

Dibujo de Santiago Santana.

La Escuela Luján Pérez y el arte canario del último medio siglo

FELO MONZÓN
Profesor de la Escuela

soy un beligerante en las trincheras de un bando: el de la lucha por implantar una nueva concepción plástica y un producto creador vivo y actual.

Arte moderno y Escuela Luján Pérez es el tema que me he fijado. El concepto y la realización. El deseo de nuevas ideas evolucionadas, y la eficacia de un ensayo pedagógico que se ha hecho posible, en nuestra isla de Gran Canaria, una profunda transformación espiritual. Un ensayo que ha originado luchas, inconformismos y duras polémicas, pues desde sus talleres han tomado impulso la inquietud, la revuelta y las nuevas formas de expresión. Durante más de sesenta años la Escuela Luján ha defendido la implantación de una nueva sensibilidad en la pintura y escultura de nuestra ínsula. Y ha dado calor a los intentos plásticos más notorios. Aún se aprecia la huella de dos de ellos: el movimiento “indigenista”, cuyo objetivo era encontrar la expresividad gráfica de nuestro hecho diferencial, y la diáfana

presencia, en los días actuales, de una línea, marcadamente surrealista, contenida en las obras de Juan Ismael, Jorge López, Félix Juan Bordes y Paco Juan Déniz. Artistas competidos con la reserva subconsciente del alma canaria; con el contorno ignoto —y desconocido— que nos rodea.

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

Néstor, enamorado de su especial canariedad, anunció el traslado de su estudio de París a Las Palmas y pidió que se impusiera un traje típico y la periodicidad de festivales y bailes regionales. Hasta Santa Cruz llegó la pintura volcánica de su imaginación suntuaria y ostentosa. Era, sin lugar a

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

Otras personas debieran ser las que estudien las variadas expresiones del arte de Canarias. Otros más doctos y, sobre todo más objetivos. Yo quisiera ser el justo, cabal comentarista que el fenómeno requiere. Pero dudo que pueda llenar esta exigencia un tanto encontrada con mi postura ideológica dentro de las artes isleñas, pues de todos es sabido que

dudas, una personalidad pictórica brillante, pero estaba prendida, parada, en el retorcimiento barroco del modernismo de principios de siglo. El intento tuvo una vida recortada y efímera. Desapareció de la mente de los isleños cuando murió el pintor a comienzos de la guerra civil española. Más que una busca de las esencias diferenciales del canario, la “revalorización típica” fue una aventura orientada hacia lo externo, hacia lo foráneo de contenido turístico. Néstor, formado en París, era lógico que tratara de imponer el alegre ritmo de lo europeo.



Pero el intentar una glosa de nuestra Escuela nos obliga a señalar que el arte está obligado, ligado, a la realidad ambiental. Para identificarse con el fenómeno artístico hay que conocer el medio ambiental en que éste se produce. El medio y, también, su tiempo. Uno justifica y otro confirma. Para todos los actos humanos es ley que el factor temporal, esa irremediable dimensión metafísica, modera y decanta; nos da una exacta referencia de lo acaecido, con sabia y positiva elocuencia.

También es condición indispensable que la práctica del arte sea libertaria. El artista y la obra deben identificarse con el principio eterno de la libertad; caminar sin presiones ni sometimientos. El mayor obstáculo que tiene el arte de la vanguardia actual es que en su torno existe un amplio complejo

económico que limita su autenticidad. En este aspecto concreto la actitud de nuestra Escuela es aleccionadora. Nunca ha querido penetrar en el mundo confuso de las ambiciones crematísticas. Realiza exposiciones colectivas de sus alumnos en donde lo valioso es mostrar la aplicación de su pedagogía y la especial manera de expresarse. (La primera exposición tuvo lugar en 1929, y la última se celebró en la Casa de Colón de Las Palmas, en junio de 1982, con la participación de cincuenta y dos alumnos).



Muchacha, pintura de Jorge Oramas.

