



# CONFLUENCIAS

CUATRO ARTISTAS DE SAN JOSÉ

# **CONFLUENCIAS**

**CUATRO ARTISTAS DE SAN JOSÉ**

**Del 21 al 31 de Marzo de 1997  
Casa Amarilla de San José  
Las Palmas de Gran Canaria**



## SAN JOSÉ EN LA MEMORIA

**M**e vienen a la memoria, después de tanto tiempo, los recuerdos de la infancia, arraigados en el barrio de San José, y parece que a la vez escucho una canción que dice: *Aprended flores de millo que va de ayer a hoy/ayer maravilla fui/hoy sombra de mi yo soy*. La canción me sirve para reflexionar una vez más acerca de la radical transformación que brutalmente acabó con la vieja fisonomía del barrio, al expropiarse los márgenes del Paseo de San José y desaparecer las tierras de las plataneras, el pulmón verde que nos conducía al mar.

Desde la azotea de mi casa solía contemplar este mar verde que se extendía por toda la vega, y fijando la mirada más allá, escudriñaba las mareas del Atlántico. Cuando había bajamar me desplazaba a la charca de las morenas, echando mano de los pertrechos disponibles: un metro o dos de nylon, un alfiler adaptado para anzuelo y para carnada un "bulgao". Así pescábamos toda clase de bullones, y si había suerte, algún que otro guelde o fula.

Cómo no recordar aquellas felices horas de fútbol en la Plaza de San José, con pelota de trapo, interrumpidas por el guardia de turno que nos la quitaba, pues según ellos, molestábamos a los feligreses de la misa o si no a los alumnos de Don Andrés, maestro del barrio y temible profesor. Se acudía a la escuela cuando se podía, para intentar sacar el preciado Certificado de Escolaridad, requisito esencial para realizar cualquier clase de trabajo profesional. Al margen del fútbol, había otros juegos, hoy perdidos, como el calimbre, la piola, el montalauva y el trompo. Por las tardes, cuando los bares se animaban, nos acercábamos al local del personaje por excelencia de San José, Pepito Vega, a comprarle un rebosado, sin olvidar las visitas a la churrería de Mariquita, para adquirir los recortes que nos comíamos.

Pienso en todos aquellos maestros artesanos, que ejercían diversas profesiones y a quienes veías afanados, a través de los escaparates de sus tiendas, o emplazados en las puertas de sus talleres. De la nada creaban fantásticas cosas, que iban adquiriendo forma de balaústres para escaleras, soportes de mesa o motivos decorativos para muebles. Expertos artesanos de la madera como Manolito Ruiz o Miguelito Manzano. Un pedazo de cuero era sometido a varias composiciones, para convertirse en un bello zapato, un bolso o una mochila. Inolvidables también las barberías del barrio, como la de mi abuelo Fernando, lugar donde conocí a cada uno de los cuatro artistas que hoy integran esta exposición, y que fueron compañeros de juego, pues curiosamente vivíamos todos en un radio de cien metros. Manolo Ruiz estaba en el Paseo de San José, y detrás de su casa, a veinte metros, en la Calle Cerezo, los hermanos Joaquín y Agustín Alvarado. Paco Cruz en otra calle, llamada Erizo, y después en la Calle Corona, la barbería de Maestro Fernando, punto de reunión mensual para todos nosotros.

Memorias llenas de ritos sociales, de amor al deporte de la vela. Los domingos eran días señalados ya que iba con mi padre a contemplar las salidas de los botes desde el túnel de La Laja o desde la Marfea. Seguíamos la singladura de las embarcaciones por todo el litoral, hasta el boyón de la campana, extremo donde se situaba la meta, habiendo realizado otras paradas en posiciones estratégicas, donde, en el transcurso



El muy joven equipo

de las regatas se oía aquel grito enigmático de *Tumba Morales*, que se quedó grabado para siempre en mi inconsciente.

