

TONY GALLARDO

últimas esculturas

G
OGAL
AL
n

CASA MUSEO DE COLON
LAS PALMAS DICIEMBRE 1984

últimas esculturas

tony gallardo

Últimas esculturas

Exposición organizada por la
CONSEJERIA DE CULTURA
DEL
EXCMO. CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA

P.R.Cs

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA	
LAS PALMAS	
N.º Documento	226098
N.º Copia	694743

Diciembre 1984

CASA MUSEO DE COLON
Salas de San Antonio Abad
LAS PALMAS - Plza. San Antonio Abad



CONTENIDO

Catálogo de obras expuestas	5
El escultor en su lugar de trabajo en Colmenar de Oreja	
fotografía 30 x 21 cms	6-7
Aproximación salvaje a la escultura de Tony Gallardo por Zaya	9
Mela 59 x 81 x 20 cms.	
fotografía 30 x 42 cms.	12-13
Estudio de la mano 30 x 63 x 47 cms.	
fotografía 14,7 x 20 cms.	14
Cabeza de Estudio 4. 50 x 72 x 50 cms.	
fotografía 14,7 x 20 cms.	14
Cabeza de Estudio 3. 56,5 x 30 x 21 cms.	
fotografía 20 x 15 cms.	15
El retorno de los dioses de piedra por Jose Luis Gallardo	17
El Gigante del Bosque. 200 x 120 x 45 cms.	
fotografía 30 x 20 cms.	21
El Atlante 200 x 80 x 87 cms.	
fotografía 30 x 20 cms.	22
El Atlante 200 x 80 x 87 cms.	
fotografía 30 x 20 cms.	23
Cabeza del Gigante, 95 x 40 x 20 cms.	
fotografía 20 x 13 cms.	24
Notas de taller por Tony Gallardo	25
Panorámica taller del escultor en Madrid	
fotografía 14 x 18 cms.	26
Datos biográficos	28
Créditos	31

Últimas esculturas

CATALOGO DE OBRAS EXPUESTAS

Cabeza del Gigante 1984 lava volcánica de Gran Canaria 95 x 40 x 20 cms.

Mela 1984 piedra caliza de Colmenar de Oreja 59 x 81 x 20 cms.

Cabeza de Mujer 1984 piedra caliza de Colmenar de Oreja 50 x 61 x 36 cms.

Cabeza de Viejo 1984 piedra caliza de Colmenar de Oreja 63 x 77 x 22 cms.

Cabeza de Estudio 1 1984 piedra caliza de Colmenar de Oreja 56 x 74 x 28 cms.

Cabeza de Estudio 2 1984 piedra caliza de Colmenar de Oreja 62 x 46 x 26 cms.

Cabeza de estudio 3 1984 piedra caliza de Colmenar de Oreja 56,5 x 30 x 21 cms.

Torzo 1984 piedra caliza de Colmenar de Oreja 100 x 62 x 22 cms.

El Gigante del Bosque 1984 díptico caliza de Colmenar de Oreja 200 x 120 x 45 cms.

Estudio para «Leganés-escala de espacios abiertos» Escultura de 7 mts. actualmente en construcción.

Cabeza de Estudio 4 1984 piedra caliza de Colmenar de Oreja 50 x 72 x 50 cms.

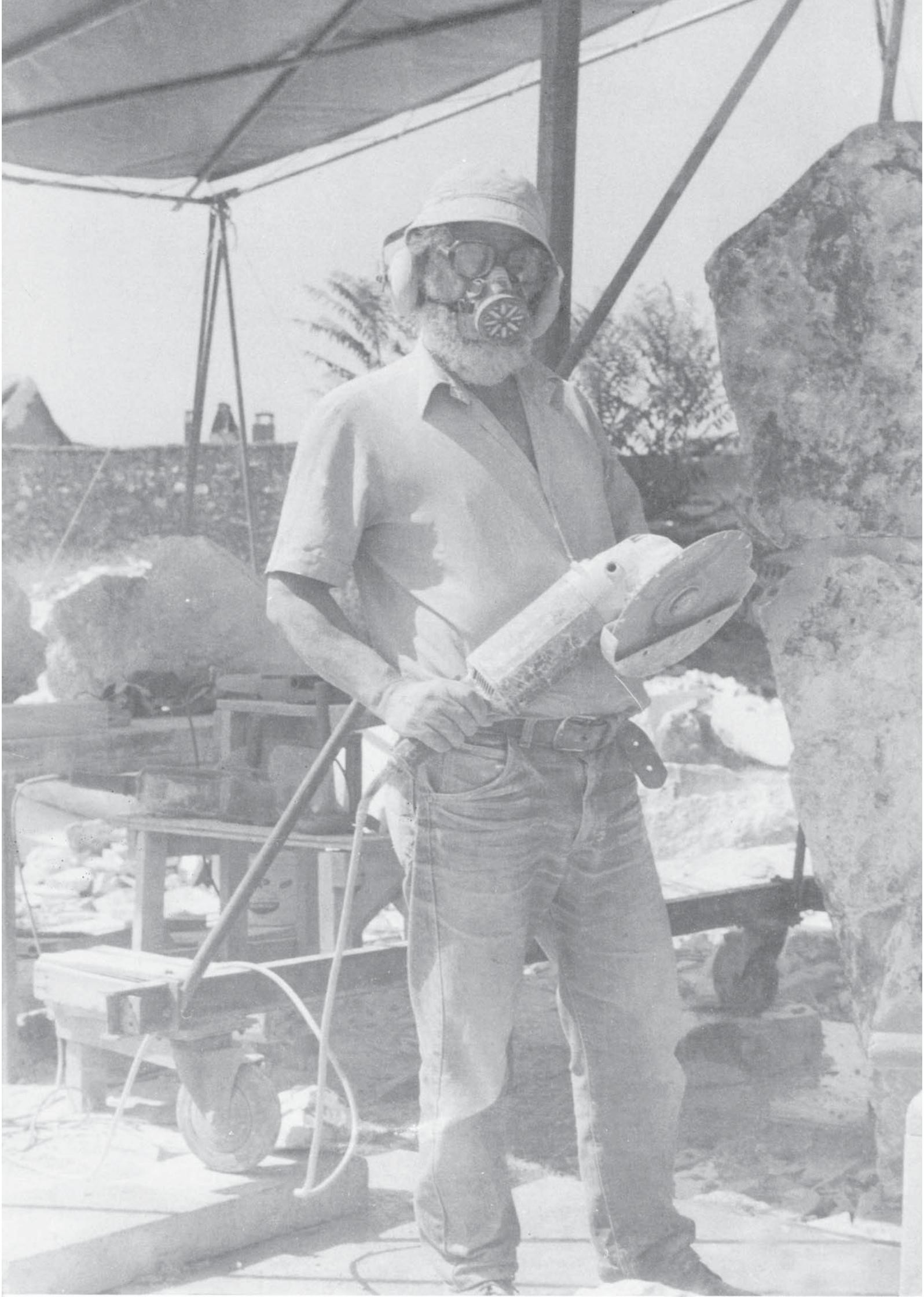
Estudio del Pie 1984 piedra caliza de Colmenar de Oreja 37 x 26 x 18 cms.