Esta técnica indagatoria ha dado sus frutos. Y quiero señalar que mientras que en España, y en los años veinte, la cultura oficial no daba importancia a los ensayos “ISTA”, en Gran Canaria, por este método selectivo, nació un grupo de jóvenes inquietos. Desde 1929 empezó a practicarse un arte acorde con las denuncias subversivas e iconoclastas que llegaban de París. Más que un brote localista nuestra querida Escuela ha sido un pequeño reducto incorporado al arte universal. Han pasado los años y sigue practicando un arte liberado y, sobre todo, pleno de responsabilidad.

Hasta hubo un momento, en nuestra busca cotidiana, en que nos interesó indagar en el fenómeno autóctono, en la busca de una expresividad gráfica que recogiera lo esencial del contorno que nos rodea; lograr una canariedad usando la *síntesis*, el resumen, los datos más acentuados de las formas y tipos isleños.

Eran los años del 29 al 36. Ya habíamos renunciado a las versiones adocenadas de paisajes amables y figuras típicas al uso. Nos empeñamos, entonces, en la tarea de lograr un arte que tuviera como elementos representativos la flora canaria y los rostros vigorosos y negroides quemados por el sol. Como marco de esta *síntesis* colocamos una orografía agreste, pétrea, similar a la que domina en el interior de nuestras islas y cuya estructura ha sido provocada por la presión telúrica de los volcanes. Era operar con lo puro, exponer con má-

xima precisión lo fundamental de Canarias. De forma física no tenemos nada particular, diferenciado. Pero sí hay una condición metafísica definidora de nuestras vivencias existenciales, esta vez de raíz emocional. El canario posee dos condicionantes de su carácter; dos estructuras que le definen: su *aislamiento*, por el cerco de los mares, y ese deseo instintivo de vivir lo distante, que nos hace sentirnos viajeros de rutas lejanas. Somos adustos, monolíticos, con moral recia, pero, también, amantes de tareas de encantamiento.

La busca plástica tuvo éxito. Se vio nacer una canariedad con mil facetas. Pintores y escultores, cada cual con su sello personal y aislado, lograron darle cuerpo a un *indigenismo* artístico original y múltiple. Esta operación de *síntesis* está reflejada en las piedras y maderas de Plácido Fleitas y Eduardo Gregorio; en los grises poéticos y sublimados de Juan Ismael; en el brillante luminoso de Oramas; en el estatismo campesino de Santana; en las maderas grabadas de Juan Jaén, o en la pintura dramática de los murales de Jesús González Arencibia. Más tarde, en los años cuarenta, de nuevo aparecen logros indigenistas en las obras de Manolo Millares, César Manrique y Antonio Padrón. Es la evidencia de una línea histórica que arranca del arte incipiente de nuestros aborígenes y nos lleva a la creación de nuestros días.

Pero señalemos las circunstancias que explican la aparición, en Las Palmas, de este ensayo pedagógico experimental, que aún perdura.



Eduardo Gregorio, retrato de Santiago Santana, 1928.



Matías López, muerto en la guerra civil, de sus años de la Escuela. Dibujo de Santiago Santana.