Sin embargo, veo como en el presente San José sigue sin disponer de una infraestructura mínimamente adecuada para la cultura y para todas las actividades que emanan de ella. No hay lugar para las exposiciones artísticas, ni sala para ubicar charlas y conferencias, carecemos de una biblioteca pública para el barrio y aunque existe el inmueble apropiado, no hay Casa de la Cultura. Nuestro deseo es saber que algún día, la obra de estos cuatro artistas consagrados pueda conocerse y contemplarse en este histórico acceso a la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria que ha sido San José.

Como Presidente de la Asociación de Vela Latina Canaria Poeta Tomás Morales quiero extender mi agradecimiento a todas las instituciones, tanto públicas como privadas, que han contribuido a la publicación de este catálogo que hoy honra a nuestro barrio.

Miguel Pérez Pérez  
Presidente de la Sociedad de Vela Latina Canaria  
Poeta Tomás Morales

# **LA PRESENCIA DE SAN JOSÉ**

“Barrio plateado por la luna,  
rumores de milonga es toda mi fortuna”

TANGO

San José tiene olor a madera, tiene tacto de árbol cortado, es un paseo vivo, con gente donde saqué treinta años de mi medio siglo, con zonas claves, núcleos, (la Portadilla, Funeraria, Callejón de la Horca, la Iglesia, Pilar de Fleitas, las barranqueras anchas, las carbonerías, la peña y la escuela).

Nací con ese característico olor a madera, salí prematuro porque quería ver raudito lo que era existir. La comadrona de muchas generaciones, (Josefita Abrante) nos asistió. ¿Cuántos cordones umbilicales ató?

Me crié débil y perdí muy de niño mi sombra. Siempre estoy en su búsqueda y no encuentro explicación, tal vez por la delgadez, mas no, he visto que hasta una astilla la tiene. Quizás es un pensamiento ciego de mi raíz.

Los juegos eran pobres en costo y ricos lúdicamente. Con agua hacíamos caldo. Jugábamos en la tierra viva,

a veces descalzos, otras con alpargatas y con pantalones zurcidos por el culo gastado de roces. Las pelotas las hacíamos de calcetines, tiras de plataneras. A veces pasaban los guardias urbanos y nos la quitaban, (nos dejaban sin pelotas), ¡mi sombra de eso se reía!

Mi vieja casa tenía hasta en los fuertes inviernos todo el calor del mundo, un buen solar con tres dragos y una palmera bien datilera con tamaras que eran delicias, cuando maduraban a tanguaras y teniques nos enmudecía para salir gritando, ¡mi sombra reía!

Vecinos: Mariquita con marido e hijos en la costa. Estebanita, una santera que curaba el pomo desarretado. Mariquita, vendedora de hierbas buenas en la plaza. Los recuerdos se apilan, se instalan como sueño. Una vez llovió tanto que en la parte de la peña, en el cementerio de los Ingleses, se desenterraron los yacentes.

Recordar es comenzar a vivir el pasado, mi sombra otea desde más alto y no deja de crecer a cada instante. Yo quiero tener la memoria, ese yo huraño, tímido, que en las señas del amor enmudecía. Amaba a mi parecer a todas las jóvenes y sólo el silencio cubría mi cuerpo encendido, mi sombra me decía, "soy tu eco, si quieres hablo yo". Se lo negué.

El silencio es mi forma de amar, el silencio es mi forma de vida. Mi sombra se unió fuertemente a mí y Saro y yo nos miramos, aportamos nuevas vidas. Fue mi salida del barrio del Padre de Jesús.

*Francisco Cruz*

## RETAZOS INTERIORES

**H**urgar en la epidermis de mi flaca memoria, con el fin de extraer recuerdos de mi barrio, mis calles y mi gente o algunas sensaciones adormecidas por el paso del tiempo no es tarea fácil, pues temo que, al volver la vista atrás, acabe diseñando el croquis subjetivo de un pintor alejado inevitablemente, de aquella realidad.

Rememorar mi barrio de San José es, supongo, recuperar mi infancia y adolescencia, sus calles y su gente y reencontrarme con amigos de antaño y vecinos con los que descubrí el mar y la montaña.

