Rodin), the avant-garde with antiquity (Brancusi and Greek and Roman sculpture). He opens a path to a new sculpture, free of dogma, that uses the remote and present past to project the pulse of an artist who has found in the human figure a subject with the power to appropriate space, and is able to systematise the physiology of movement.

Corrosive and sensual, the painting of Cándido Camacho feeds on beetles and cockroaches, the leaves of trees and lewd plastics, decomposition and desire. The voluptuousness of pictorial space spills off the canvas and propagates itself on the frame, which, shabby, broken or burnt, neglects its ornamental function and becomes the substance of this artist's discourse. All the elements of the painting take part and dwell together in an anarchic space without hierarchies, in a complex and baroque composition, animated by a graceful line and precipitated in an atmosphere of informalist indeterminacy. A space that find beauty in decay, that rummages morbidly in the putrefaction and discovers there an unheard of plasticity.

The defiling of the traditional physical support is also a metaphor for the universal corruption of society and its values, of the immensity of the deterioration which admits of no limitations and expands with a libertine's spirit. An allegory of rot which the artist transforms into poetry and sensorial delight, and which arbitrarily employs the formal strategies of Informalism, of "combined paintings" and neo-Dadaism. At the service of decadent thought, made to gleam by the dark and disturbing power of sexuality, the instinct for life, and the fecund nature of Eros face to face with Thanatos, the ancient god of death and destruction.

Driven by existential impulses, his painting does not question the eternity of beauty nor does it attempt to vindicate the perennial, after the fashion of the movement that contended that art works should be made of perishable materials that would be destroyed by the passage of time. On the contrary, Cándido Camacho evokes the concept of wear but not its full potentiality. The elements he includes in his canvases are not permitted to devour them, even if they are insects. They serve to illustrate a situation arising from the creative process, but Camacho is not concerned to point up the ephemeral nature of a work of art. Rather, his concern is to produce paintings, to discover beauty in genuine decrepitude, and to render it immortal.

Its transfer to the domain of art is careful and aesthetic, and the shiny-skinned beetles are inlaid in the canvas through a delicate job of marquetry, as are the vegetable elements and the condoms. The frames, salvaged from antique shops, have been cautiously and painstakingly fragmented. All the components of the painting preserve their formal features, and their consistency is reinforced so that they may endure with their authenticity intact in pictorial space, and set off unexpected associations in the mind of the beholder, random encounters that provoke aesthetic disturbances of a surrealist nature. In any case, all these elements are arranged in accordance with strict compositional criteria, which produces a sense of homogeneity in the images, and renders them part of a totality to which their presence is complementary. It is not an entomologist or a botanist, but rather a modern artist, who lays dogmas to waste and resorts to any technical procedure at all that may be of use in conveying his discourse. A discourse that dwells on the corrosive and that discovers beauty in decay and putrefaction. Beauty is everywhere, if we know how to look, and, as Plato might say, it is an idea that can be independent of its appearance.

My insistence on the beauty of Cándido Camacho's work stems from what I believe to be the basis of his poetics, the motive behind of his all his production, and his governing criteria. In this respect, he is a classic artist, concerned with the harmony of colours and the sense of proportion, though he works with new materials and digs for beauty where others would be repelled.

The paintings and sculptures of Alfonso Crujera bring us near the vestiges of a remote culture that might also be our own. The artist shows us the ruins of improbable cities, the refuse of an extravagant architecture seduced by curvaceous contours. And some found objects among the rubble, wounded by time and erosion. So far no human remains are in evidence –our only news of the inhabitants of this civilisation come in the form of broken ceramic spheres, strange worn columns, solar disks and souvenirs of a city.

From a vantage point located in the heaven of time, Alfonso Crujera evokes the lost city, transforming the imaginary into poetic reality. He recreates a ruined world with mud, cardboard, wood and paint, all crude materials whose expressive essence he draws forth. The dignifying of such "minor" materials has been a constant feature of his artistic production, and he now does it to found a pictorial space which is also an allegory of a fallen world. The absence of man –the maker of this culture submerged in forgetfulness which Alfonso Crujero rescues– brings to mind the precariousness of the human condition and the fleeting nature of life.

There is no uniform weft on the surface of his paintings, lacerated by cardboard and woods. On a blue or green background –the colours of the sea– they appear as fragments, mere shards from

which the past cannot be rebuilt, but which do facilitate a reading of the world of today in which the artist lives –a world adrift, where the spiritual (represented by the absence of people) has been replaced by the material (the constructions and found objects), where the decline of ideas (the broken image) is not a drama, but an aesthetic motif.

In his sculpture, which cannot easily be placed in any contemporary classification of statuary, we find a hint of the archaic, of the unknown symbol which has lost its meaning and now wanders lost, outside its historical context. If these objects are disturbing, is it not due to their aesthetics, but rather to their strangeness. Made in the ancient tradition of fired clay, these useless ceramics have lost their functionality, and are just pieces of material placed at the disposal of the artist's thought.

Seen from a distance in space and time, his works appear profoundly desolate. They depict different scenes of a dead world to which Alfonso Crujera is our guide, one who helps us to see in them our temporal fate and its beauty. It is not a question of nostalgia, but of joining the different angles of our gaze into one, of transferring the experiences and impressions that arise from our contemplation of an ancient culture to our own.

Aerial photographs, underwater archaeology, or the dream of memory –it makes no difference, for in any case we are taken on a tour of arbitrary constructions, fossils of the imagination that we cannot confine to a map.

The alienation and malaise provoked by an inane social reality leads Ramón Díaz Padilla to emerge on the art scene with critical paintings that historians have called "chronicles of reality". His work is an indictment of contemporary attitudes and behaviour, painted in blue, cold colours that mark the distance between the artist and his subjects. Nor are these merely the graphic records of an era, for Ramón Díaz Padilla melds the obvious content of his discourse with an exploration of his pictorial spaces and the search for formal solutions. This would lead him to dispense with the traditional format –his figures are deployed outside the rectangle or the square, and set their own limits. At the same time, his technique is highly sophisticated, with dilute colours, blurs, and montages. The skilled painter prevails over the record-keeper.

In the early 1980s his discourse was eminently painterly, evincing a baroque sensibility and an expressionist range. His subject is the dissolution of the image into the chromatic fronds. The palm trees and roads are merely concepts which evoke verticality, or the exuberance and sinuousness of life. Although figures appear, the overall image is abstract and one of great confusion –we are inside the forest and it is not easy to discern shapes, while complexity blurs the details. In the *barqueros* ("boatmen"), while we remain inside the whirlpool of the abiding sensuality, the human figure is allegorical and "the rhythms of the body set those of the painting and ultimately absorb them".

The canvases of these years carry a powerful charge, conveying the convulsive agitation of today's world as well as its visual ambiguity. The difficulty of finding an identity in a chaotic world that flattens forms, values and reference points, that feeds on disorder and irrational tension. There is no room for calm: all appears mixed up and drunk, enigmatic and fading into dusk. Nothing is yet defined and all is provisional –the artist seeks poetry in the storm.

A twisted road, of physical wear and tear, which Ramón Díaz Padilla will confront with intellectual conjecture and poetic contemplation. In the artist's words, "the texture, the graphic crisscrossing and the pictorial matter finally become the principal motif of the painting's structure. Here the expressionist echoes of earlier series are lost. What remains is the scheme as the plastic structure, qualities, atmosphere and a certain poetic sense of the surface... The subject of the painting is painting itself, which is to say, thought. The support is treated as the sole previous structure, in both the material and conceptual senses. The interest arising from the plastic creation is the epidermis of the artwork, not in the sense of material texture, but rather in that of the complex network of graphic structures that range across it, sparking our interest, reducing the elements participating in the process to the minimum required for the configuration of the pictorial tissue. Painting as skin, as pictorial topography, invades the entire space, occupying it to the edges, abolishing the up/down and the right/left".

Music for the eyes, with emotive rhythms and spiritual overtones is this painting of vibrating sensibility that renders poetic a world of interconnections in which the plot is the message.

Urban culture, the gears of the contemporary world and its technology, the new visual and metaphorical relations which emerge from the dialectic between the products of industry and nature. An appreciation of light as a the drawing or modulation of spaces, a cumulative concept of images and a nostalgic breath. These are some of the ingredients of Leopoldo Emperador's production. In his earlier works, neon, with scaffolding of wires and transformers, crawled up the wall like a calligraphy of soft strokes of light, reminiscent of Keith Sonnier's "knotted neon tubes". They were drawings on the wall which the artist would soon move to three-dimensional space, making them sculptures. The work we see in this exhibition, *Albero 1*, is a vertical construction, with a spiral in the centre and a red ochre surface at the base.

The sculpture is a tree of light, joined to the earth which gives it life and nourishment. Leopoldo Emperador challenges us to take part in a poetic dialogue between the natural and the artificial –the manmade, His preference for formal impact over the allusive or associative justifies the classification of these pieces as late-minimalist sculptures hinting at objectual art. And this is found, inside the ordinariness of the assemblage, in his next work. Poetical boxes for keeping stones, furs, neons, maps of the stars, and other oddments. A proposal that is articulated in a broad concept of the "collage" of which Joseph Cornell was the illustrious precursor. A space where

suggestions and associations are the medium used by the artist to reveal his personal sensibility.

Experiments with new expressive supports and the exploration of the ontology of artistic language have led Leopoldo Emperador into the world of installations. In this exhibition he offers us one entitled *Depósito para el abastecimiento de ideas* (Idea Supply Depot), which is divided into three spaces, occupied by a table, a truncated pyramid and seven flasks holding coloured liquids. Together, these elements evoke an obsolete engineering structure, an unproductive machine onto which the artist imposes an aesthetic reading. He appropriates its uselessness and formal suggestiveness, incorporating cultural allusions (Beuys' grease), while asserting the identity of the artist with x-rays of his own hands. Nostalgia for an image of the past that the creator summons and manipulates becomes an artistic reality. Uselessness becomes a place for thought and a depot of ideas.

The bluntness of the image and the structural unity of the work distinguishes it from those evanescent installations which dissolve formality into concept. Moreover, his appreciation of plastic volumetry places him near the expansive concept of contemporary sculpture.

In recent years, the sculptorial avocation indicated by the neons and the care with which the components of his installations were prepared culminates in sculpture as the main support of his discourse. Sculptures agitated by concerns similar to those of Emperador's earlier works: a cumulative concept of the artistic object which becomes the point of convergence of cultural allusions, found objects, the artist's memory and his heartbeat, nostalgia for sculptural forms of the 20th Century and the adventure of the new expressive languages.