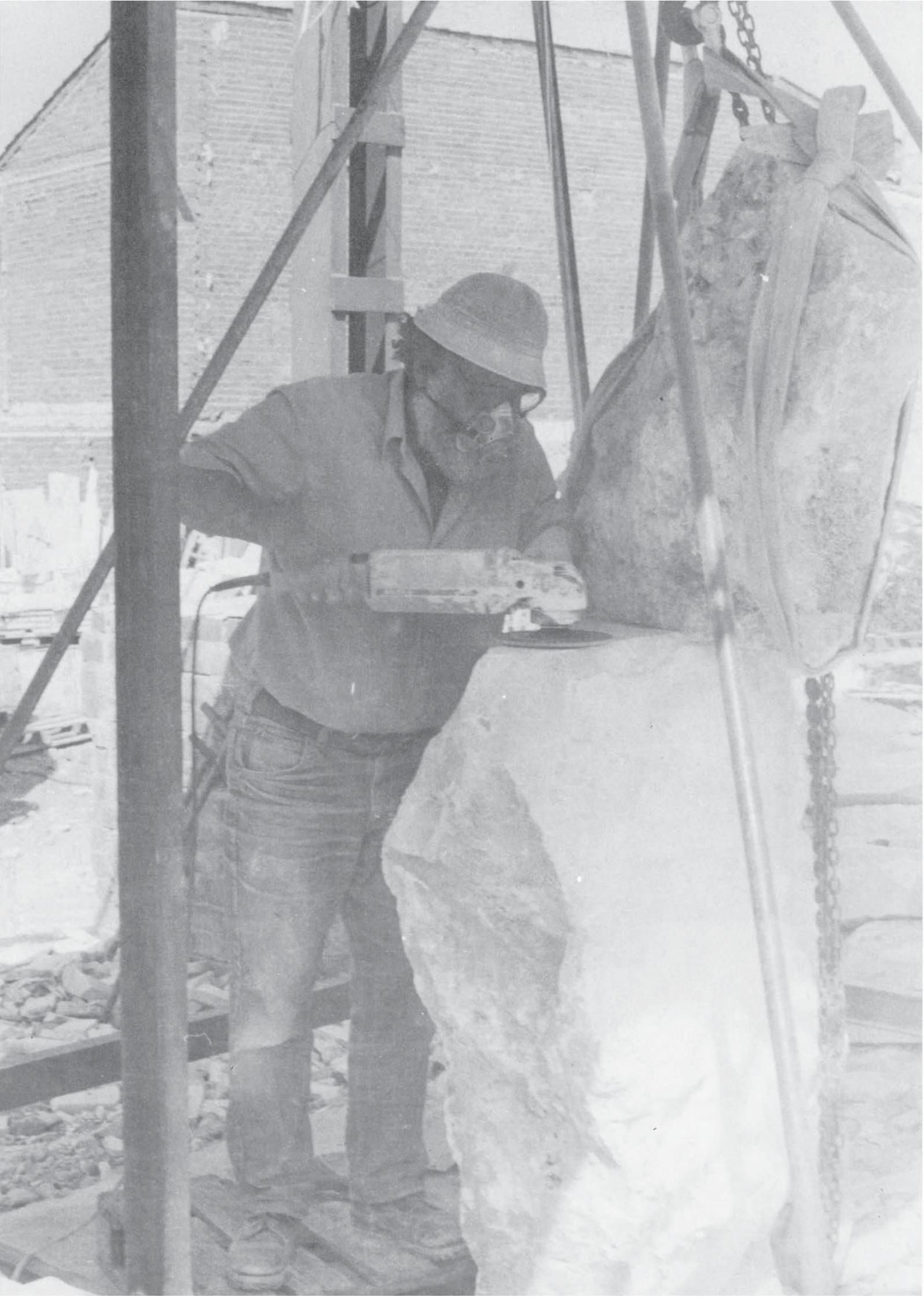
Estudio de la mano 1984 piedra caliza de Colmenar de Oreja 30 x 63 x 47 cms.

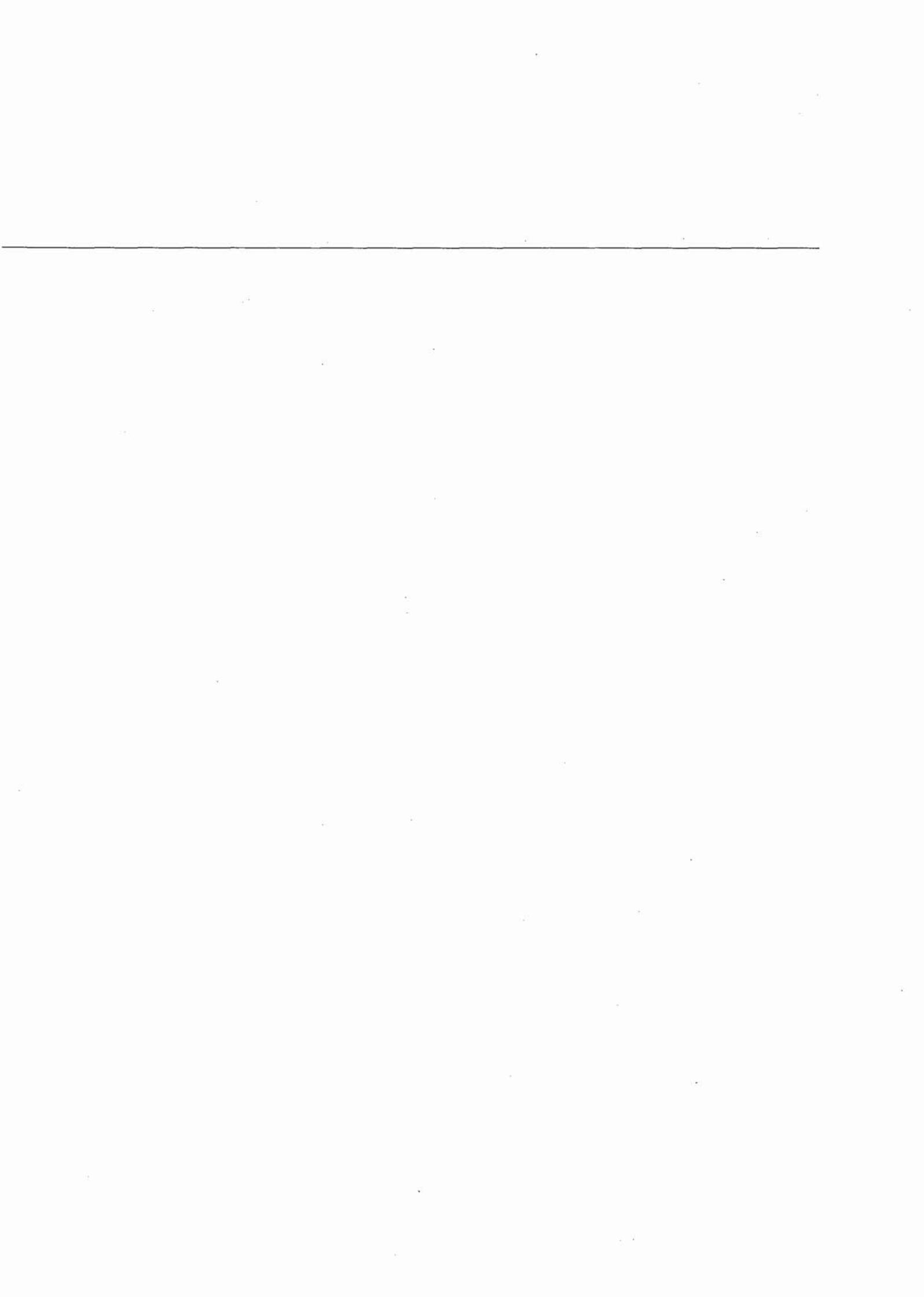
El Atlante 1984 díptico caliza de Colmenar de Oreja 200 x 80 x 87 cms.