La imagen de mi barrio es de calles pendientes y empedradas, llamadas barranqueras, que en los días de lluvias persistentes su piel quedaba envuelta por el fango y el lodo que el agua arrastraba en su vientre al recorrer montañas y veredas en busca de la mar.

Mi infancia son recuerdos de juegos de barajas y vuelos de cometas, de azoteas con palomas y bajadas al mar a buscar caracoles y pescar en las charcas.

Mi infancia son hallazgos de tuneras y ruecas, de gusanos de seda y de los *tunos indios* que vendía en las aceras por una *perra chica* y así, al atardecer, con el grupo de amigos, irte al cine del barrio, llamado Torrecines, a buscar la aventrua de aquel pirata tuerto o del indio con plumas de colores y pinta de maléfico que disparaba flechas y que siempre fallaba..., tenía las de perder, frente al americano que le robó sus tierras. Era normal, entonces, la historia continuaba, pero nos permitía degustar *Matajambres*, entre gritos y tiros.

Mi barrio era esa gente a quienes acudías cuando necesitabas de su sabiduría. Del vecino-albañil, que remedaba tu casa entre techo y pared, cuando surgían goteras o humedad o había que fabricar un cuarto en la azotea.

O el otro zapatero, pariente de Pinocho, que cubría la otra piel de desgastadas zuelas y tacones. O aquel rudo artesano-latonero, que pareció surgir de la Edad Media o de algún Mago de Oz desconocido y que a golpes de sonoro martillo le daba forma al cazo, en ese extraño mundo de cacharros colgados.

¿Quién no recuerda, pues, al amable tendero que llevaba la historia mercantil del vecindario, a plazos y en papel? ¿O al barbero del callejón cerrado y empedrado que daba la impresión de desear -con su voraz máquina-, morderte las orejas?

Aunque fuera este último, quien dejara una huella -en mi débil memoria-, ajena a su labor, al ser *testigo mudo* en aquella ocasión, en que la Policía *visitaba* mi casa para ver si encontraba folletos con mensajes o ejemplares prohibidos que pudiera evocar lo de "Canarias libre" y que mi hermano Andrés, seguramente, había ocultado entre sus otros libros.

¿Cómo no recordar, entonces, a mi barrio, o mi casa de ayer, cuando desde su azotea podías ver el cielo, el mar y la montaña y al vecino de enfrente, tan cercano?

Veías al vecino "palomero" que soltaba montones de palomas cada día, o al hermano-pintor construyendo su estudio de cemento, ladrillos y maderas.

Donde sin darme cuenta yo iba descubriendo el mundo de color y de la luz. ¿Cómo podría borrar la imagen sentada y silenciosa de mi madre zurciendo pantalones -mientras atendía el puchero-, frente a su antigua máquina de coser?

Supongo que todas estas sensaciones acumuladas -cuando aún me debatía indeciso entre la vida contemplativa o la seriedad del cálculo mercantil-, sumadas a la atracción que ejercía la imagen del hermano pintor o la perseverancia de Manolo Ruiz para que le acompañara a la Escuela Luján Pérez o saliera a pintar los paisajes cercanos, forjaron lo que soy, un humilde pintor atado para siempre al mundo del color y de la forma.

**Agustín Alvarado Janina**

## EL SILENCIO COMO RAZÓN

La llanura verde terminaba en el azul del mar, donde la lluvia me bañaba los espacios que habitaba, como los callejones con aquellas tenues luces donde a veces, las sombras se alargaban y formaban líneas que confundían el silencio. Mi pared era un trozo de muro, un cuadro, un espacio de limitaciones. La humedad, el tiempo y las formas caprichosas de los dibujos de mi padre, se mezclaban con la madera que desmoronaba hasta lograr la estética de un mundo ya pasado. Surgía el recuerdo de Néstor Martín Fernández de la Torre, Alejandro Dumas, Paul Feval, Miguel Strogov, mientras la garepilla en el suelo extendida dejaba huella.

Hablaba la gente que la cultura había que silenciarla, porque la palabra no tenía razón. Los amigos me comentaban la historia de un barco de madera donde su padre fue capitán del destino camino hacia las Américas.