When García Alvarez began painting at the end of the 1960s, conceptual art was languishing. Many artists were fed up with its rhetoric and its ostensibly intellectual dogmatism, so very transcendental and so little sensual. Artists brought too much theory, tried to change the world instead of living in it, and replaced the "certainty of sensation" with speculative metaphysics. It seemed as it in an advanced technological society artists become distrustful of sensuality and ashamed of creating beautiful objects.

García Alvarez did not share these views, and focused on a work intended to restore hedonism to painting. Inspired by the epicurean philosophy of the search for pleasure and bodily delights, the joy of living and a serene dialogue with nature, he shunned the dramatic facets of existence and stressed the sensorial, trusting to his senses more than to intellectual conjecture. His paintings illustrate the confluence of an optimistic vision of nature with an affirmative concept of life.

On the surface one notices the exaltation of colour, in warm and luminous tones, the abundance of empty spaces, the submission of the subject matter to the visual effect, and the absence or simplification of the figures which, when they appear at all, are merely graceful curved lines or hurried Arabesques that enliven the composition. Colour is always the protagonist of the painting, extending itself in freedom, reconciling harmonies and dissonances, vertical gushes with horizontal zones. Spreading over the surface, they transmit emotion without trickery or even perspective, imposing an abstract sequence that overturns the realistic references.

The painting of García Alvarez, while always based on natural elements, has no figurational intent. His landscapes are not evocative, but merely provoke associations of general concepts. The sea, the shores or the horizons painted by García Alvarez are transfigured into a mental geography invented by the artist, and unrecognisable as nature. Nature is the origin of his painting and the artist does not conceal it –it supplied a motive for beginning his discourse and he respects it, but he also feels the need to transgress it, to reveal it to us in a new way that makes us appreciate its beauty and seductive power. Today, when we scarcely see nature and we disparage it, such metaphors are necessary as a means of reconciliation.

Many have tried to simplify the poetics of García Alvarez, defining it as a contemporary interpretation of Canary Islands painting. The luminosity of his painting and his quest for cultural identities in the visual arts since the 1980s have invited such a reading of his work, and, while it is not entirely inaccurate, it is certainly insufficient. His discourse not only touches on light, but it also figures in a wider debate involving the sensorial aspects of existence as constant values that are no less hierarchical than other intellectual notions. He recovers the tradition of enjoyment of the simple life and respect for nature. This artist does not disdain to offer us a mental disturbance, but he does not believe rhetoric to be the best means of provoking it. Sensibility and sensuality, values in decline at this turn of the century, can be at least as effective.

Colour is the expressive medium underlying the work of Juan José Gil, while his trademark is illumination, emotions are the field of his experience, and his method of work is the breakthrough –the sudden leap from one style to another, both to explore a new formalism and to render his thought more precise.

In his series *Para Alicia*, Juan José Gil offers us a poetic image, unrelated to visual experience. These are paintings with a vertical structure, their colours deployed in strips and fading at the edges. More refined and delicate than those of painters of colour fields, and lacking the objectual purpose of support/surface artists. All that is taken from these movements is their physiognomy, since the plurality of oblique lines and the expressionist shudder preclude a meditative reading. They are also far from these trends inasmuch as they shunning the idea that a painting should be its own material reality, since, apart from opening new perceptive doors, they also work as spaces for the confrontation of sentiments, the reflection of gestures and the visualisation of metaphors of contemporary man. Broken, like the strips of paint, they combine lyrical spaces with emptiness and tension, conciliating the

brilliance of the microspheres with desolate hollows.

This is a type of painting in which the visual register is the means for conveying emotional echoes, as the artist confirms in the new series presented at this exhibition, *Paraislas*. A lone island, between the sea and the earth, suspended in time. An emblem of tragedy and loneliness, of the geometry of the triangle and diffuse passion. The colour, now distributed horizontally, except in the triangle/island, illuminates the enigmatic and dramatises the obvious: the island, which will soon also be sea, shore and puddle. In this work there are referential motifs, drawn from visual experience and from nature. Used as a simile, as an evocation of feelings.

Passion, shaping the contours, dilutes the image in a painting that is more an expression of the artist's psyche than a representational exercise. In his *Orillas* the atmosphere is even more sombre, with dark colours sometimes reaching black, but which always possess a sensorial function. And with such material adding a new disquiet, illuminating the anguish of creation and the density of the profound. The canvas seems to suppurate a thick and tarry material that twists and expands, leaving puddles of light and thunders of foam.

The image arises from the matter, which is the memory of the artist's pulse and not from the history of art, as in his first works. An unctuous material that underlines the physical act of painting, the struggle of Juan José Gil with his expressive medium in search of the ambiguity of beauty. And this is what animates these paintings which, seen up close, seem to caress the repulsive, and have a putrefied aspect, but which for a distant on in reproduction disappears. Then the aesthetic expression threatens the amorphous, nullifies the superficial decay, and shows the plasticity of a tragic spirit.

A visual representation of the existential loneliness of humanity and suffering, Gonzalo González' series *Los marginados* ("The Outcasts") is also a trip through horror. A portrait gallery of anonymous beings, victims of fate rather than of social or political circumstance. The numbers graven on their foreheads do not identify them, but merely consign them to the legion of the bereaved. These are pictures of pain as intimate suffering, and of the anguish of mankind, resolved with an expressionist gesture and a neofigurational technique with post-Baconian resonances.

Gradually, the human figure disappears from the works of Gonzalo González, and the landscape –or rather, effervescent nature– adjust the atmosphere of his discourse. A nature that does not copy, or reproduce, or evoke any known setting, but that exists solely as a pictorial reality. This is a latitude in which the artist explores, initially, the expressiveness of colour and the dialectic between earthy elements and fuzzy vegetables, and which soon becomes a field of action, a speculative image of the forces of nature and their persistent movement.

In a landscape of blackened, forbidding territory, illuminated by fires and swept by the east wind. The landscape is a ruin, the site of a massacre, the unextinguished embers of a tragedy that has extinguished mankind. Something we know about only through strange constructions, the remains of a civilisation, which work visually as a counterpoint to reason and order, in a space dilapidated by chaos and the passions. A space in tune with those of the Romantics in their cosmic melancholy, but which does not share their ecstasy in the dying light. For Gonzalo González, demise is not fascinating, but tragic. It is a baroque space of forces in conflict, and also existentialist –subject to the experiences of the artist.

The paintings of Gonzalo González delve into the mysterious, the unfathomable. They bring news of an obsessive journey to the interior of the being, to the centre of night. The image does not merely evoke the catastrophe, but submerges us into it, sucking us in like a black hole, bringing forth the unknown. Chaos has become a wall, an obsessive dream that rises vertically. The artist leaves us with two choices: the blue band of light and awakening, and the journey towards another dream, towards the unknown, towards the black hole.

Gonzalo González cannot choose –his biography is a dark vertigo. And what he shows us behind the wall, through a hole, beyond emptiness, is a new landscape of loneliness, another stroll past the graves of awareness. An immense black sky and a small strip of dismal sea, separated by a horizon that conciliates the two chaotic hemispheres and that has the same function as the monoliths of his earlier work –that of symbolising reason and the human. A door to which the spectator can nail his existential vicissitudes. All else is mere drifting.

The life of Juan Hernández was fleeting –he could not celebrate his 32nd birthday. The adolescence of an attitude that sought surprise and singularities became a destiny. Every man is master of his time, and Juan Hernández seemed to realise that his would be short. "I believe that I have little time, and no matter how much I work I will not be able to do all I have to do." But while he lived, he worked hard, he was always learning and beginning. He was a man of action who took art very seriously, and also laughed.

His first paintings, "air landscapes" in black and white, told of an impulsive artist with a direct, gestural and explosive idiom. The study of the work of Marcel Duchamp and the spell cast by Juan Hidalgo led him to "question the word 'painting' in its traditional sense". He engaged in performance and body art, but soon abandoned them, since "one must specialise in every form". He then unhesitatingly embraced "painting as the craft that it has always been".

From then on, colour was the hallmark of his canvases, which were very luminous and festive at the beginning of the 1980s, when he painted versions of ??Lunch in the Country and *Las Infantas*, but acerbic and opaque in the series *Animales solitarios*, sombre and mysterious in his *Calamares* ("Squid"), *Cafeteras* ("Coffee pots"), and *Lámparas* ("Lamps"). There was a nocturnal quality to his final *Poemas del faro* ("Lighthouse Poems"). A dark, cloudy colour, applied in

broad, dripping strokes, trusted to the certainty of his passion, and structuring the pictorial space in horizontal or slightly inclined planes, with some vertical element often added to lend depth.

The subject matter was often a man-made object or an animal, although the human figure also appears at times, reduced to a silhouette, to its formal essence. "Man is always present in my painting, represented by the elements that accompany him every day and denote his existence (...). My testimony to man is given in the representation of the objects which accredit his presence." These objects are often surrounded by or placed within a natural setting, one conceived not as a description but rather as a background and lighting. Just like the objects, victims of the emotional tensions of the artist, who transfers his personality to them in order "to make visible the intimate core of his being". Only in the *Cafeteras* series does the object remain unscathed by the artist's passions, and is itself an objet of desire that allows itself to be looked at. But it is removed from the whirlpool that surrounds it, in a calm and timeless space that recalls Zurbarán and Morandi.

This artist understood that variation is in the eye of the beholder, and not in the form, that "all is unrepeatable: a sigh, a gasp, a caress, a postcard (...), a stroll". A serial method of working, the reproduction of the same object –the several paintings of the same subject are an exercise in difference, as well as repetition. The passion of the beholder's gaze disturbs the object that continues formally to be the same, and yet it is another. The artist is not so much representing the objects as presenting himself. And he does this with honesty, with nothing to hide, in all his innocence and freshness, his joy and anguish, with ah overflowing vitality and a figurational idiom which may appeal most to lovers of abstract art.

Virtually all the sculptural work of Juan López Salvador is done in wood –only in the last five years has he turned to metal to express his poetics. Just when manages to make his discourse precise, the materials become interchangeable –once the idea is taken captive, the variations of the surfaces are innocent. The substance is not altered, although the material used gives different registers –dramatic and emotional in wood, cold and impersonal in metal. In his first sculptures, which the artist designates as "gardens", a human couple in white clothing sleepwalks near a hut, a tree and some cactus-like plants. Space, set off by wooden pillars, makes use of the dilated concept of contemporary sculpture, and lends a narrative component to this work which take us to a world of magic and ritual. A world in which man is not the centre, but merely a part of the universe, another piece of nature with which he merges and becomes aware of his insignificance, as is indicated by the minute size of the human figure and his spiritual kinship –symbolised by the colour white– with his surroundings. A plastic interpretation of "the direct vision of the world" and the "inward look" that the Yaqui wizard taught to Carlos Castaneda.