Estudio para «Homenaje a Canarias» Proyecto de escultura de 4 mts. para Las Palmas.

Atlante 27 x 16 x 9 cms. múltiple de bronce 1984







*para Mela, su mujer
para Jose Luis, su hermano*
ZAYA

Sería sencillo recurrir a unos esquemas previos, a unas relaciones comunes, a recorridos habituales, a una comparación con lo que no es, en definitiva, como a veces nos vemos obligados los críticos por los compromisos impuestos. Pero no es esta la ocasión ni la escultura de Gallardo necesita mi halago ni oropeles lingüísticas que la confirmen.

Si bien es cierto que todo tipo de reflexión sobre la escultura (o desde ella) requiere una relación con un cuerpo de ideas anteriores, experimentadas, la obra de Tony Gallardo carece de preconcepción en cuanto se refiere a mi disposición ante ella, o al menos, de un pasado inmediatamente localizado, próximo, a partir del que dilucidar y suturar algunos fragmentos conceptuales mas o menos socorridos. Declarar, no obstante, que la escultura de Tony Gallardo carece de pasado, es una afirmación caprichosa si no se repara en el hecho de que lo que aquí trato de considerar es la concepción inédita de su transformación, que se produce con su cambio de residencia a Madrid.

Fuera de ese círculo de las apresuradas y siempre viejas filia- ciones culturales de última hora, la escultura de Tony Gallardo nos empuja hacia algo distinto de la monotonía a que nos tiene acostumbrado la escultura española de ahora, con muy pocas excepciones.

Las palabras que Dorfles dedica al lenguaje podrían referirse de igual modo a su escultura: *«a una precisión plástica corresponde también la formulación sucesiva de un concepto»*. Y a la inversa. No es entonces esencialmente necesaria una noción racionalista, ni la actividad estrictamente reflexiva, tanto como que es imprescindible haber *vivido* el acto antes de su realización. Desde este ángulo toda actividad resulta espontánea y es por ello que ante la escultura de Gallardo parece conveniente desarrollar otra comunicación. Este nivel estético y conceptual de Gallardo es comparable a las diversas formulaciones del arte japonés del período *Ashikaga* (1337-1573), que deben su carácter peculiar a la referencia radical que la arquitectura proclamaba como construcción del contenido vacío (*Ku*), dejándolo muchas veces al descubierto sin revestir su comprensión irracional con artificios o manipulaciones.

La riqueza de su monumentalidad, la fascinación de la ausencia, la asimetría, sería propio definir las como expresa referencia a la trascendencia que significa emprender cualquier acción humana sobre cualquier elemento natural. Sería erróneo ver en nuestras palabras una intención simplista y puritana.

Al fin y al cabo también tenemos momentos de rabia, de inquietud, de exaltación y hasta de violencia y no de recogimiento, de renuncia o ausencia. Sin embargo, este diálogo, de hablar y dejar hablar, de escribir sobre la piedra o pintar como hace Gallardo con la máquina radial, o desenchufarla, establece una relación entre la intervención y el silencio de lo incomprensible.

No obstante la escultura de Gallardo ni se apoya en una soledad sensitiva ni se remonta al pensamiento cognoscitivo meramente racional. Preferimos creer que la escultura de Gallardo y todo lo que tiene de rebeldía y naturalidad, de espontaneidad indómita, se lo debe más a la vida y su posterior evolución que a cierto misticismo, fundamentado en determinadas fórmulas salvadoras, relacionadas con exóticas concepciones y culturas arcaicas. La pureza y la sinceridad con que la obra se contempla a sí misma, descalifica la comprensión de los esfuerzos por desarmar una mirada que no forme parte de nuestros ojos, que los exceda. Porque ni el escritor ni el psicoanalista tienen familiaridad con ese no saber del que Bachelard dice que no es una ignorancia tanto como un difícil acto de superación del conocimiento. Basta observar, como anota Valery, a alguien que se cree solo y se abandona a su propia labor, que repasa una idea, que la agarra volviendo atrás, que afirma, se ríe y se contrae, y le da la bienvenida a la extraña situación que es su propia pluralidad. Los locos hacen delante de todos lo que nosotros sólo somos capaces de hacer a solas. Ese es el sentido que establece Gallardo en estas piedras. Las palabras de Bradley sobre la metafísica podrían también referirse a nuestra majadería por hallar malas razones para lo que creemos por naturaleza, aunque el hallazgo de esas razones forme parte también de nuestra naturaleza.

Por ello, no es la contemplación, la percepción de estas esculturas, que nos justifica tales imágenes, ni las hemos de considerar como metáforas, porque en cuanto abandonemos la expresión tal cual es, tal como Gallardo (y no yo), nos la ofrece en su espontaneidad total, corremos el riesgo de caer en otra lectura que no acaba de condensar la intimidad de su visión. Estas consideraciones nos permiten comprender como en la imagen única de la realidad, el azar no pertenece sino con conveniencia al automatismo, pero —como escribe Foucault—, en lo que respecta exclusivamente a los encuentros interiores, no en cuanto se refiere a su remota presencia. Es el suceso puro que dejó su huella en el

pensamiento porque el pensamiento es uno de los escalones sucesivos de su desarrollo, porque el pensamiento nace en él. Precisamente la escultura de Gallardo trata de purificar el acto de los falsos azares mecánicos de la fantasía y la máquina radial que corre a gusto de la mano, para abandonarlo a esa evidencia febril de la piedra que nos caza en lo más hondo de la oscuridad, que nos hace conocerla por un instante sin necesidad de dominarla. En este momento coinciden la oportunidad de la imagen y su propio origen. La escultura de Tony Gallardo es hoy la tentativa de organizar ese azar. Como la poesía la escultura de Gallardo nace del silencio de la máquina radial, pero aspira a recuperar la imagen sin máquina como realidad total. Recordemos los monos azules de Java que guardaban silencio para que el hombre al oírlos no pretendiera hacerlos trabajar. Las misteriosas raíces del comportamiento humano intentan aniquilar nuestra naturaleza salvaje, perversa, indómita, enfrentándonos a nosotros mismos y a la angustia por el porvenir. La escultura de Gallardo no se sitúa entre estos dos polos, ni en ninguno de ellos. Quiere ser la actualidad permanente del desarrollo, no es ni el nacimiento ni la muerte sino la concentración sobre sí misma. Las esculturas son presentadas en su pureza o al menos alcanzan ese grado de equilibrio en su elementalidad. Pero acaso la escultura de Gallardo se sitúa frente al espacio estructural, que niega. James Joyce en *Finnegan's Wake* y Jackson Pollock, llevaron a término ese desarrollo «libre de Gestalt» como lo llamó Read o de «estructura ausente» evocada por contraposición, como anota Ecco.