Subía el callejón para mirar los libros de aquel tiempo, que Tito me mostraba mientras Tino escuchaba con la atención de Ismael, el grumete de Moby Dick. No paro de subir por callejones y laderas, donde el mar yacía lleno de palomas y se liberaba el pensamiento.

Maestro Félix era músico. El me vio "desdibujando" en el taller de mi padre. Dibujaba la ventana y la puerta. Me llevó a un taller de dibujo que dirigía Don Cirilo Suárez. Pasé unos años entre carboncillos, lápices y el perfeccionamiento del dibujo. Más adelante, trasladado al antiguo potrero junto al



Manolo Ruiz: el primer autorretrato.

mar, donde el agua llegaba hasta las paredes brillantes, me dice un día el profesor: ¿Has visto la fábrica de azulejos que hay arriba?

Subo la escalera poco a poco, tímidamente, para conocer intensamente, abro la puerta con sigilo y de pronto el color me invade. Es la Escuela Luján Pérez, ¡Qué maravilla! Estoy entre Plácido Fleitas, Felo Monzón, Santiago Santana, Emilio y Tomás Padrón, Ulises Parada, Miró Mainou.

Desde aquel entonces mis espacios y mis pensamientos se llenaron de color.

El caballete era mi nave, estaba navegando en la aventura. La alegría y la luz me invadían, los colores volaban en el viento de la imaginación. Me estaba mojando de sol.

***Manolo Ruiz***

Febrero de 1997

## **ACERCA DE CONFLUENCIAS**

Conocer al hombre que habita en el artista es una posibilidad que no siempre le es brindada al crítico e historiador, a veces porque nada queda después de una vida, las cartas y los documentos se dispersan, se recurre a los testimonios y se acaba con “una idea aproximada”. No es este el caso en esta ocasión pues en la sección que inicia el libro, **La presencia de San José**, los artistas hablan directamente de las fuerzas sociales y las limitaciones con que se encontraron al decidir dedicar sus vidas al arte. El peso biográfico en *Confluencias* es determinante, pues nos permite mirar detrás de las obras creadas y comprender como la realidad de cada uno se transforma en un signo colectivo, el paso desde la fragmentación hacia la unidad de la estética.

Diseñar una tesis para relacionar mediante conceptos la obra de los cuatro artistas sería no sólo arriesgado sino erróneo, ya que en ningún momento

éstos llegaron a formar grupo, o a asociarse para organizar mejor sus estrategias de comunicación social. Debemos, no obstante, señalar la importancia de un origen académico común, la Escuela Luján Pérez, señera institución de la enseñanza artística libre en todo el territorio nacional.

Tributo a la libertad y anti-dogmatismo de profesores como Felo Monzón y Cirilo Suárez son las evoluciones rigurosamente individuales de sus alumnos. Francisco Cruz se dirigió hacia la abstracción orgánica y la talla no figurativa, Agustín Alvarado decidió centrar su visión estética en un nuevo humanismo, Manuel Ruiz viajó desde la representación realista hasta el concepto mental como fuente de la imagen y Joaquín Alvarado comenzó a indagar en la abstracción geométrica más purista, desligándose de las inclinaciones temáticas presentes en la cultura artística de las islas en los años '70.

La presencia del barrio que les vio es un eufemismo que ha servido para simbolizar la relación que une a cualquier hombre lúcido con el medioambiente de su infancia y adolescencia, y ellos hablan de vivencias como elemento primordial, al margen de que algunas de éstas se hayan trasladado a la sustancia de las ideas estéticas. De todos, es sin duda Manuel Ruíz quien más directa y dramáticamente ha reflejado aquel intenso y familiar mundo difícil que era el barrio de San José en la posguerra canaria.