When the garden spills out it becomes nature, forms lose their narrative function, and irrational poetics reveals its power to fascinate. It is in this ambience, vast and changing, that Juan López Salvador undertakes his exploratory journey. Transferred to his sculptures is a sense of nature petrified and eroded by time, and his own sense of vertigo and instability. Cliffs, abysses and craters, images of stone that the artist brings forth in wood with the virtuosity of a craftsman and the sensibility of a contemporary sculptor who finds in nature the contours of his language.

The sculptures are often made of several pieces arranged to form the desired object, of a pre-established identity. These separate pieces can never be deployed arbitrarily, but in order to work must be exactly placed. The artist does not wish to enter into a dialogue with chance, but rather with nature, to show how precarious is geography and life, the construction of an identity from fragments, the instability of all relationships, the presence of emptiness in order, and the vertigo of existence.

His ethical and sensorial reading of nature does not shun the theatrical, in terms of the emphasis on representation, and when he works in metal the emotional element is more muted, while the plasticity is increased. The substance and theme of his discourse remain identical, although some metaphors are pushed aside by others. In contrast to the wood, the lustre of the metal does not suggest erosion, but it does enhance the tectonic and monumental aspects. These are complementary aspects of a sculpture replete with suggestions and which here stresses on feature, and there another, but which never douses the wick that gives it life, and in which we always hear the same din.

To the fallen empty verbiage of today's world, Rafael Monagas opposes a dense style of painting, rich in material and in memory. The luminous revery of Vermeer, the composition of the Russian constructivists, the aniline blue of Matisse and the chromatic magic of Rothko are joined to the reddish ochre of the earth, the aromatic landscape of childhood, an austere nature and the forest of identity. These are the dwelling places for the work of this artist, the heir to a tradition of synchronising modernity with tradition and which, in the Canary Islands, Manolo Millares and Manuel Chirino are the most illustrious exponents.The thickness of the painting, its plasticity and the stress laid upon the tactile, all combine to evoke the walls of the grottos where primitive man painted. This impression is confirmed by the range of colours used, the earthy look of the pictorial surface, the dampness and silence. Nor is it surprising that in his pictures there should appear direct references to the commonest devices used by the ancient people of the Canaries, particularly the triangle of the "pintadera".

Rafael Monagas' discourse usually centres on two common types of subject: the landscape and the still-life. The basis is not the image itself, but the manner in which it is conveyed, for which the artist discovers a depth behind the obvious and reveals its substance. He uses a large amount of material and content, with a splendid finish, a tendency towards the

synthesis which sometimes moves in the direction of geometry and the search for the essence of objects and thought. This may explain his attachment to symbols which help in condensing the notion that memory can help us read like the letters of an alphabet. Each of his paintings is a pictograph with its own visual and conceptual identity, but each also pertains to a forgotten or imaginary language which Rafael Monagas brings forth, quotes, and enhances with new expressive devices.

In the arcana of the memory Monagas rummages and hacks away, seeking the identity and the identicality of men of all times. To show this in visual objects, in his paintings, is the aim of his poetics, and it finds his voluble metaphor in nature.

In the 1990s Rafael Monagas has focused on landscapes, sketched with the formal Minimalism of a diagram and attuned to memory, floating in time and "dwelling outside us, in a driving rain, in the unique odour of a room, in the aroma of a blaze, or in the dampness of a landscape. The artist expresses himself discreetly, without emotional displays, visually conceptualising a space that is the geography of memory.

Standing apart from artistic fashions and trends, bulging with an almost barbarous candour and innocence, the work of Paco Sánchez is a microcosm where the archaic is a treasure and crudeness exudes sensibility. In black and white or in tranquil colours, the images of Paco Sánchez spring from a primitive world of disorder that lends power to the instincts and feelings, to the detriment of the cultural or intellectual. This is not to say that the artist is careless of his craft, for his work is finished with exactitude, but only that his exploration is of the essence of being, in a pre-civilised time.

In his earlier painting the scenes were rendered in horizontal bands, as in ancient paintings, the human figures reduced to mere cartoons, isolated in separate spaces and surrounded by a labyrinthian space in which the very idea of communication is dissipated. Intricate and magmatic, the discourse is one of great complexity, a rhythmical framework that dissolves the individual figures into the whole, returning them to a more far-ranging totality and bringing them all in time to a single beat. It flings them into the river of life, where they forget their identities and confuse themselves with the space that expands towards the inscrutable.

Later on, the compositions become more intelligible. We see the same cartoon figures parading, lost, or engaged in a cave dwellers' dance of occult symbolism. Around them is an empty space where only a tree or a door may appear. The cartoon figure, the psychoanalytic symbol of the father, now joins with the mother and the tree of knowledge. This Freudian interpretation of the painting of Paco Sánchez is probably of little interest, but it does confirm the complexity of his poetics, in which we may hear resonances of two artists of our century, with very differing conceptions of pictorial space, but alike in their vindication of the primitive world, of madmen and of children –Jean Dubuffet and A. R. Penck.

For Paco Sánchez, as for the other artists mentioned, creativity is not to be found in the images of our civilisation, but rather in the depths of man that are unrepressed by civilisation –in the barbaric and the unspeakable. His paintings amount to a sort of trepanation of the surface of memory and abandon themselves to an embrace of the pulse of the species, and life proceeds in his primitive astonishment, discovering the fascination of the sensorial and the magical.

The solitary Paco Sánchez discerns an ancestral world much more alive and authentic than that vacuous world of today, in which absurdity is not so much a disturbance as the very quality of existence; in which complexity does not overwhelm or trouble us, but merely reveals the eternal stream of life. Beyond time and history, atavistic passions and dark instincts remind us of the origins and essence of our identity. Paco Sánchez' aesthetic disturbance is that of the man without qualities, cut off from his time, seeking himself in the swamp of timelessness.

The painting of Ernest Valcárcel is inseparable from the writing that complements and enriches it. The artist himself explains, "My origins in the field of visual arts place me after Abstraction, where the painting-object represents nothing known or seen, but only itself. A vestige of this principle endures and evolves all my production, since I always wanted –though I realise this only now– to make a *Producto Sublime* rich and self-sufficient enough to transmit *significados*, to be intense and forthright in its *significant* quality.

"Hence my fascination with the literature of alchemy, which for me has the same impact as pure poetry, and whose operational and existential procedures so closely resemble certain notions of Art and the Artist. Even so, the most characteristic aspect of my production –after 1978– may be the constant changing of the subject, the technique and the style that leads me to espouse the key aspect of Bonito Oliva's theory of the *transvanguardia*. This is to say, the appropriation and use of any chapter of history for the sake of my personal discourse. This inevitably leads to an eclectic, multidisciplinary, and even multidimensional body of work, but which, even so, does not impede the easy identification of certain constants, such as experimentation with materials, recourse to such creative techniques as fragmentation, constructivism and the parallel or complementary presence of a literary and illustrative production gathering in the 23 Uacsenamian manuscripts that form an integral part of my painting... A logbook, the 'black box' of my existential expedition."

And furthermore, art as a game, as an existential entertainment. A dialogue between man and matter that is resolved more in a ritual of great plasticity that in a work of art. One cannot even establish a chronological sequence of Ernesto Valcárcel's work, since most are recycled. Fragments of older works are used in new combinations, illustrating the hackneyed idea of Heraclites that everything changes, but also remains the same. Neither can one speak of a style, nor a thematic unity, but only take note of the expressionist

accent of a work that demythifies art itself, and in which Duchampian suggestions are transgressed by a new valuation of the retinal, and in which references to the history of art (Beuys, Manzoni, Povera, Conceptualism, Dadaism...) are no less important than synchronicity with scientific and philosophical thought. Alchemy, shamanism or the doctrine of Zen lend as much information to his world as does pictorial tradition itself.

Ernesto Valcárcel leads us to a new stage of artistic evolution which "opens the floodgates of the senses", by means of images designed to be captured by the mind as well as the retina. The works are also projects, without beginnings or ends, meant to be regarded not as the result of a creative process but merely as an episode within it. They admit the figure of the heteronym and proclaim their provisionality. All procedures are valid; the commitment lies in the manipulation of the material. Valcárcel's works are the result of this process, existential vestiges that remind us of the artist's steps.

A Soul's Journal

ANTONIO ZAYA

To the memory of my boon companions Lorenzo Godoy, Cándido Camacho, Pepe Saavedra, Juan Hernández, Carlos Ramos and Abdel Nur. May God bless and keep them.

I. I do not know if this is the right moment to reflect about my own generation –as one thinks, perhaps, of a pillar of salt. Given the very nature of the past as something immutable, and my own lack of ill-feeling, I have never liked to look back, to seek explanations from yesterday, or to follow in my own footsteps, like my shadow follows me. However, my feeling of solidarity with my dearest companions of another day, my wish to put on record certain facts that others may omit, forget, or ignore –facts which may contribute, however modestly, to the explanation and the understanding of these years gone by and the foundations and roots of many of the works we will have the opportunity to revisit– lead me to accept this autobiographical challenge, since to revisit the past of the artists included in this exhibition is for me to revisit myself, to confront my memories face to face, and to examine my own past.

I will not be indulgent, nor will I be sentimental. Thus I intend to call things by their names, no matter how slanted and artificial they may appear to us today. With most of these artists –indeed, nearly all of them– my relations have been more or less intense, more or less friendly, more or less personal. This can be a disadvantage, as has often been the case when I have approached their works. However, for the task before us today, I see it as an advantage. Furthermore, there is no objectivity without a subject, in the same sense that there can be no exit without an entry, and vice versa. Accordingly, the absence of boundaries between personal and professional factors, instead of detracting from my analysis, in my opinion adds new nuances to its meaning. It enriches the cold world of mere data that are supplied by any impartial investigation. And thus it is –let me confess it– that my approach to this more or less compact group of artists is neither indifferent nor mechanical, not objective, or insipid, or neutral, nor could it have been otherwise. Everything that has to do with them also has to do with me, and all the pieces of this puzzle involve me as much as the others.