En las esculturas de Gallardo parece reconocerse la presencia de una rigurosa indeterminación. Se trata, por encima o debajo de niveles técnicos, semióticos o incluso poéticos, de un código extraído de la materia en exploración, de sus elementos y del sistema de relaciones que se crea entre ellos. Pero esta actitud del no saber, no es nuestra incapacidad de entendimiento sino que atestiguando nuestras aptitudes nos educa hasta el punto de correr un velo, poner en duda la representación, en la forma de exclusión mutua del saber y del conocer, reduciendo el problema metafísico al de la conducta humana. De este modo se desvanecen las creencias y la charlatanería en provecho de la vida, cuando se atiende a las relaciones reales, no lingüísticas ni ideológicas entre los hombres, donde la moral termina por ceder ante los hechos. En oposición a Mondrian, Gallardo no se propone realizar la expresión de la «realidad pura» a través de las

formas puras, ni excluye las particularidades de forma y color que para Mondrian evocaban métodos subjetivos de sentimiento. Lo que Gallardo incluye conscientemente es la humanización del concepto de belleza.

Pero esta actitud reciente que caracteriza la obra de Gallardo no es producto de la casualidad. Su actual residencia en Madrid, la incomodidad de volver a empezar de cero, aprendiendo, en Colmenar de Oreja, en las canteras de caliza, su separación de las piedras sin destino de las islas, su separación de la toba, de la ceniza consolidada, la piedra viva o el basalto; la convivencia con los canteros; su contacto con una cultura de la piedra tan antigua como los romanos, son los cimientos de ésta, su nueva tendencia incontrolable, salvaje, que le impide caer en el amañamiento del modelado que es también lo que le hace huir de los aspectos minimales y de la contención convencional.

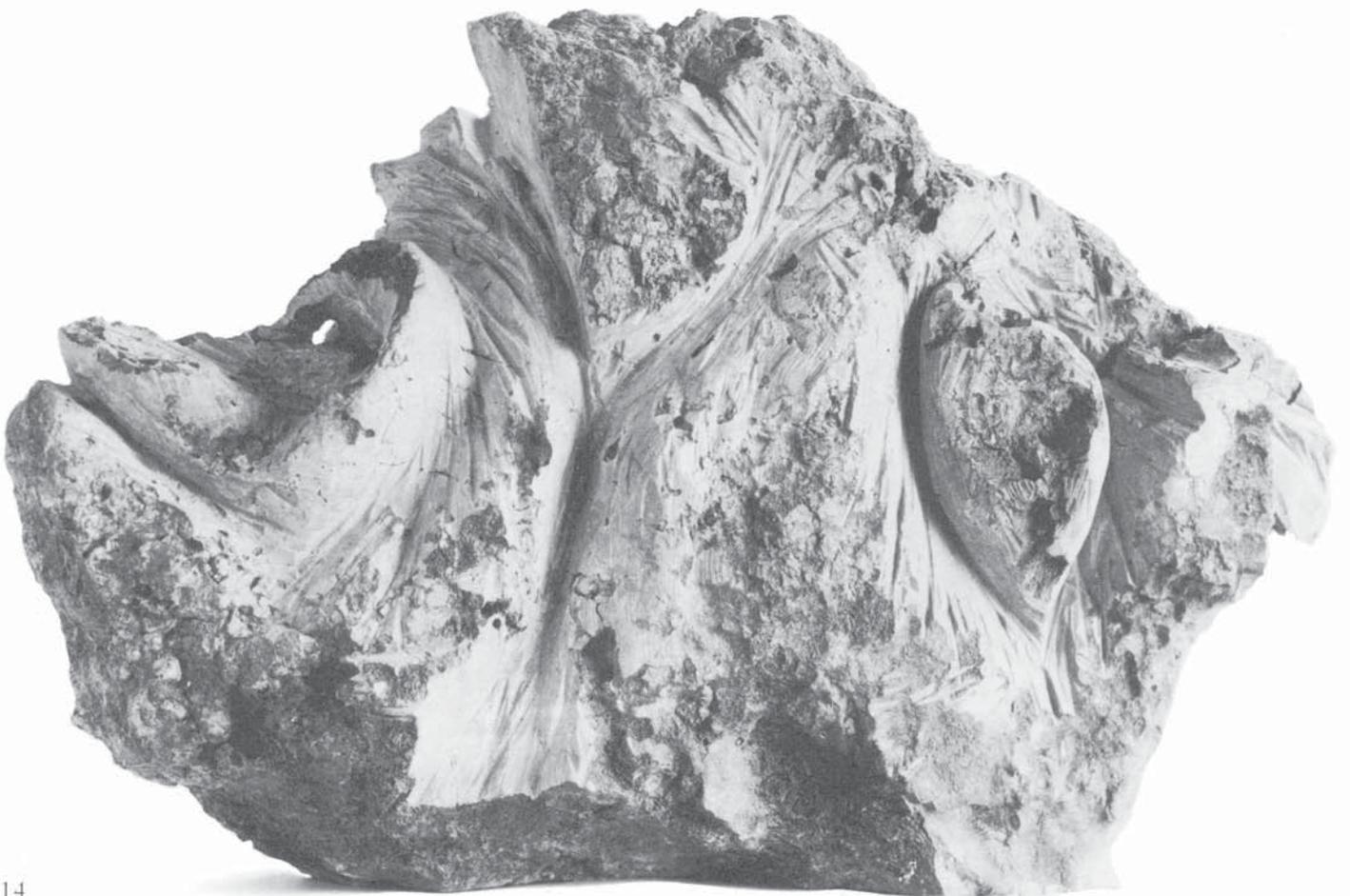
Nuevos y sorprendentes efectos visuales de dibujo y color, como si de una pintura se tratara, consigue su máquina radial con los patacos (caliza de superficie que rechazan los canteros por su escasa uniformidad, que sin embargo y en contrapartida ofrece mas belleza para el escultor aunque aquellos le llamen fea).

No obstante, lo que permanece, lo que se acentúa de un modo mas libre y menos deliberado, si se quiere, es ese diálogo iniciado en sus Magmas y Callaos entre lo indómito y casi no manipulado y esa, cada día mas perversa intención de descontrol de lo dominado, que sacrifica la forma en favor de la forma misma, en provecho de nuevas evocaciones y nuevas matizaciones figurales.

Finalmente, la obra escultórica de Gallardo goza hoy de un merecido, sólido y ascendente prestigio, que le ha convertido en uno de los escultores de mayor reconocimiento y admiración en esta primera mitad de los ochenta, en nuestro país.

Madrid Noviembre 1984









José Luis Gallardo

Vengo diciendo que Tony Gallardo, desde muy niño, tiene «in mente» un proyecto, un sueño, percibido en un primer momento de un modo oscuro, y alrededor del cual no ha hecho, en toda su trayectoria posterior hasta hoy, sino en círculos girar. Todos los grandes creadores en todas las épocas y en todos los sitios, han tenido y tienen –podríamos decir que hasta padecen– una obsesión de esta naturaleza, que domina su vida hasta tal punto que su obra lograda –en el periodo de madurez del gran artista– ya no solamente expresa, sino que en ella acontece este acontecer.