*Confluencias* pretende ofrecer una selección representativa de la obra artística de estos cuatro creadores, selección realizada en base a las etapas claramente identificables en el desarrollo personal de cada creador. La exposición quiere, por encima de todo, dar a conocer a las gentes del lugar lo que han logrado realizar cuatro de sus hijos, en la emblemática *Casa Amarilla* que sobrevivió al piquete precisamente porque los vecinos la ocuparon para impedir su derribo. La difusión esencial es ésta. Por otra parte, como crítico y estudioso de los fenómenos del arte en Canarias, actualizar nuestra información sobre la amplia producción de los años '70 y '80, y recalificar algunas de las nociones que han definido dema-

siado estrechamente los parámetros de la llamada *generación de los 70* me parece una tarea básica, que todos debemos realizar constantemente para alcanzar la aún vaga meta de una historia contemporánea del arte en Canarias exenta de personalismos, apasionadas defensas y prioridades que tienden a proyectar ciertos nombres y obviar a otros.

El orden de los cuatro textos críticos que intentan dar una aproximación general al arte de cada uno de los artistas no obedece a ningún sentido de jerarquía, aunque hemos empezado con el más joven y acabado con el más viejo, ruptura de la cortesía que nos recomienda colocar la edad antes que la belleza.

**Jonathan Allen**

Marzo 1997

# **CUATRO HISTORIAS ARTÍSTICAS**

# **CUATRO HISTORIAS ARTÍSTICAS**

FRANCISCO CRUZ

Con veinte años Francisco Cruz, (Las Palmas 1945), dominaba ya la técnica de la talla, y este dominio, adquirido durante sus años de aprendizaje en la Escuela Luján Pérez se puede apreciar en algunas obras de los 70 que el artista aún conserva. El busto de un alumno, con un perfecto perfil realista y la equilibrada representación del rostro. Vemos asimismo en forma de gran medallón, otro rostro masculino ovalado, un relieve donde la estilización afecta en particular a párpados y boca, a una mecha de cabello ondulado y a la sutil proyección de los pómulos. El rostro está encapsulado en un halo circular creado por el ritmo profundo e inconsciente de la talla y la madera. Cruz expresa una fuerte autocontención en esta obra clasicista, que se trasladará a las formas orgánicas de sus *Relieves*.

En 1974 el escultor realiza su primera exposición individual en la Sala Tahor,

exhibiendo una serie de dibujos a lápiz que anuncian una estética formalista que se manifestará posteriormente en la eclosión escultórica de los *Relieves*. Son formas que se entrelazan, patrones de órganos internos en profusión onírica que se encajan generando rítmicas composiciones suspendidas en el vacío. Uno de éstos se alza como un gran huevo transparente, membrana visible en cuyo interior laten unas semillas, llevándonos así a una parábola de la generación artística. Otra imagen, igualmente cercana al misterio de lo creado, es la caída de una trompa que nace de un órgano, describe una elipse y acaba reinsertándose en sí misma como en autopenetración. La sensación creada es la de un circuito que se completa. Tal formalismo orgánico y abstracto hunde sus raíces en el primer surrealismo europeo de pre-guerra, en Miró, y en el ámbito canario, en Juan Ismael, que dota a sus cuadros más simbólicos de parecidos elementos de

vinculación en el espacio surreal. Arp podía ser una referencia no nacional.

La preponderancia del sombreado que crea un modelado espacial enfatiza la tridimensionalidad, y como dijo en el políptico de la exposición Alfonso O'Shanahan, *"... su intención va más allá del dibujo en sí. Con esa calidad que señalamos, algunas de estas obras no son sino bajorrelieves, formas escultóricas llevadas al plano por la imposibilidad material de desarrollarla en el espacio."*

Aunque Cruz rechaza la identificación de su obra con las acepciones indigenistas de Fleitas y este sentido de lo canario, la técnica dibujística sí muestra la influencia del maestro. Influencia de índole formal ya que Cruz no se obsesiona por retratar el hueco interior, el espacio esencial definido por un volumen exterior que tanto caracteriza al dibujo como a la escultura abstracta de Plácido Fleitas. Cruz proyecta la compleja y conflictiva interrelación de elementos. Es importante, tal como insistió el artista en una entrevista aparecida en La Provincia, interpretar los dibujos como tales y no únicamente en el sentido de una posterior escenificación escultórica.