Having clarified this, I should add that my purpose is less to undertake an academic analysis of their works than to explain the atmosphere of enthusiasm that marked the sprit of the decade in the Canary Islands in the period immediately following 1968, when the events in Berkeley, Mexico City, Shanghai and Paris overturned the theoretical canons of artistic creation. It was the time of the "will to power", the imagination, and the "reality principle", although from the vantage point of the deep-freeze in which we dwell today this period exists not just in the realm of the forgotten or the overlooked, but in the most deplorable amnesia.

II. The emergence on the Canary Islands scene of this group, a group that has become labelled –imprecisely and artificially– as the "Generation of the Seventies", coincided on the one hand with Spain's political transition from the death throes of a fascist-style dictatorship to the stirrings of democracy, and, on the other, with an overall improvement in the economic and financial situation, which, however, did not bring any stability to the nascent art market, to collections, or to institutions facilitating the progressive and needed developments that the artistic community was demanding.

However, there did appear some new galleries that were attuned to the real artistic situation and it was there that the youngest and most radical and activist artists gathered, as well as a core group of critics and intellectuals who not long thereafter would come to represent the real first impulse which would lead us to our current situation.

The official institutions, in sharp contrast, were wary of the antifascist ferment underlying these gestures and they not only stood well aside from this genuine explosion, while subtly ostracising those taking part, regardless of whether or not they belonged to the leftist opposition led by the Communist Party. Accordingly, both the Conca gallery in La Laguna and later in Las Palmas, run by Gonzalo "el Conco", and the Vegueta and Balos galleries, directed by Fernando Doreste and Rosa María Buerles, also in Las Palmas, were to become the real driving force behind the artistic revolt, as well as the principal publicists and defenders of the new creators and critics.

Whether we like it or not, the bond that secretly linked some artists to others, and some intellectuals to others –aside from their art works or other personal affinities, was their tacit or open opposition to the fascist regime of law and order. Most were Communist Party members or sympathizers and were engaged in underground activities and radical collective experiments in high schools, working class neighbourhoods, villages etc.

In this necessarily politicised atmosphere in face of the repressive belligerence resulting from the weakness of the fascist regime, the group "Contact 1" was founded by sculptor Tony Gallardo, and painters Juan Luis Alzola and Juan José Gil, who were soon joined or given support by other important artists who burst onto the scene. One such artist was

Rafael Monagas –though he always kept a discreet distance– and later Leopoldo Emperador and Juan Hernández.

Apart from this main organised group, other more unorthodox, non-conformist groups sprang up, linked to the separatist movement, the Maoist FRAP, and concepts close to 68, which clashed dialectically with "Contact 1", such as the "Des" group formed by the Málaga writer Rafael Franquelo, the Valencian painter Arjona, and this writer. Other detractors were the radical individualists Octavio Zaya, Carlos Pinto, and the *engagé* critic José Luis Gallardo, who sided with one or another of these groups.

The intellectual "protection" and sponsorship of this generation by already well-known Canary Islands artists such as Martín Chirino, Juan Hidalgo, Cesar Manrique and Pepe Dámaso, later led to the "Manifiesto del Hierro" and other outstanding events which would define its complexity and reach. Among them was "Katay 76" (Juan Hidalgo and "Contacto 1"); "Live Underground" (Octavio and Antonio Zaya): "The Marceña Hare" (Octavio Zaya and Carlos Pinto); and articles in the cultural sections of the newspapers "La Provincia" of Las Palmas de Gran Canarias and the "Diario de Avisos" of Santa Cruz de Tenerife. Likewise, the friendly relationship between this heterogeneous collective and the Tenerife critic Eduardo Westerdahl, who ran of the legendary magazine, "Gazeta de arte" helped imprint an even more radical character on the aesthetic proposals which were to a degree in tune with universal concerns, whether they were the informalism of Millares and Manrique, the conceptualism of Juan Hidalgo, the pop neo-surrealism under the more or less acknowledged protection of Pepe Dámaso, or what we might call "Africanism" which appeared to suddenly enjoy (and which has recently reappeared, this time to stay), adopted for a short time by Pepe Dámaso in his paintings, and even more pronouncedly in the sculptures and the thought of Martín Chirino, the originator of many initiatives which have significantly influenced the cultural life of the last twenty years.

To a certain extent, and in the broadest terms, we might say that during the 1970s, all the styles which had emerged before, during and after the Second World War in Europe, and during the Spanish Civil War, came together in the Canary Isles, some of which continued to survive in a latent manner, as was the case with surrealism, which has been the backdrop of the libertarian and anti-academic aesthetic which has dominated the history of art in our Islands during this century.

However, and at the risk of repetition, if there is something we should stress about this generation, above all other considerations, it is the acute political awareness of the fundamental break, in both general and ideological terms, with the aesthetic and philosophical proposals of Spanish society in a decade of simultaneous demolition and rebirth.

III. When referring to the group of artists who really made up this generation –the majority of whom are included this exhibition as assembled by Carlos Díaz Bertrana– it should be emphasised that at no time did they form an organised group, although on several occasions attempts were made to create a more or less limited, homogeneous collective. The strong personalities of some of the members, the active narcissism of others, and the provincial prima donna behaviour of still others, made this impossible. Had it been achieved it would probably have helped overcome the distance, which for this and former generations, had been a dead weight and added burden when ranking themselves with their colleagues on the Spanish mainland. Only a small –almost a token– number did achieved comparable status.

Even when inter-island rivalry had no influence on the majority of these artists in any way, the weight of this insularity prevented the success of any attempt to articulate any kind of collective discourse which might break down the barriers formed by the sea and centuries of isolation –the real Achilles' heel from which the burning wax ran.

These circumstances, these waves, scattered the efforts made, diluted the aims, and dissolved the projects drawn in sand on the shore. And it may be that nothing remains of this but the idea of a shipwreck, more real than metaphorical, after a beautiful journey to nowhere. At all events, here we have the valuable disjointed pieces; here, the realities and here also the works which show the dreams that once illuminated that journey towards freedom.

In this sense, there are at least two locations which saw the seventies generation emerge, consolidate itself and develop, although we must acknowledge La Laguna –"the city of the pioneers"– as the place where the seed sprouted that was to grow into what we now call the "Generation of the Seventies"; for it was there that the majority of us established that generational connection without which none of what followed would have been possible.

However, and to be fair, Las Palmas de Gran Canaria took shape immediately afterwards as the home and shelter of this generation, the place where they succeeded in projecting themselves timidly towards the outside, and where they finally came of age –reached their maturity– and ultimately their decadence, when they abandoning themselves to the narcotic embrace of the democracy which only a short time before most had helped, to the best of their abilities, to install.

Among the painters who belonged to the La Laguna core group were Fernando Alamo (who later moved to Las Palmas de Gran Canaria); Cándido Camacho (from La Palma and now dead); Gonzalo González; Among Tea (Carlos Pérez); José Luis Medina Mesa, and much later, Juan Hernández (from Las Palmas and now dead); and Juan López Salvador. Excluding Tony Gallardo for reasons of age, the Las Palmas nucleus was mainly formed by Juan Luis Alzola; Nicolás Calvo; Alfonso Crujera; Juan José Gil; Rafael Hierro; Joserromán Mora Novaro (from La Gomera); and Imeldo Bello and Ernesto Valcárcel (both from Tenerife). They were joined immediately afterwards by Leopoldo Emperador; J.A. García Alvarez, and later by Paco Sánchez who was linked

to the legendary Luján Pérez School.

In addition to these core groups, we might regard as a peripheral group, more or less connected to the former and to each other, that small number of artists of the *diaspora*: the sculptor Juan Bordes, and the painters Rafael Monagas and Ricardo Cárdenes, all from Las Palmas but resident in Madrid, plus the Tenerife painter Ramón Díaz Padilla, also living in the Spanish capital, after a spell teaching in Alicante.

However, other artists whom I respect, and who, because of their age, took part in one way or another in the spirit of this generation, and whom I have involuntarily omitted from this roll-call, are absent because of their scanty relevance within these main groups rather than for aesthetic reasons or value judgments.

IV. Meanwhile, a cursory glance at this shows the absence of females from this gathering of artists, an ambiguous situation which seems to lend it a certain misogynous aspect, but nothing could be further from the truth. While it is true that this group never included a woman who shared on an equal basis the same suppositions, biographies and development of the men of this generation, it is no less true that in parallel fields, often involving greater sacrifices and discomforts, less evident but no less meaningful, women stood shoulder to shoulder with the men in contributing decisively to the attainment of the goals imposed individually or collectively. Among them, pride of place must go to Hilda Mauricio, who from the Casa de Colón served as an invaluable go-between for the artists with the Gran Canaria authorities. Also deserving mention are: Mela Campos, who helped directly with the preparation of catalogues and performances, etc.; Alicia Batista, whose mere presence, combative spirit and masterful diplomacy helped to overcome all sorts of obstacles; Rosa María Buerles, who was able to keep her feet on the ground while the rest of us were floating in space; and each and every companion and mother of these artists whose support and encouragement helped make the impossible come true. It is no mere courtesy on my part to mention these women, but only fair and well-deserved recognition, for without their support, which was constant and resounding, many of the projects would have remained mere projects. This is not to say that "behind every man there is always a woman" –a *machista* and tendentious notion. If fact, the contrary may be more apt, since the woman were the stubborn ones. They were in the front lines, taking more personal risks. In many cases they were literally the sponsors of our artistic production and the support for everything we did.

V.With regard to the doors of perception and in particular the then underground world related to the use of psychotropic plants, our experimental position is sufficiently well-known. To deny at this late stage that a large proportion of our ideas and achievements were due then to such psychedelic experiments would not only be false, but also cowardly and petty. However, I must vehemently deny that our purpose was to evade the hostile reality surrounding us. On the contrary, our objective was to open the doors which has remained unnaturally closed by a legal system which sought not only to reduce our mental age but to keep us from exercising our legitimate rights over our own bodies under our own responsibility, as the free adults that we were. The difference between the use that many of us made of drugs (LSD, cannabis, mescaline, datura, etc.) and the abuse that is common today is comparable to that which set apart other artists and writers we admired (De Quincey, Burroughs, Sartre, Huxley, Rimbaud, Michaux, Artaud, Castaneda, Baudelaire, Coleridge, Escohotado and many others), who used drugs for very concrete intellectual and natural reasons and tried to avoid being dragged into their orbits of chemical influence or to become physical addicts of alcohol, cocaine, morphine or heroin, the drugs that are so hard to control, and into whose traps some of us unfortunately did fall at some time in our lives.