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

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

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

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

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

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

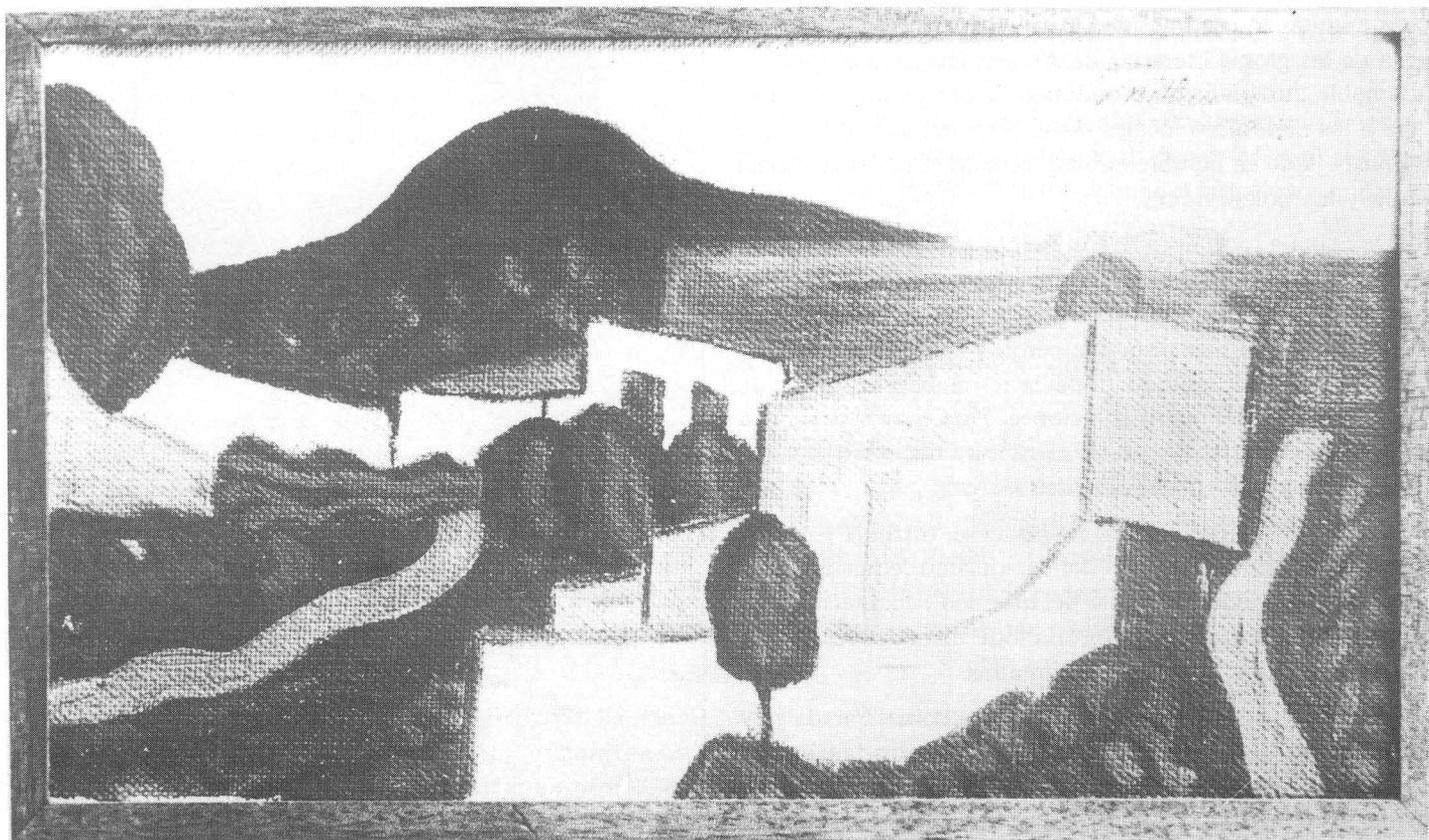
El caótico desconcierto del arte contemporáneo tolerando el radicalismo anarquizante y comercial de la “Transvanguardia” italiana, de Benito Oliva, o la implantación del acto “happening” como expresión de las artes plásticas pudiera obligarnos a recurrir, nuevamente, a la pureza de lo primario. (No olvidemos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

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

Esta era la realidad de la vida grancanaria. Cuando cristalizó la idea de una institución viva, independiente, imbuida de aires renovadores, y que la coincidencia de Fray Lesco y Juan Carló hizo posible. Estos dos personajes se complementaban. Fray Lesco era el teórico, el sagaz, el organizador metódico. Carló, por el contrario, asumía la novedad y la acción.

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

La dirección de la reciente Escuela recayó en Domingo Dorreste (Fray Lesco), y el profesorado lo integraban el arquitecto



LA ESCUELA LUJÁN PÉREZ Y EL ARTE CANARIO

to García Cañas y los pintores Nicolás Massieu y Juan Carló. Las disciplinas a impartir eran, en principio, Dibujo, Pintura y Modelado.

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

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

Pero es fundamental que precisemos que el clima que dominaba en los años en que se da forma al ensayo de Fray Lesco era dramático. El pensamiento y el arte estaban siendo sometidos a un profundo análisis crítico. Caían los conceptos igual como sucumbían los regímenes implicados en la guerra. Se habían impuesto la desilusión y la amargura. En 1918 terminó la guerra, y el hombre europeo no veía una solución feliz a su porvenir y esperanza.