Más adelante en ese mismo año, expone una hermosa talla en la *II Colectiva de Artistas Canarios*, (Tegueste 1974). Confluencia de ondulaciones que materializan la sensual curvilinealidad de un torso. Líneas sexuadas que hacen ondular el volumen, posiblemente en la onda de la escultura erótica española de los 70. Podemos hablar de la intención de sugerir abstractamente un desnudo, aunque el aspecto antropológico no se enfatiza en ningún momento.

La continuidad temática de los dibujos se expresará en la etapa importante de los *Relieves*. En éstos el escultor hace uso de la madera como elemento figurativo y espacial, y emplea el collage como sistema de composición y construcción. Es una producción que se inicia en 1982 para continuar hasta 1986, donde los relieves-cuadro se alternan con piezas articuladas. Representan una curiosa unión, siempre en clave escultórica, de la bidimensionalidad del lienzo y la tercera dimensión, y es posible hacer una lectura de ellos como historia del tercer plano, desde su concepto plano hasta su definitiva puesta en escena.

Cruz se sirve de un fondo de chapas rectangulares que actuarán como paisaje cinético al quedar el ojo atrapado por

las vetas fluyentes de la madera. La sensación del color lo sugiere los contrastes tonales naturales entre tablas, creando además una yuxtaposición de efecto constructivista. El escultor a veces arrincona en éstos pequeños dibujos, abocetando las formas que después han de surgir como esculturas contiguas. En estos relieves propiamente escultóricos las tensiones del intrincado entrelazamiento que caracterizó a los dibujos de los 70 ha dado paso a una barroquización del relieve, donde el tallista muestra su destreza artesanal a la hora de realizar tridimensionalmente la compleja interpenetración de sus elementos formales.

Los relieves-cuadro se convierten en pesadas esculturas-relieve, usando la estática división de planos como eje de articulación de la pieza. El relieve se monumentaliza así aunque sigue siendo fiel a la idea originaria: un recuadro inserto en una serie de planos donde la escultura es un detalle concentrado que absorbe nuestra atención sin llegar a dominar la obra.

En su exposición en la Escuela de Artes Aplicadas es el dibujo, incluso coloreado, que cobra predominio, relegándose la madera a elemento referencial o elemento minoritario, dejando el plano desocupado para el desarrollo de los

motivos orgánicos del escultor que se han geometrizado y aplanado. Tras la exposición original de los *Relieves* en la Sala Cairasco, (Las Palmas 1985), el escultor comenzará a aplicar color a su escultura, práctica policroma que no abandonará desde entonces. Escoge colores sencillos, verdes y rojos, negros y amarillos, en aplicaciones de trazo expresionista.

El color se impone sobre la escultura que pasa a actuar como fondo para éste, no sirviendo únicamente para resaltar los volúmenes, lo que desembocaría en la noción clásica de la escultura pintada.

Un detalle dramático, de crucial importancia para interpretar la obra de Paco Cruz en general, que surge en la época de los *Relieves*, son los misteriosos métodos de "cierre", candados que trancan las lindes entre planos, y que podemos superficialmente leer como mero enriquecimiento del collage. Sin embargo, los cierres responden a un reforzamiento simbólico. Al trancar de tal manera su obra, el escultor parece advertirnos que su mensaje permanecerá oculto.

Todo este sistema represivo de llaves y cerraduras, fisuras y grietas nos sugiere otra realidad escondida que no se ha

manifestado en la superficie democrática de la obra artística. Este desarrollo figurativo del secreto en sus *Relieves* es el fundamento de las esculturas articuladas de la serie Utiaca que se expuso en 1988, (San Antonio Abad, *En Crudo*).

En otros relieves pintados, Cruz iniciaba la "irrigación sígnica" de sus formas orgánicas. Sobre ellas practicaba toda suerte de incisiones, a veces prolongándose como canaletas, y la distintiva cruz curva diseminada. Dotaba así de figuración primitivista el diseño abstracto de su escultura, creando un segundo proceso de intervención cuyo soporte es la superficie ya acabada de una forma tridimensional.