What I have just said by no means concerns some of the artists of this generation, but if we are to be honest, these were a small minority in comparison to those of us who used –and on occasions, indiscriminately abused– these substances in our quest for the impossible, the desperate search for the unknown that art became for some of us. And often this is what art was for us: a shot in the dark. What that shot was for, where the target was, what kind of weapon was used and what bullet was fired –these were circumstantial considerations or unknown factors that we often worked out only after firing our shots. This was our risk and we wanted to take it fully, without umbilical cords, without a moral conscience, without alibis or cowardly excuses. What I mean to say, ultimately, is that for some of us, life and death were just characters in the drama, as we see in the roster of those who fell, the names inscribed at the beginning of this text, written down so that we may never forget them. In hindsight we know that without these companions –dancers, writers, poets– our journey would have been very different, and might not have taken place at all.

VI. In sum, at a time when none of the artists –unless I am mistaken– has yet attained the age of fifty, to look backwards is, at the very least, is a challenge. Earlier on I mentioned how little I like this gesture which recalls Lot's wife. But now I must add that to do so is necessary, nonetheless, and cannot be evaded.

Too many works, too much salt. Again, the island. "Autumn covers the islands". These are just a few leaves picked up from beneath the deciduous tree that renews its pages every season in order to remain the same. The same as always and the same as never. Again, time: we all want to get there ahead of time, to attain the dominant power we scorn, to look from on high at the newborn dwarfs, to betray ourselves behind our own backs, in a bullfighter's gesture of rebellion against the shadows. But that time does not exist, and such power is the greatest slave of its own servants.

Twenty years have passed, and it seems even longer. We are prematurely

old, idols that have fallen at the feet of our own idolatry. Let us look backwards, without clocks, to the imagination of '68. Are we not obliged to return? Reality, after all, is only an error of perception.

But let us not be pessimists. This is what it is and there is nothing we can do to change it. Re-readings, retouching, recordings, and redrapings will not prettify it. Wrinkles must be admitted or else torn out –there are no half-measures. And if now there is no time or history left to withstand it, then what is the importance of all this? Is it one greater than we would wish to ascribe to it? To paraphrase Robert Graves: say, if you will, that I am a liar, that I have lost my reason, although I have never felt guilty in this comfortable and modest dock, with no possible defence.

My lack of reason stops me from making any suggestions. I only want to know more about you, that I may continue to help the autumn to sow your leaves in the wind. I want to hear your gossip, your conceits and your lies, but also your truths which are the truths of us all, for all truths are common property. Finally, this chronicle is as old as it is premature, seemingly never on time, but always ahead or behind. This is the problem with using clocks –they ensure not only punctuality but also old age. Thus may we not forget what Graves wrote on the Island of Majorca: "The *present* is a civilisation in which the principle emblems of poetry are dishonoured. In which the serpent, the lion and the eagle belong to the circus tent; the ox, the salmon, and the boar to the meat packers; the race horse and the greyhound to the betting shop; the sacred grove to the sawmill; in which the moon is disparaged as a spent satellite of earth, and woman is an auxiliary of the State. In which money can buy almost everything, except for truth, and everybody, except for the poet who is possessed by the truth." (Thanks, Otero, for suggesting to me this beautiful sentence from the post-war.)

Havana/Madrid, May 1995

Survival or Renaisance

FERNANDO CASTRO

If one must speak of the art of the Canary Islands in the 1970s, the task of the critic, conditioned by the historiographical necessity of establishing a strict chronological delimitation, consists of elucidating the manner in which the artists have reflected in their works the spirit of a historical period in Canary Island cultural life; hence the focus may only be synchronic. But if the idea is to indicate what these artists have done since then, the central problem is not the period survey, but rather the manner in which each artist has been reborn or survived; in such a case the focus will be diachronic.

I will opt for this second course of analysis, which is moreover the one proposed by the curator of this exhibition. The historian's tendency is to reduce art to its historical dimension, conceiving historiographic classifications, stylistic notions, or generational labels in order to render history comprehensible. But in such a case the object is not art, but history. And here I wish to speak of art, not even of artists, but of their ways of making the world visible. Their visions, being neither irreducible nor original, allow us to make analogies and discern relations between them which allow us also to see how the creative individual survives, persevering in his visions, or dying, to be reborn.

The history of the *Generación del 70* returns us to the cultural and social panorama of the Canary Islands during the closing years of the Franco dictatorship. Today, in the productions of those years we see the sign of anguish and terror; but also of rebellion and rejection of the world that has been inherited. These images reflect the attempt to reformulate from the Islands the spirit of the avant-garde, after having exhausted the momentum of the renewal led by the *Grupo Espacio* in Las Palmas and the *Grupo Nuestro Arte* in Santa Cruz de Tenerife. Here we come to the first noteworthy point: in the Canaries, as throughout the Spanish state, the new art in the 1970s preserved the energy of renewal of the avant-garde and its undimmable utopian dreams; although everything had been said, although anguish had had its paroxysm and its national prestige with the *Grupo El Paso*, although on the international scene the nexus between the avant-garde and rationalism had been broken after minimalism, and hopes for the emancipation of art from capitalist society had dissipated with *Povera art* and its ferocious criticism of the system.

We always arrive too late. With the Civil War, and the dreadful post-war period that Spain suffered, whose after-effects persisted until the end of the 1960s, the integration of Spanish art into international avant-garde artistic movements was blocked; what came later, in Madrid, Barcelona or the Canary Island capital cities, was nothing more than attempt to catch up. Each generation strove fervently, but in the end, the result of these attempts was merely a melancholy meditation on the time lost: the yearning to close the gap separating us from the great international centres of modern art imprinted a derivative stamp on Spanish art productions that could not be disguised. How do we view today that group of artists that formed around the critic Juan Manuel Bonnet and the Buades Gallery hoisting the flag of vitalist art which presumed to have definitively overcome the afflicted, Goya-style painting that had inspired the artists of the *Grupo El Paso*? What remains of the artists who took part in that show –so acclaimed by Madrid critics– called *Madrid, distrito federal*? Who today recalls Alcolea, Albacete, Quejidos and so many others?

When at the end of that decade I wrote about the *Generación del 70*, I did so with the intention of reviewing the achievements of that group of artists gathering under a generational label which, as is always the case with such designations, arose more from a critical strategy than from the existence of any common stylistic or ideological features –although one must say that once such generational classifications are imposed, there is no point in questioning them. At that time I wrote of "equivocations and frustrations". All the equivocations were based on the solecistic reception of international trends: support/surface, expressionism, committed art, etc. Meanwhile, all the frustrations, yesterday as today, can be summed up in a single one: Canary Island culture was then and is now a captive culture, as is its art market. This struggle to penetrate national commercial circuits led some Canary Island artists to focus all their energies on achieving success in Madrid, to the point that they ended up believing that fame was the important thing, and not art. How right was Diderot when in his argument with the sculptor Falconet about the fame which the public gave in recompense for the labours of the artist while he lives, and which Falconet defended, in affirming that, despite everything, for the true artist, "posterity is what the afterlife is to the believer".

For a number of years, on these European islands of Northwestern Africa, things have been seen differently: if we cannot break the bars of our captivity, at least we can claim our right to an art that reflects, proudly, the signs of the insular space in which we live. Allusions to the territory and the idea of the *genius loci*, aesthetic notions arising from the well-known theory of the *transvanguardia*, whose father was the critic Achille Bonito Oliva, who, we must not forget, proclaimed for the first time in Spain his

theories of cultural nomadism and of the artist as *tradittore*, in a lecture he gave at the La Laguna School of Fine Arts, one year after the Neapolitan gallery owner Lucio Amelio staged in the Leyendecker Gallery a show of the Italian *transvanguardia* whose works were the reflection of these theories, modest proposals for a time of crisis, which led Canary Islands artists to understand that they should not neglect the images of nature that make up our perceptual world –the sea, the mountains, the clouds– and inspiring such painters as Gonzalo González, García Alvarez or Juan José Gil to conduct a fruitful meditation about a happy captivity. Perhaps this is making a virtue of necessity; but –who today still believes in the internationalism of the avant-garde?

Thus the frustration engendered by isolation was transfigured into a mystical vision of the Canary Island landscape. Death and transfiguration: the internationalist dream dies, and as aesthetic feeling for the island landscape is born. One whould observe the admirable series *Paraislas y Orilla* by Juan José Gil, *El Faro* by Juan Hernández, or *El espejo de las nubes*, by Gonzalo González.

In the 1970s, nature and myths were absent from the works of these artists. The foundation of their poetic visions was at once anthropoligical and social: they concentrated on the reflection of the image of Man, whether suffering in silence (*Hospital* series, by Gonzalo González, involved in political struggles (*Los puños*, by Fernando Alamo), or behaving with calculated hypocrisy at press conferences (the series by Ramón Díaz Padilla).

Decadent provocation was the axis of Cándido Camacho's poetics. From his images of corruption (*Las cucarachas* series) to his erotic visions of Marlene and the androgyne, Cándido Camacho never lost sight of the social and cultural environment from which he sprang: the island of La Palma, with its religious traditions and the enervated sensuality of the inhabitants.

Decadence serves as a paradigm of the politifcal and social transformations that were stirring in Spain. Hence we find ourselves with other nostalgic images of the past: old photographs, by Fernando Alamo, the *Señoras*, by Gonzalo González, or the series of mannequins by Ernesto Valcárcel.

The leap from the social to the natural dimension can be detected in the development of nearly all these artists at the start of the 1980s. Naturalism became a refuge from the frustrations they felt with post-Franco political life. Meanwhile, as a crisis beset the ideology of the avant-garde, which has always abominated naturalism, the artists who had been trained within it soon found that the aesthetics of the landscape cold be a source of inspiration. But in the Canary Islands there was an insurmountable obstacle: how could one convey the islands' landscapes without sinking into the sentimental stereotypes of the watercolourists, who had thus far enjoyed the favour of the Canary Island bourgeoisie? The avant-garde was dead, but not entirely –this is to say, not to the point that naturalism could be a mere return to the retinal aesthetics of impressionism. The aesthetics of abstraction and the defense of the autonomy of art had not been for nothing. One must return to nature, but not capitulate. The essentialist residue of the post avant-garde form in which these artists were steeped in the 1960s acted like a brake which helped them to resist temptation to engage in a decorative and escapist form of painting. From an asthetic viewpoint, this distinction was similar to that of the 1930s which drew a line between the nativism of Oramas and Monzón and the regionalism of Guezala and Bonnín: both schools represented the Canaries, but the accents were different, and in the artistic image it is understood that accent is the essential thing, and the true content the form.