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

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

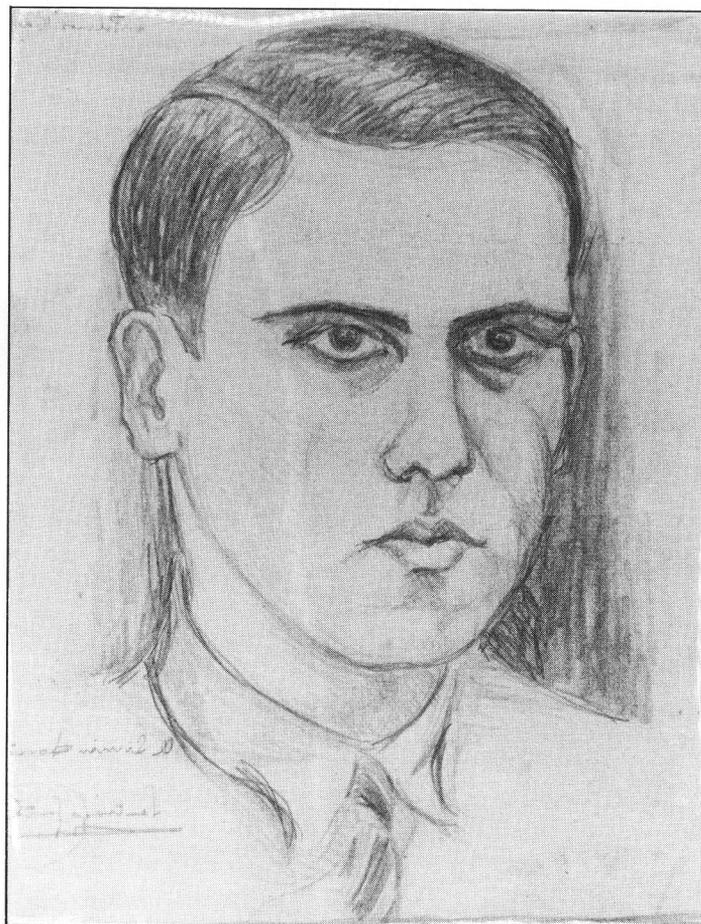
En Gran Canaria lo social no podía ser distinto. En política ya se presentía el ocaso del caciquismo leonista de los próceres locales. En el terreno del arte nada acontecía. Sólo empezaba a notarse el relumbrón modernista de Néstor con sus “Epitalamios” y faunos recamados.

Nuestra sociedad se divertía y rezaba a la vez. Para la grey femenina era motivo de intrigas el reinado de los juegos florales. En el Teatro “Pérez Galdós” se inauguraban, regularmente, las temporadas de variedades, y los hermanos Milla-

res mostraban, a un grupo de amigos, las novedades literarias y musicales.

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

En todos los lugares han proliferado escuelas de enseñanza libre. En primer lugar hemos de señalar —por la expansión



Simón Doreste, dibujo de Santiago Santana.

universal de sus estudios— la fundación en Weimar, por el arquitecto Walter Gropius, de la “Bauhaus”, en 1919. Esta Escuela fue trasladada a Dessau en 1925. En 1931 fue suprimida por Hitler y cerradas sus aulas. Se le acusaba de ser una instalación judaica.

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

En los Estados Unidos de América la implantación tuvo mayor envergadura. Mohly-Nagy fundó, en 1937, la Escuela de Diseño de Chicago, como continuación de la Bauhaus alemana. Allí se entrenaba a los estudiantes en el diseño de artículos manuales o mecánicos de madera y de metal, plásticos, vidrio, textiles, etc. También se abordaban los problemas esenciales de la fotografía, la pintura y el modelado. Un programa similar al que actualmente desarrolla, aunque con evidentes carencias de medios, nuestra Escuela de Experimentación Luján Pérez.

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

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

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



Sede actual de la Escuela Luján Pérez

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

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

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

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