Es éste un misterio del que los antiguos tuvieron rara intuición. Para Platón las artes no están fundamentadas en un saber producto de la «praxis» humana, más bien deducen sus principios de un mundo ideal anterior al hombre mismo. No es cuestión de un retorno indiscriminado a la caverna platónica para desde ese lugar privilegiado contemplar el arte como sombras chinescas, pero si lo es de reflexión sobre un concepto más avanzado de «modelo». Para los griegos «contemplar» –nos recuerda Wolfgang Schadewalt– consistía en el puro y seguro captar del fenómeno visible con el sentido corporal de los ojos, pero de tal manera que, al mismo tiempo –y esto es lo importante– el que podríamos denominar ojo espiritual, el *Nous* perciba la estructura de las relaciones y referencias interiores, que en realidad es lo que construye y constituye la cosa.

Vengo diciendo que Tony Gallardo, igualmente, sustenta un sueño del Cíclope. Es un sueño particular demasiado grande. El jovencísimo artista no lo podía, entonces, abarcar. Lo bello y ordenado exige delimitación, medida. Cita Schadewaldt de Artístóteles que algo supergrande no puede considerarse bello (en el sentido preciso que le conferían los griegos a esta palabra) así como tampoco lo minúsculo. Es que el sueño de nuestro escultor en ciernes desbordaba –en su sed– lo griego. Los inquietos habitantes de la Hélade se habían detenido a las puertas de lo infinito. En su configuración del cosmos se atenían a lo concluso. Goethe lo sentenció: «Se atuvieron a lo más próximo, a lo verdadero, a lo real...». Werner Jaeger los llegó a llamar *Anthropoplastas*. Nuestro mentor de referencia lo amplía a *Cosmoplastas*. En definitiva –concluye Schadewaldt– trabajaron, probaron e hicieron con la máxima penetración al hombre, la vida y el mundo en su breve existencia terrenal. En lo especial captaron al mismo tiempo lo general. En el todo singular, lo universal, lo verdadero. Tanto en la totalidad como en el fragmento, en fin, los griegos tuvieron la vislumbre de

lo universal en lo finito, limitado. En este sentido se puede decir que la configuración griega del mundo es una configuración de modelo.

Pero Tony Gallardo, el artista, no se propone copiar modelos, sino tomar indicaciones para su configuración. Esta es la forma recta de entender y apropiarse la filosofía de Platón, la que dió al modelo el carácter de arquetipo espiritual. Es decir, lo paradigmático, lo que conjuga una duplicidad. Lo que ilustra simplemente las verdaderas relaciones internas de las cosas, sin la pretensión de agotarlas en su entera verdad. La *imagen* y el *prototipo*, que poéticamente Platón describe como *el carro del alma*, corregidos posteriormente por Aristóteles. Es decir –abreviando mucho– con el Estagirita se pasa de la belleza como la forma de la aparición de dios (no porque lo divino sea bello sino porque la belleza es el vislumbre de lo divino), al modelo de dios como el *primer motor inmóvil*. El error de todos los clasicismos –concluye nuestro mentor–, en cambio, es que sólo siguen un sistema exterior de formas, como «lo modélico ejemplar». El *modelo* griego está dirigido más bien a la *cosa* que busca exponer de manera instructiva. No quiere ser seguido, pide que se lo siga desarrollando. No *ata*, sino que *desata*. Y esta disposición de ser verdadero y sin embargo ceder a lo posiblemente más verdadero, lo hace *habitar en la verdad*.

Pero para Tony Gallardo, como para Hölderlin con el que quiero establecer un paralelismo, no hay sólo lo eternamente Nuevo que se forma con elementos ampliados de lo pasado, sino que hay también nostalgia. Esta mirada atrás –para ambos– nace de una insuficiencia que ellos entienden de la temporalidad de un mejor y más puro estado del mundo que añoran, anterior a la revolución industrial. Pero no es una mirada que los convierta en la estatua de Sal bíblica. Para Hölderlin, es el retorno de los dioses griegos en toda su inocencia poética; para nuestro escultor nacido en el Puerto de la Luz, es una cosa todavía más arcaica, más original, es el retorno de los dioses de piedra, los míticos cíclopes de la isla de Pascua; los fieros y zoomorfos de Accadia y Sumer; los dioses funerarios del alto y bajo Egipto; los *Kuroi* y las *Korés* del siglo VII a.C. griego; el Zeus de Olimpia y la Atenea del Partenón, a medio camino entre la indiferencia del arte más arcaico y la profunda afección por los caracteres y emociones concretos de la mayoría del arte protoclásico: distante pero no remoto, consciente pero no participante, a decir de J.J. Pollitt. Y por último el terrible ceño del Moisés de Miguel Angel, dios implacable

de la religión monoteísta.

Ambos, el alto poeta y el escultor de los *magnas*, se sienten impulsados por repetidas transformaciones. Hölderlin (sigo aquí abundantemente el trabajo: «El camino de Hölderlin hacia los dioses» del ya mencionado Wolfgang Schadewaldt) va de un género de canto a otro, en sucesivas teoscopias hímnicas, profesías, cumbres que, en lo extrapoético, muestran la intervención de lo visionario. El poeta atormentado siente y expresa un decir y nominar de los dioses y aspira a su visión y a una vida en «intimidad» con ellos. El escultor golpeado por los dioses –por su parte– camina tras de los Altos rostros, en busca de su Ocultación, a través de meandros, de los valles a las cumbres y otra vez descendiendo, con rodeos, abandonos, exploraciones de la complejidad de la piedra. Viaja a Venezuela y regresa persiguiendo una insatisfacción. Se sumerge en la política y retoma el martillo y el cincel (o modela el barro) en la meditación prisionera de Soria y Segovia. Trabaja el hierro y lo rechaza porque lo aleja de esa tradición mediterránea y a su vez oceánica de los dioses. Crea y destruye, desanda sueños y medita. Así hasta su actual reencuentro.

Pero ambos –a la par aunque en distintos tiempos– dicho con un verso del poeta de la locura, «*crecen en el brazo de los dioses*». A Hölderlin, el «*pío Meonidas*», Homero, le había «*ganado completamente su joven corazón*». A Gallardo, el oscuro Fidias, en su primera juventud, le había llamado ya dos veces, la tercera sería la vencida. También Hölderlin, de él, de Homero y de sus dioses había desertado en más de una ocasión, para retornar finalmente. Era que entrambos se desavenían consigo mismo y con el mundo, para mejor ver. A los dioses hay que mirarlos en estado de lejanía, porque su luz cegadora ciega. Hölderlin deviene lo que es, en la llamada de Todo-Amor, Afrodita-Urania. Nuestro escultor, quizá impresionado por algo parecido a aquellos versos de Homero: «*Así habló el hijo de Cronos (Zeus), y bajo sus oscuras cejas asintiendo; los divinos cabellos se agitaban en la cabeza del inmortal soberano y con ellos se estremeció el dilatado Olimpo*» (II. I. 527-30).