Left behind was the political activity carried out in the city of Las Palmas in the mid.1970s by the *Contacto-1* group (Toni Gallardo, Juan José Gil, Alzola, Emperador), and their bids to take art into the streets (*Experiencia plásticas y audiovisuales abiertas*, shown in the Instituto de Tomás Morales, April, 1975). This intepretation of the artist's commitment to society was set forth in the contentions –that now appear simplistic and ingenuous– of the *Manifiesto de El Hierro*: "Canary Island painting and graphic art are symbols representing our idenity. We assert that they have been a permanent stimulus to Canry Island art. We claim as legitimate the autoctonous origins of our culture (...)." The left attempted to incorporate this nativism into its fighting kit: "We declare our full solidarity with the demands of the Canary Island masses. We reject a culture that stands apart from the social struggles of the people. Autonomy, democratisation of culture, freedom of creation and a leading role by the people are the tools with which we will build our genuine cultural revolution". It never got beyond this expression of good intentions –almost none of the artists who signed the manifesto coordinated their artistic creation with the "social struggles".

The indigenous was reflected in an almost literal fashion in the vocabulary of signs that populated the painting of Alsola, while Juan José Gil, one of the leading figures of the aforementioned group, was engaged in abstract painting with American resonances, in which there would have been no point in finding an echo of the slogans broadcast in the manifesto he so enthusiastically signed. Curiously, it was an artist whose name is not found amongst the signatories of that document, Paco Sánchez, whose work from then until today has exemplified the slogan contained in the *El Hierro* manifesto: "Our universality is founded upon our primitivism."

Another distinction which no longer works is that betwen the figurative and the abstract. To be an abstract painter in the 1970s was an unmistakable sign of modernity. The avant-garde's distrust of the imitative function of art fuelled this commitment of artists to painting itself. The autonomy of the discourse was shown in the *painting-painting* interpreted by Juan José Gil. Allusions to Clifford Still and Barnett Newmann conferred the seal of modernity upon those images. Meanwhile, José Luis Medina was making his series of

triangles, laden with esoteric symbolism. The abstract geometrical approach of José Luis Medina was never formalist. Nor were the proposals made in those years by Manuel Padorno, a poet and painter belonging to the generation of *El Paso,* a friend of Millares and Chirino and one of the theoreticians behind *El Manifiesto de El Hierro,* and whose works of the series *Nómada urbano* propose a concept of geometric space replete with cultural and architectural allusions. For Padorno, too, abstract painting was a question of commitment, and it was not for nothing that he linked this pictorical work with one of his volumes of poetry, *Etica.* Abstraction was an ethical concern. Art could not be degraded so as only to represent the visible world, but must render visible another world. The abstract work of these artists together constitutes one of the high points of non-objective painting in the Canary Islands.

For Gonzalo González too, abstraction was an ethical question: one had to turn one's back on the real world and on the kaleidoscope of its pretty pictures. His romanticist leanings led him to submerge himslef in the sinister sea of painting as a metaphor for the torments of the soul; his shipwreck was that of the poet Lombardi ("how sweet to sink in this sea"), a tragic expression of the aesthetics of the sublime that finds pleasure in unpleasure, aesthetic feeling in the disquiet that the soul feels when contemplating a desolate landscape.

While Gonzalo González sank sweetly into the black lagoon of his painting, Juan Hernández and García Alvarez underwent the cathartic experience of Corpus Christi of Las Palmas. To cut the ties which since the 1960s had bound the painter and the painting to the ethical and political burden of the idea of commitment, this artist invokes the idea of freedom springing from the rejoicing of the senses. However, in the shrouds that Juan Hernández hung in the rooms of the orangerie of the Cathedral there was something of a Mexican vision –festive and death-ridden– which perhaps prefigured the artist's tragic end in an unfortunate motor accident, and which was a shock to for all his friends, who from then onwards no longer felt so young, after seeing how the wing of death had left chilled the youngest and most vital of them all.

On one side stood the most stalwart defenders of painting: Gonzalo González, Juan José Gil, Rafael Monagas; while on the other were those who felt themselves to be more artists than painters: Leopoldo Emperador, José Luis Medin Mesa, Juan Luis Aalzola. When the beginning of the decade of the 1980s witnessed a return to painting, the former were reaffirmed, but the latter were not refuted; for with the exception of the strategic retreat of Alzola, Emperador continued with his neons and José Luis Medina with his esoteric triangles. Meanwhile, Juan Hernández, García Alvarez and Ramón Díaz Padilla understood this return to the craft as an occasion to proclaim the pleasure of painting.

On a visit to the Prado Museum, Juan Hernández discovered Italian Renaissance painting, and began his series *El organista y la cafetera,* based on an painting by Titian displayed in that museum. Juan Bordes explored all the expressive possibilities of human anatomy, and, after tiring of old treatises on proportions, ended up by defining a canon of Mannerist resonances. At the same time, García Alvarez and Ramón Díaz Padilla opted for a sensual, playful style of painting. The means chosen by these artists to proclaim the pleasure of painting took the form of a sensorial enjoyment that nature in its fullness offers us. This playful approach was not unconnected with the reclaiming of Mediterranean culture that many Spanish painters were then espousing. Fernando Alamo also felt to need to submerge himself in a jungle teeming with peacocks and Pekinese ducks as a way of freeing himself from the burden of transcendence and apocalyptic seriousness of the art of the 1970s. Alamo's self-portrait, in which he peeks out from the foliage of a virgin jungle, was more an iconographic stratagem than a narcissistic exercise –which it was on the surface– whose purpose was to cast doubt on the rather naïve notion of paradise regained which in the 1980s came after the the avant-garde fast and the the vow of chastity of committed art. In his later series Alamo persevered in his research into the still-life (fish, fruit, vegetables), as a means of proclaiming the autonomy of painting from any other type of uplifting message.

Artistic creation, if measures in terms of its capicity for death and transfiguration that I mentioned earlier, will oblige us to see that what counts are not the works of a period –in this case the decade of the 1970s in the Canary Islands– but the living art that those artists produced; this is to say, the images that they bequeathed to us for the enjoyment of the senses or the edification of the intelligence. In art nothing else can withstand the rigour of criticism, fuelled by sterile erudition, the chronicle or the inventory, as Vasari said in a phrase which, in a sort of a declaration of principles, appears in the preface of his *Vite – "non inventario ma giudizio,"* a rule that should govern the work both of the art historian and the critic. We have tried to adhere to it.

CATÁLOGO

Edición
Tabapress, S.A.

Diseño
Cristina Ortega

Equipo editorial
Maruxa Bermejo, Luis M. Pulgar,
Susana Rodríguez, Edmundo Aragón

Traducción de artículos
Dwight Porter

Fotomecánica
Producciones Digitales, S.A.

Impresión
Artep, S.A.

Encuadernación
Ramos, S.A.

ISBN: 84-89152-04-7
Depósito legal: M-26660-1995

ESTA OBRA
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES DE ARTEP
Y DE ENCUADERNAR
EN LOS DE RAMOS
DURANTE EL MES
DE AGOSTO DE 1995

CENTRO ATLANTICO DE ARTE MODERNO

VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES

GOBIERNO DE CANARIAS

DESDE LOS SETENTA
Artistas canarios

En la década de los setenta muere el general Franco y se inicia un régimen de libertades democráticas. Los artistas que conforman esta exposición empezaron a elaborar sus propuestas estéticas en esos años; algunos critican abiertamente el largo período de opresión, otros ilustran su angustia y la mayoría intenta recuperar el tiempo perdido. Todos tratan de sintonizar con el debate de las artes plásticas contemporáneas, con la tradición vanguardista de Canarias propiciada por revistas como *Gaceta de Arte* y exposiciones como la II Internacional del surrealismo en 1935. Son años de aprendizaje, de un vértigo que recicla e interpreta todos los movimientos modernos, con particular incidencia en el surrealismo, en el dadaísmo, el indigenismo, el informalismo vía "El Paso" y Manrique, el expresionismo abstracto americano, la neofiguración baconiana y el arte conceptual. Cada artista enfatiza más unas tendencias que otras. No existe una postura tribal, los componentes de la llamada *Generación de los setenta* nunca constituyeron un grupo estético y su empeño en homologar su lenguaje con los planteamientos estéticos contemporáneos es similar al del resto de los artistas españoles de su edad.

La lectura y el estudio personal del arte del siglo XX les conduce a algunas certezas en la década de los ochenta. La principal es el convencimiento de que el proyecto utópico y evolutivo de las vanguardias históricas está agotado y que el concepto de arte internacional se está identificando con arte americano. Las referencias no se buscan sólo en la historia del arte que ahora es bien conocida, el reto es conciliar la historia personal, su manera de sentir y de percibir, con los sentimientos colectivos. Construir una obra que sea geografía de la memoria, sensualidad fosforescente y recinto ecuménico.

Gonzalo González. *Nocturno*, 1995. Óleo sobre lienzo, 195 x 195 cm.

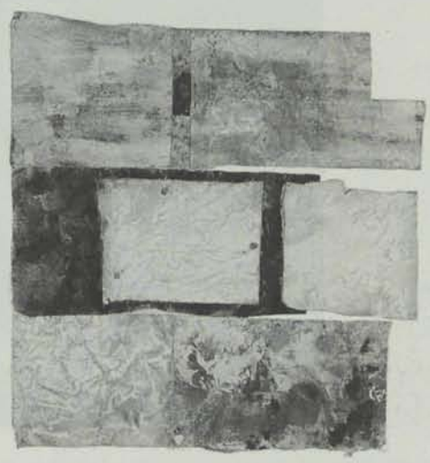
Juan Hernández. *La cafetera del Prado*, 1984. Acrílico sobre lienzo, 195 x 170 cm.

Juan López Salvador. *Disyunsión*, 1990. Madera, 54 x 135 x 36 cm.

En la búsqueda de lo común desde su propio territorio geográfico y mental, la naturaleza y el paisaje, la simbología aborigen y la virtualidad cosmopolita de los países de frontera, se convierten en las metáforas dilectas. No existen reparos ni vetos a la figuración ni al naturalismo paisajista; estos artistas no son inocentes, su regreso a la figura es una ampliación del discurso y no una caída. Un canto a la libertad expresiva que sustituye la primacía de la renovación formal por la autenticidad de la experiencia. A este fenómeno, que no excluye la sofisticación intelectual, no es ajeno la seducción que la transvanguardia italiana y los jóvenes alemanes ejercieron en Canarias, a través de la galería Leyendecker, donde vimos sus obras simultáneamente a cuando se generaban y unos años antes de que fueran conocidos en España.

En la década de los noventa, esta exposición es pasado y presente, estos artistas siguen trabajando dentro de los mismos parámetros, enriqueciendo sus obras con nuevas investigaciones, e igualmente lejanos de los centros artísticos y de la metrópoli. Siguen anhelando participar en un debate más amplio, que sus propuestas estéticas sean más discutidas y conocidas. Confiamos que esta exposición les informe de cómo hemos transformado nuestro destino periférico en una poética que unimisma lo local con lo universal, la experiencia personal con el debate de las artes plásticas de nuestro tiempo.

Carlos Díaz-Bertrana



Ernesto Valcárcel. *Ubioláptida*, 1983. Técnica mixta sobre algodón, 104 x 99 cm.

FROM THE 1970s
Canary Islands Artists

After the death of General Franco in 1975, the transition began towards a democratic system. The artists making up this exhibition began to formulate their aesthetic proposals at this time. Some openly criticised the long period of oppression, others showed their anguish, and the majority attempted to recover the time lost. All tried to join the debate taking place in the contemporary art world, with the avant-garde tradition of the Canary Islands defended by such magazines as *Gaceta de Arte* and shows like the 1935 2nd Surrealism International. These were years of apprenticeship, of the dizzy recycling and interpretation of all modern movements, and particularly Surrealism, Dadaism, Nativism and the Informalism of the "El Paso" group and César Manrique, American Abstract Expressionism, Baconian Neo-figuration and Conceptual Art. Each artists stressed some trends more than

Alfonso Crujera. *T9003GI (Serie Strand), 1989. Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 162 cm.*

others. There was no "tribal" position, the components of the so-called "1970s Generation" never made up an aesthetic movement, and their effort to devise a common language to address contemporary aesthetic ideas was similar to those of other Spanish artists of the same age. Reading and personal study of 20th Century art led them to some certainties in the 1980s. Chief among these was the conviction that the utopian and evolutionary project of the historical avant-

Fernando Álamo. *Papel Japonés,* 1985. Acrílico sobre lienzo, 240 x 200 cm.

garde was exhausted and that the concept of international art was being identified with American art. They did not seek reference points only in the history of art, which is today well-known, but rather accepted the challenge of trying to reconcile their personal histories, their way of feeling and perceiving, with collective sentiments. To construct an oeuvre that is the geography of the memory, phosphorescent sensuality, and place of ecumenism.

In the quest for common ground from their own geographical and mental territory, aboriginal symbols and the cosmopolitan nature of outlying border regions became favourite metaphors. They did not shrink from figurative work or

Francisco Sánchez. *Sin título,* 1988. Acrílico sobre lienzo, 133 x 208,5 cm.

naturalistic landscapes, but these artists were no innocents, and their return to the figurational was not backsliding, but rather a widening of their discourse. A hymn to expressive freedom which replaced the primacy of formal renawal with the authenticity of experience. This phenomenon, which does not rule out intellectual sophistication, was not distant from the seduction of Italian *transvanguardismo* and the young German painters in the Canary Islands, via the Leyendecker Gallery, where we saw their works as soon as they were completed and long before they were known on mainland Spain. Now, in the 1990s, this exhibition is both past and present, for these artists continue to work within the same parameters, although enriched by new explorations, and remain far from the art scene of the metropolis. They still yearn to take

Juan José Gil. *Serie Orilla,* 1994. Técnica mixta sobre lienzo, 120 x 120 cm.

part in a broader discussion, and would like their proposals to be better known and more widely commented. We trust that this show will inform visitors about how we have transformed our peripheral destination into a kind of poetics that melds the local and the universal, personal experience and the discourse of the plastic arts in our time.

Carlos Díaz-Bertrana

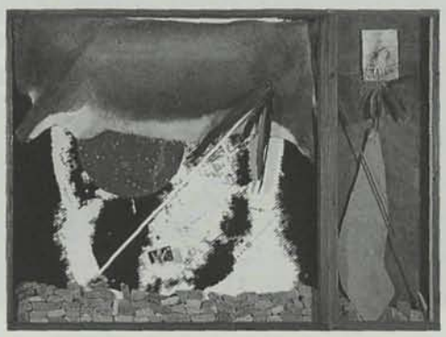
SEIT DEN SIEBZIGER JAHRE
Kanarische Künstler

Cándido Camacho. *Serie La Palma*, 1975.
Técnica mixta sobre tabla, 71 x 57 cm.

In den siebziger Jahren stirbt General Franco und es beginnt die Zeit der Demokratie. In dieser Zeit begannen die Künstler, die hier ihr Werk ausstellen, mit ihren ästhetischen Angeboten; einige kritisierten offen die lange Zeit der Unterdrückung, andere illustrierten ihre Angst und die meisten versuchten, die verlorene Zeit zurückzugewinnen. Sie alle versuchen, sich in die Debatte über moderne plastiche Kunst, über die kanarische Avantgarde einzuschalten, und Zeitschriften wie *Gaceta de Arte* und Ausstellungen wie die *II Internationle über Surrealismus in 1935* sind ihr geneigt. Es sind Lehrjahre, ein Taumel, der alle modernen Bewegungen erneuert und interpretiert, wobei der Surrealismus, der Dadaismus, der *Indigenismo*, der Informalismus über "El Paso" und Manrique, der amerikanische abstrakte Expressionismus, die baconsche Neugestaltung und die konzeptuale Kunst besonders bedacht werden. Jeder Künstler betont einige Tendenzen mehr als andere. Es gibt keine sippenähnlichen Stellungnahmen. Die Teile, aus denen die sogenannte Generation der Siebziger zusammengebaut ist, werden niemals zu einer ästhetischen Gruppe, und ihre Bemühungen, ihre Sprache mit den zeitgenössischen ästhetischen Grundsätzen zu vereinen, ist ähnlich wie bei anderen spanischen Künstlern ihres Alters.

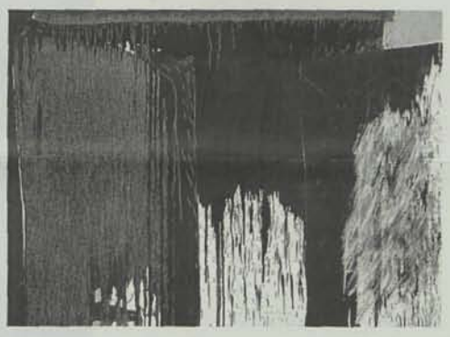
Die Lektüre und das persönliche Studium der Kunst des 20. Jahrhunderts führt sie in den achtziger Jahren zu einigen Gewissheiten. Hierzu gehört hauptsächlich die Überzeugung, dass das utopische und evolutive Projekt der historischen Avantgarde ausgelebt hat und dass das Konzept der internationalen Kunst sich mit der amerikanischen Kunst identifiziert. Referenzen werden nicht nur in der Kunstgeschichte, die heute gut bekannt ist, gesucht, die Herausforderung ist, die persönliche Geschichte, das Empfindungsvermögen, mit den kollektiven Gefühlen zu versöhnen. Ein Werk zu schaffen, das Geographie des Gedächtsnisses, leuchtende Sensualität und ökumenischer Raum ist.

Auf der Suche nach dem Gewöhnlichen vom eigenen geographischen und geistigen Raum aus, werden die Natur und die Landschaft, die aborigine Symbologie und die kosmopolitische Fähigkeit der Grenzländer zu innigen Metaphers. Es gibt keine Bedenken und kein Veto gegen fig°urliche Gestaltung oder landschflichen Naturalismus; diese Künstler sind nicht mehr unschuldig, ihre Rückkehr zur Figur ist eine künstlerische Erweiterung und kein Fall. Eine Hymne an die Ausdrucksfreiheit, die den Vorrang der formellen Erneuerung durch die Echtheit der Erfahrung ersetzt. Diesem Phänomen, das die intelektuelle Sophistikation nicht ausschliesst, ist die Verführung durch die von Italienern und jungen Deutschen auf den Kanarischen Inseln ausgeübte Transavantgarde nicht fremd. In der Galerie Leyendecker konnten wir ihr Werk zum Zeitpunkt, als es geschaffen wurde, besichtigen; einige Jahre später wurden sie in Spanien bekannt.



Leopoldo Emperador. *Sin título*, 1983.
Técnica mixta, 94 x 126 x 7 cm.

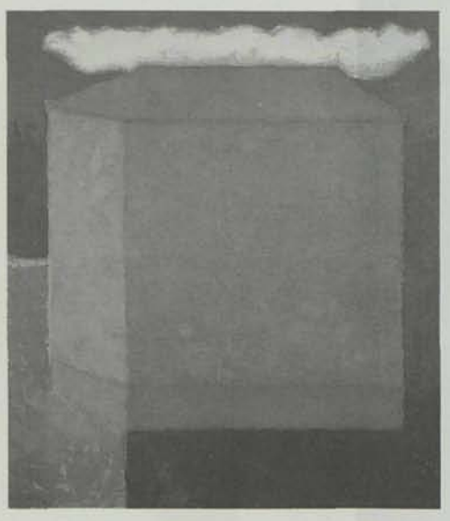
In den Neunzigern bedeutet diese Ausstellung Vergangenheit und Gegenwart, diese Künstler



José Antonio García Álvarez. *Landscape*, 1991.
Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

arbeiten weiterhin innerhalb derselben Parameter, sie bereichern ihr Werk mit neuen Erkennungen, immer weit entfernt von dem künstlerischen Ambiente und von der Metropole. Sie wünschen weiterhin, an einer breiteren Debatte teilnehmen zu können, dass ihre ästhetischen Vorschläge stärker diskutiert und bekannter werden. Wir vertrauen darauf, dass diese Ausstellung Ihnen ein Bild darüber gibt, wie wir unser Dasein am Rande in eine Poetik verwandelt haben, die das Lokale mit dem Universellen vereint, die persönliche Erfahrung mit der Debatte über die plastische Kunst unserer Zeit.

Carlos Díaz-Bertrana



Rafael Monagas. *Casa del Portillo*, 1995.
Acrílico sobre lienzo, 130 x 150 cm.

OBRA EXPUESTA

FERNANDO ÁLAMO
Papel Japonés, 1985.
El arte de nadar, 1986.
Sin título, 1990.
Sin título, 1991.
Sin título, 1992.
Souvenir Breton, 1995.