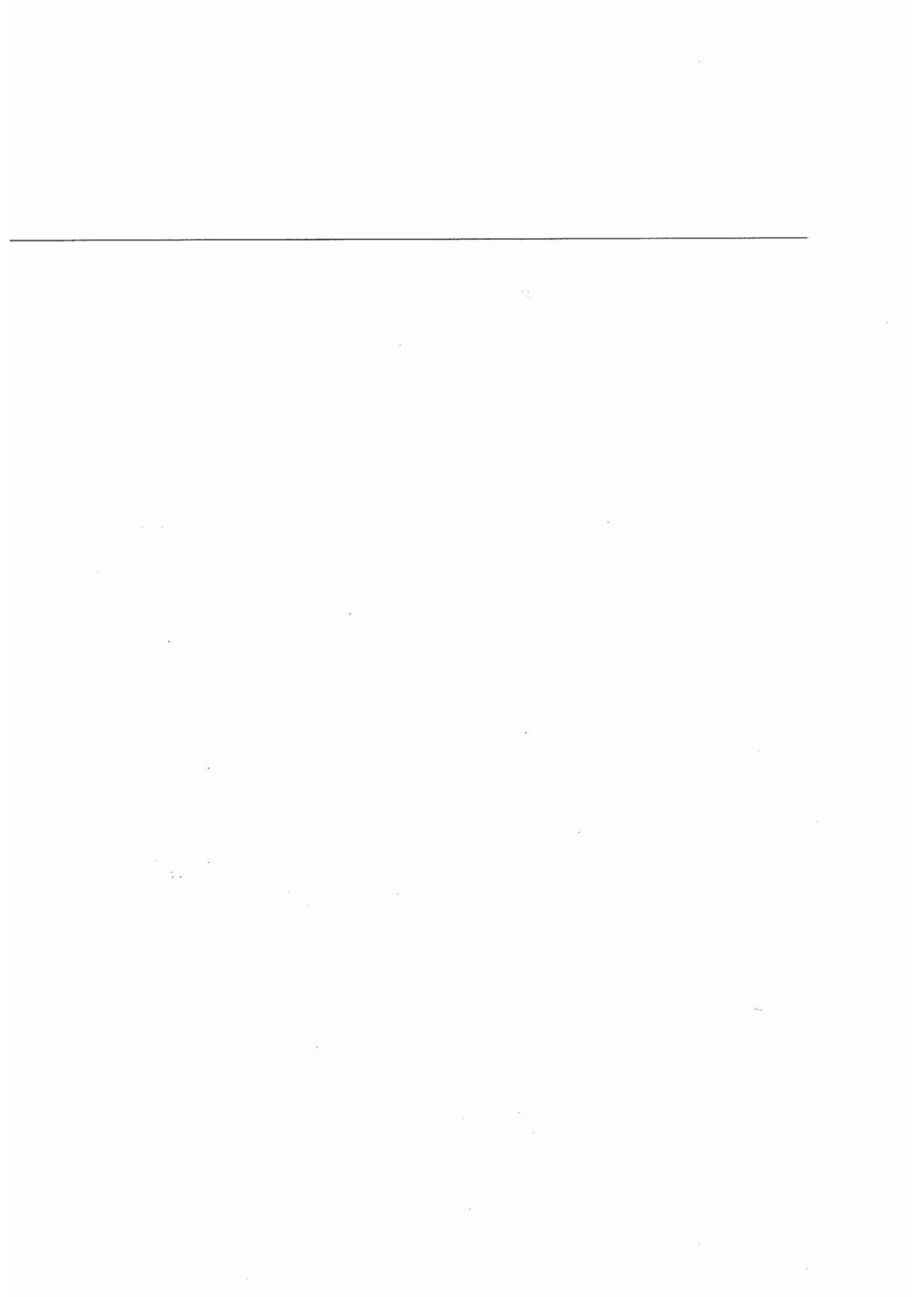
En su primera madurez –dice Schadewaldt– un exaltado nuevo saber llena al poeta. Su expresión, en un énfasis entusiasmado de la anunciación schilleriana, lleva todavía mucho emblema antiguo. Habla abundantemente de Elisio, Orco, Tellus, Hebe, los dioscuros. Antes usaba los nombres bíblicos: Jeová, Eloa, Abba, «Señor, Señor»; pero esto no era propiamente nombrar, sino designar. El escultor

procede al contrario. Va de los Cíclopes uranios, los Gigantes (los que tienen un solo ojo), pasando por Fidias y la muerte de Laoconte y sus hijos, hasta llegar al Moisés. De aquí pasará directamente a su «Gigante del bosque». Para llegar de lo designado hasta el nombrar tal de los dioses, desde el anunciar hasta el «cantar desde el silencio interno»; aunque por caminos y dirección diferentes, ambos tuvieron que experimentar una segunda epifanía. Hölderlin para concebir su «Diótima» platónica. Gallardo para engenderar su «Atlante», lo más reciente. Para llegar a estas cumbres tuvieron que atravesar su «selva oscura» dantesca de desilusiones y depresiones, altos y bajos.

Decía Heidegger que *«cuando Hölderlin instaure de nuevo la esencia de la poesía, determina por primera vez un tiempo nuevo. Es el tiempo de los dioses que han huído y del dios que vendrá. Es el tiempo de indigencia, porque está en una doble carencia y negación: en él ya no más de los dioses que han marchado, y en él todavía no del que viene»*. En verdad que permanecemos en este interregno. La prolongada crisis del arte de Marcel Duchamp para acá no ha producido sino obras de transición. La esperanza salvadora que en su momento se creyó fuera la aportación de los norteamericanos ha decepcionado. Hölderlin había también dicho: *«Quizá el rey Edipo tiene un ojo de más»*. Esta postrera rebelión contra el Padre que nos vino desde la otra orilla llevaba los ojos demasiado abiertos. La sociedad de consumo por excelencia no podía engendrar otro arte que no fuera su propio alimento. La adulterada Europa de nuevo a espaldas de Zeus, se aferra a la blancura que todo lo borra. Es ahora un nuevo toro que se alza y se lanza al mar, y la vieja Europa —no en vano hija de un Fénix— de su fondo de cenizas se propone renacer.

Es en esta otra tradición donde igualmente quiero yo incluir a Tony Gallardo. Cortar y romper, añadir y quitar, modelar y esculpir, como con aquel bloque de más de cinco metros de altura hizo Miguel Angel, hasta arrancarle la talla de un gigante, el David, al que nuestro escultor de la playa de Las Canteras tanto debe. Sólo que ahora en lugar del martillo y el cincel emplea medios mecánicos.