JUAN LUIS ALZOLA
Cava, un objeto pop-progresión, 1981.
Una partida de billar [Tocada], 1985.
Tríptico: Tenerife-Hierro-Gomera-La Palma, 1989.
Gorila y rosa, 1993.
La belleza penetra gradualmente, 1993.
Sin título, 1994.

JUAN BORDES
Sauna-dress (masculino), 1976.
Sauna-dress (femenino), 1976.
Crucifixión, 1980-83.
Eolo, 1985.
Cuerpo y arquitectura, 1994-95.

CÁNDIDO CAMACHO
Serie La Palma, 1975-1976.

ALFONSO CRUJERA VEGA
T8910SFO (Serie Strand), 1989.
T8902DFV (Serie Strand), 1989.
T9002GI (Serie Strand), 1989.
T9003GI (Serie Strand), 1990.
Esfera, 1991.
Columna, 1992.

RAMÓN DÍAZ PADILLA
Desayuno en mesa verde (díptico), 1982.
Palmeras, 1982.
Phoenix, 1989.
Donde el agua ríe, 1990.
Fonte fría [rojo-verde], 1991.
Paisaje abrupto, 1991.

LEOPOLDO EMPERADOR
Albero I, 1980.
Sin título, 1983.
Depósito (para el abastecimiento) de ideas, 1987.
Poética, 1987.
Naturaleza muerta, 1991-92.
Europa, 1993.

JOSÉ A. GARCÍA ALVAREZ
Los Papayeros, 1982.
Bosque, 1985.
Landscape, 1991.
De la orilla al horizonte, 1993.
Gaviotas, 1994.
Playa, 1994.

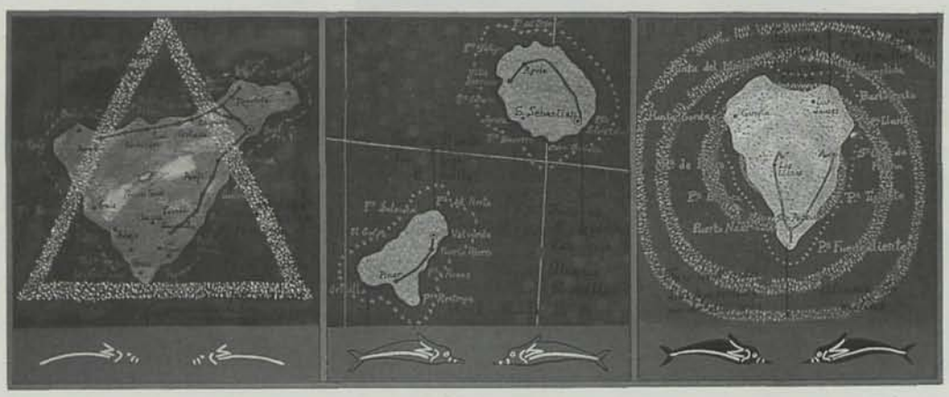
CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO
Los Balcones, 11
35001 Las Palmas de Gran Canaria
Tel. (928) 31 18 24 / 31 19 05
Fax: (928) 33 31 06

DEL 12 DE SEPTIEMBRE
AL 29 DE OCTUBRE DE 1995

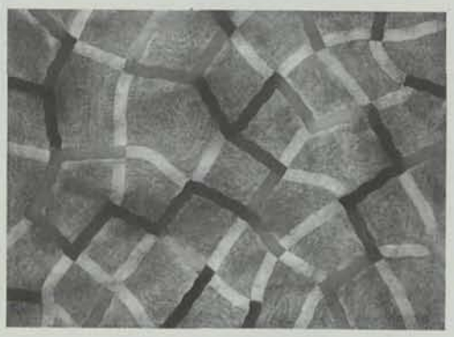
Horario: De martes a sábado
de 10 a 21 horas.
Domingo de 10 a 14 horas.
Lunes y festivos cerrado al público.

JUAN JOSÉ GIL
Serie paralicia (Díptico), 1979.
Ayaiza I, 1980.
Paraislas I, 1983.
Serie Paraislas, 1984.
Serie Orilla, 1994.
Serie Orilla 20, 1994.

GONZALO GONZÁLEZ
Serie Marginados, 1976.
Montaña roja, 1984.
Construcción en un paisaje, 1986.
El viaje, 1989.
Nocturno, 1995.
Nocturno, 1995.



Juan Luis Alzola. *Tríptico: Tenerife-Hierro-Gomera-La Palma*, 1989. Técnica mixta sobre lienzo, 62 x 162 cm.



Ramón Díaz Padilla. *Paisaje abrupto*, 1991.
Pigmentos y cola sobre algodón, 120 x 185 cm.

JUAN HERNÁNDEZ
Almuerzo campestre, 1981.
La cafetera del Prado, 1984.
La flecha de Cupido, 1985-86.
Lámpara, 1986.
Cupido y el amor, 1986.
Nocturno I - el faro, 1986.

JUAN LÓPEZ SALVADOR
Jardín, 1980-81.
Acantilado I y II, 1984.
Paisaje, 1988.
Mural para la Casa de Cultura de Santa Cruz de Tenerife.
Disyunción, 1990.
Cráter, 1991.

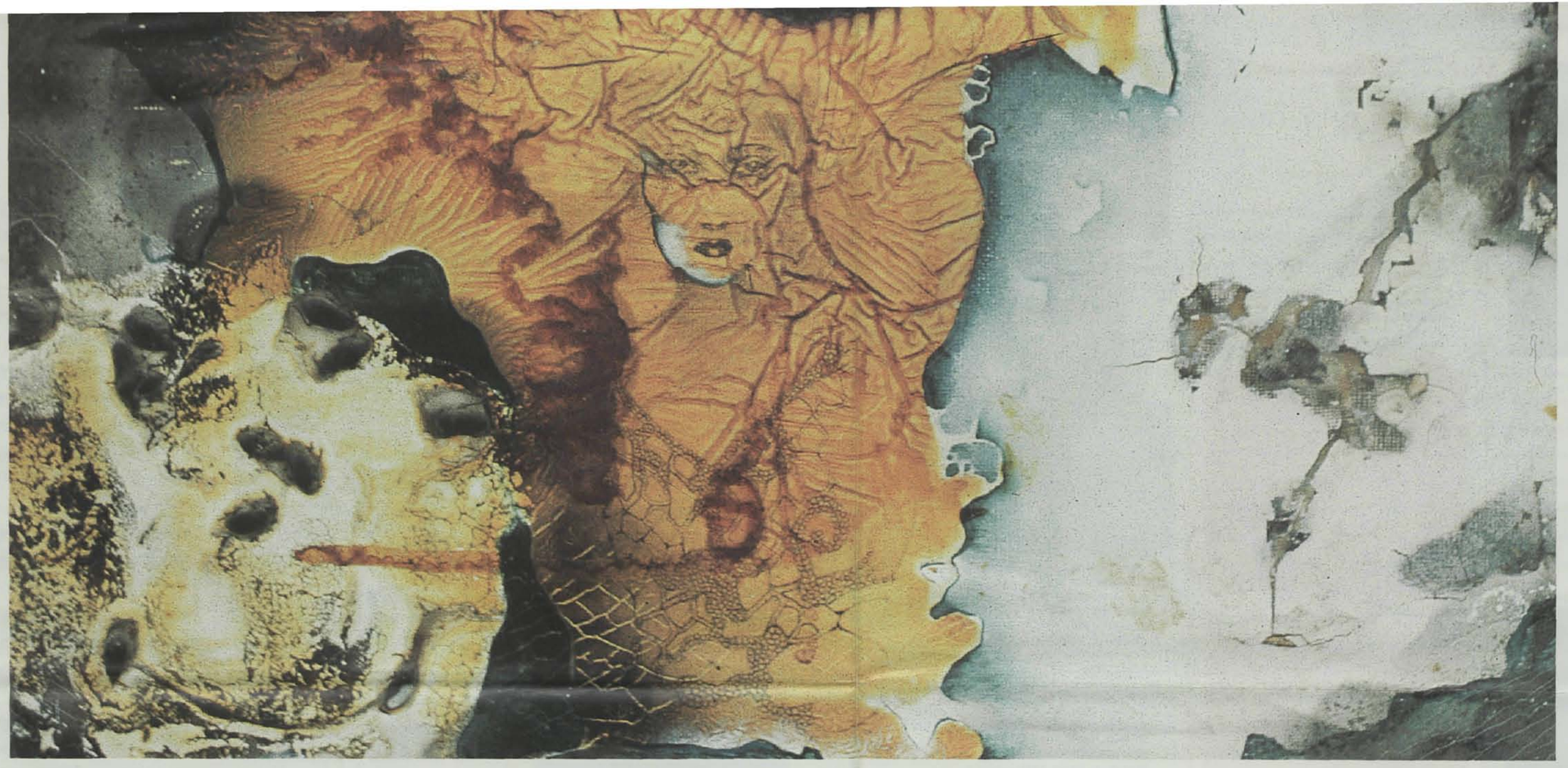
RAFAEL MONAGAS
Cumbre de Galdar, 1984.
Atlántica II, 1984.
Bodegón, 1985.
Alfabeto IX, 1988.
Casa del Portillo, 1995.
Árbol, 1995.

FRANCISCO SÁNCHEZ
Sin título, 1984.
Sin título, 1984.
Sin título, 1986.
Siete puertas, 1988.
Bosque con figuras, 1991.
Guiniguada, 1993.

Juan Bordes. *Cuerpo y arquitectura*, 1994-95.
Termoplástico, 160 x 80 x 80 cm.

ERNESTO VALCÁRCEL
La Mamnda Azul, 1979.
Ubioláptida, 1983.
Acitaicini Evalc (Serie Pinturas), 1983.
Intrusos Escatológicos I y II (Serie Ilustraciones de una breve Historia del Arte), 1987.
Secreciones telúricas desde el Subtrópico Macaronésico, 1988.
El producto sublime, 1989.

ARTISTAS CANARIAS



ANARIOS

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO
12 de septiembre - 29 de octubre, 1995

Los Balcones, 11 - 35001 Las Palmas de Gran Canaria • Tel. (928) 31 18 24 / 31 19 05 Fax: (928) 33 31 06
Horario: De martes a sábado de 10 a 21 horas. Domingo de 10 a 14 horas. Lunes y festivos cerrado al público

VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

CENTRO ATLANTICO DE ARTE MODERNO

EXPOSICIÓN DIRIGIDA POR EL CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO EN COPRODUCCIÓN CON LA VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES DEL GOBIERNO DE CANARIAS