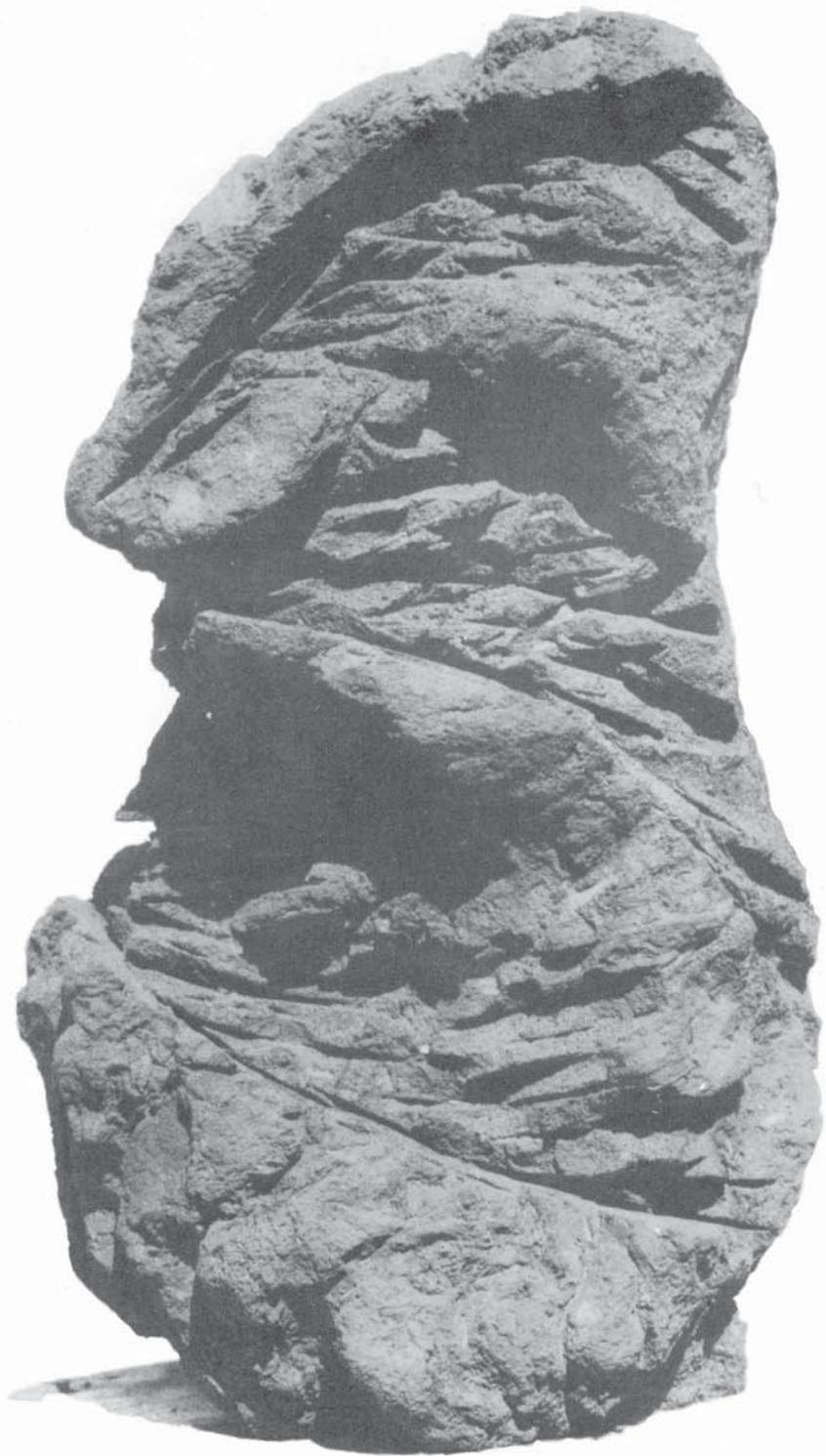
*Las Palmas de Gran Canaria
Noviembre de 1984.*











Tony Gallardo

El disco gira impulsado por los 2.200 watios de la radial. Desplaza violentamente el aire y arroja hacia afuera la materia desmenuzada, un polvo finísimo que se mantiene en suspensión obligando al uso continuado de la mascarilla. Se trata de la piedra caliza de Colmenar de Oreja, de relevante presencia en la estatuaria madrileña.

Oculto bajo una nube ruidosa, con las manos agrietadas por el polvo calizo y los ojos reseco, trato de conducir la trayectoria del disco. Cada vez que se pone en marcha comienza una aventura estética apasionante. El tiempo de actuación de la máquina es brevísimo, pero los procesos formales que genera son de gran amplitud. Cuando cesa el ruido y se disipa el polvo, la zona trabajada se ha alterado de manera sustancial. Espacios naturales lentamente conformados por la sedimentación-erosión, son rudamente transgredidos adquiriendo una sorprendente significación.

Colmenar de Oreja es uno de los pocos pueblos del entorno de Madrid que no han sucumbido al influjo de la masificación y el consumismo de la gran urbe. Ha sido discretamente modernizado, dispone de una cooperativa vinícola mecanizada, numerosos tractores, y un taller de elaboración de la piedra montado con los últimos adelantos técnicos. No obstante conserva toda la personalidad de sus tradiciones artesanales, que en lo que respecta a la cantería se enraza en la lejanía de una cultura de la piedra que subyuga con su sabiduría.

Aquí, en «el arte», a pié de obra de las canteras de Los Castellanos y Pocillo Villa, lugares que dan partida de nacimiento a estas últimas esculturas, siento la vaharada de una densidad cultural que a mí, isleño hecho a la precariedad, se me antoja cargada de matices inspiradores.

Zumba la máquina y la materia cede. El empuje del motor engarfa las manos, el cuerpo tenso, los ojos dolorosamente atentos. Polvo, ruido y velocidad crean un clima de trabajo propicio a las más desatinadas decisiones. Benditos desatinos que después resultarán audaces innovaciones. Me he acostumbrado a trabajar casi a ciegas, guiado como los conductores por el palpito del motor, adivinando el centelleo metálico entre la polvareda. El dominio de la herramienta permite modelar con el disco abrasivo girándolo, balanceándolo, deslizándolo, a 8.000 revoluciones por minuto, en denodado combate con la rigidez del mineral. La piedra

herida así, acosada, derrotada por la energía del artefacto mecánico se torna suave, expresiva, aérea a veces, dando vigor a la silueta de un brazo o el perfil de un rostro apenas esbozado.

Escala de espacios abiertos fue el título que dimos los escultores al proyecto de museo al aire libre en Leganés, y este concepto ha sido clave en mi despegue. Recuperar la identidad, una vez sumergido en la complejidad del movimiento artístico madrileño ha sido muy difícil. Deambular durante meses por las canteras. Escudriñar los taludes cegados por el sol de la meseta. Bajar a las minas de generaciones y generaciones de canteros ha sido una gimnasia mental muy efectiva. He movido los bloques con la barra, desentrañando el enigma de la cara pegada a la tierra, la que nunca se ve, y he medido, fotografiado y dibujado las piedras una y otra vez. Y al final me he depurado de la «urbanidad» escultórica (vicio que no tenía, pero que se adquiere en la gran capital), y he podido dar suelta a capacidades soterradas, a intuiciones y presentimientos.



Primero fué la borrachera de la piedra, después vino el fluir suave, la identificación con la nueva materia, el trabajo efectivo, el avance.

La figuración, entendida como nueva lectura y no como recuperación mecánica, aparece como un *medium* idóneo para desencadenar procesos formales, para enriquecerlos cargándolos de significación. Acercarse desaprensivamente a la figura humana hace surgir de la piedra múltiples evocaciones culturales que se descontextualizan y pueden ser instrumentalizadas bárbaramente ó todo lo contrario, suavemente, delicadamente en un momento dado. Es un juego arriesgado que puede hacerte prisionero de *manneras* ya superadas, que roza a veces lo literario o lo sentimental. Pero no hay que llamarse a engaño. La condición indispensable para que esta nueva lectura de la representación sea efectiva está, precisamente, en lo cínico de la operación, en que se haga de una manera despreocupada por toda norma convencional. Lo que importa en definitiva es el resultado estético, la fuerza que se logre generar, la expresividad conseguida. Si una determinada evocación clásica es capaz de impregnar una piedra de emoción, bienvenida sea. Si unos cortes brutales al delimitar anatómicamente un rostro son capaces de sobrecogernos párate ahí, no trates de civilizar, de «urbanizar» el trazado. Sin esta preconcebida actitud el naufragio ante las tentaciones a la nostalgia es seguro.

El sudor empaña los cristales de las gafas protectoras y la respiración se vuelve dificultosa a través de la mascarilla. Los brazos ya no pueden sostener la máquina. Basta, pausa. Un cubo de agua arrastra el polvo y hace visible el trabajo. Limpias las gafas y miras lo que has hecho. Emoción.

DATOS BIOGRAFICOS

1929

Nace en las Palmas.

1940-44

Estudios bachillerato. Primeros trabajos artísticos: paisajes acuarela, retratos carboncillo.

1945-48

Primeros trabajos escultura: modelado en barro, dibujos anatómicos. Escuela Municipal Dibujo y Modelado de Las Palmas.

1948-52

Estudios de Arte, en Madrid. Ingres a Escuela Bellas Artes de San Fernando. Aprendizaje en el taller del escultor-fundidor Eduardo Capa. Tradición imaginería castellana. Ideología del Renacimiento. Culto a Miguel Ángel.

1952-56

Regreso a Canarias. Talla directa en piedra volcánica. Influencia estatuaría egipcia, figuras estilizadas. Encuentro tradición vanguardista (Eduardo Westerdahl), primeras abstracciones.

1956-61

Se traslada a Venezuela. Practica la docencia en la Escuela Superior de Artes Plásticas y Escuela de Artes y Oficios de Maracaibo, así como en los Liccos de bachillerato. Toma de conciencia política. Primeras inquietudes socio-culturales. Participa en el movimiento profesinal de enseñantes.

Practica la pintura mural (piroxilina) y funda un grupo de muralistas en Maracaibo.

Investigación sobre nuevos materiales (aluminio, acero, plásticos). Adquiere la técnica de soldadura de arco. Proyectos de esculturas metálicas para la Arquitectura.

Participa en el movimiento informalista venezolano (esculturas estaño derretido).

1961-68

Regresa a Canarias. Intenso activismo político. Participa en las luchas reivindicativas de los obreros. Organiza el movimiento cultural LATITUD-82 (arte en la calle) de oposición a la dictadura. Esculturas de hierros encontrados. Murales callejeros.

1968-72

Cumple condena como preso político.

Periodo de reflexión. Proceso gradual de geometrización en la obra.

En 1972 realiza en el penal de Tenerife la serie «Hierros Coloreados» trabajados con módulos de hierro hueco y pintados a duco. Preocupación por el espacio interior.

1975-76

Funda el grupo de arte CONTACTO-1 en Las Palmas.

1977-78

Reencuentro con la piedra. Nueva lectura. Apoyo en la experiencia minimal. Reflexión sobre la cultura autóctona canaria. Utiliza los materiales de los poblamientos guanches (toba volcánica, callaos).

1979

Comienza a utilizar la lava volcánica. Referencia al origen lávido de las islas canarias. Utiliza el hueco en sus esculturas. Monta un taller y trabaja temporadas en Madrid. Trabaja el granito.

1980

Escultura de grandes dimensiones (Magmas). Abandona el pulimento. Inicia los cortes con la máquina radial (cortar romper).

Desdibuja las siluetas geométricas y se aleja de la referencia minimal. Se enfrenta a la piedra en un diálogo directo, sin alusiones culturales.

1982

Fija la residencia en Madrid.

1982-84

Periodo asimilación escala gran capital. Pequeñas esculturas en ágata.

1984

Trabajo al aire libre en las canteras de Colmenar de Oreja. Encuentro con la piedra caliza, apertura hacia la figuración.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1950 Galería Wiot «Escultura y Dibujo» Las Palmas.
1977 «Piedras Canarias» Galería Aritza Bilbao.
1978 «Piedras Canarias», Galería Agora, Madrid.
«Piedras Canarias», Galería Benedet, Oviedo.
«Callaos», Galería Botticelli, Las Palmas
1979 «Magmas», Casa Museo Colón, Las Palmas.
1980 «Magmas», Jardines Universidad Complutense y Galería AELE, Madrid.
1983 «Callaos» Stand Galería AELE, ARCO-83, Madrid.
«Magmas» Aire libre Plaza Mayor y Sala Exposiciones Ayuntamiento de Leganés, Madrid.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1952 Colectiva grupo LADAC, Museo Canario, Las Palmas.
1954 VI Bienal Regional, Gabinete Literario, Las Palmas.
1955 III Bienal Hispanoamericana, Barcelona.
1958 XIX Salón Anual Arte, Caracas.
1959 Salón D'Ampeire Informalismo, Maracaibo.
1962 I Salón Experimental Escultura, Caracas.
1973 II Muestra Artes Plásticas, Baracaldo.
1977 Colectiva Museo Resistencia S. Allende, Fundación Miró, Barcelona.
1980 Colectiva Premio Cáceres Escultura, El Brocence, Cáceres.
Esculturas por los derechos humanos, Cruz Roja, Palacio Arbós, Madrid.
1981 Homenaje Henry Moore, Universidad Complutense, Madrid.
1982 5 pintores y 1 escultor, Foro Cívico Pozuelo, Madrid.
1983 Preliminar Bienal Nacional Artes Plásticas, Zaragoza, Sevilla, La Coruña, Santander, Barcelona.
1984 Colectiva 9 escultores «En tres dimensiones», Caja de Pensiones, Madrid.
«Madrid, Madrid, Madrid». Centro Cultural de la Villa. Madrid.
Colectiva 6 artistas Ultimos trabajos Círculo de Bellas Artes. Madrid.
Colectiva 5 escultores «Hierro y Piedra» Galería Fernando Vijande, Madrid.

CREDITOS

Edita:

Consejería de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de GRAN CANARIA

Coordinación de la exposición:

Hilda Mauricio Rodríguez, Casa Museo de Colón

Montaje de la exposición:

Equipo de montajes de la Casa Museo de Colón

Coordinación y diseño gráfico del catálogo:

Tony Gallardo

Fotografías:

Mela Campos y Antonio Zafra

Imprime:

TEYPE, S.A. Torrejón de Ardoz (Madrid)

1.ª Edición Diciembre 1984, 700 ejemplares papel couche 120 gramos.

Fotomecánica:

TEYPE

Fotocomposición:

COMPOTEX^{TO}

© 1984 Casa Museo de Colón

c/ Herrería, 1. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Depósito Legal:

M. 41075 - 1984

últimas esculturas

TONY GALLARDO
últimas esculturas

CASA MUSEO DE COLON