Esta especie de inscripción primitiva, el uso no volumétrico del color y el elemento ocultista de los cierres nos conducen directamente al conjunto escultural más conocido de la década pasada, la serie Utiaca, que parte del tronco y ramas de un gran limonero de este pueblo de las medianías.

En esta obra, *En Crudo*, la inscripción del artista se transforma en todo un sistema gráfico que recuerda el trazado de una mitología arcaica o el enjambre ciclópeo de una ciudad ignota. En la escultura más grande de la serie, que se

abría para alcanzar una altura de dos metros apoyada contra la pared, se podía apreciar con claridad el aspecto topográfico del efecto huecograbado de la talla; los signos de Cruz se habían convertido en volúmenes sobresalientes y espacios vacíos, organizados en una trama que se leía tanto vertical como horizontalmente. El viejo limonero se impregnaba de secretos mensajes que un artista imprimía en el interior de la madera, permaneciendo semi-abiertos gracias a las bisagras que unían las secciones de cada escultura, fácilmente clausurable. Si esta clausura se operaba, entonces el árbol se cerraba sobre sí mismo, recuperando su integridad.

Las esculturas adoptaban extrañas formas utilitarias, trípodes, biombos, herraduras y estelas funerarias. Colgadas sobre las paredes y puestas en el suelo la impresión era la de un bosque petrificado, la reconstitución de un mundo natural tras el proceso íntimo de la descomposición que supone trabajar el arte. Las articulaciones de las esculturas respetaban el circuito orgánico del árbol y los cortes en ramas y troncos para desplegar superficie tallable eran tales que permitían la recomposición total de la forma original.

Este sentido de la articulación como *puzzle* es un factor decisivo en los rostros-máscara del escultor como veremos en breve.

Otros ensamblajes de la serie Utiaca eran instalaciones. Uno de éstos jugaba con la imagen del bote costero, a partir de dos óvalos perforados que simbolizaban la armazón superior de la barca. En el suelo, contra las dos formas apoyadas, un amalgama de sogas evocaba los aparejos de la faena, la actividad pesquera. Esta adaptación del viejo tronco a una función simbólica recuerda el arte del cubano Kacho.

Si los rostros iniciales de la talla prometían un clasicismo exquisito, las cabezas gigantes de Paco Cruz desmienten la impresión. La representación fiel de la cara humana dio paso a las pasiones que la deforman, a la máscara del actor, al teatro de las emociones más fuertes. Las cabezas recuerdan las proas de las culturas marítimas oceánicas, los espíritus semi-antropomórficos maoríes, con alargadas narices y protuberantes entrecejos que totimizan la estructura facial haciendo del rostro el lugar del trance.

Las cabezonas y los rostros-máscara de Cruz nos conducen a otras imágenes

contemporáneas, como los monigotes de Basquiat y las testas de Baselitz, tanto en talla como en pintura. Cruz rehuye en estas esculturas cualquier acabamiento preciosista y revela toda la crudeza del metal cortando la madera y por ende, la fuerza expresiva de las manos. La monumentalidad de las cabezas, que el artista coloca en el suelo sin peanas, nos indica hasta que punto ama inconscientemente el teatro. Las cabezas, como los moais de la Isla de Pascua, son mojones de significados y creencias que ya no actúan en nuestra modernidad, y por tanto su primitividad es irreductible.

La madera habla con aún más poder en otras series expresionistas, como las de las caras-máscara, larga retahíla de espectros que Cruz ha sabido conjurar. Afilados rostros rituales tallados en la dura samanguila, a veces sólo existen para revelar las caras ocultas de la materia. Cruz adapta esta cara precreada, con sus nudos-ojo y violentas líneas de definición emocional. El grito simbolista de Munch, los rostros-cadáver de James Ensor, las máscaras del África Central, todas estas referencias son legibles en la galería prácticamente desconocida de las múltiples fisonomías de Cruz.

No obstante, también guardan la memoria del niño poniéndole cara al miedo, a aquellos relatos infantiles impresos en la fascinación colectiva. El dibujo de estos gritos esculpido es un grafiti, un anti-dibujo que lleva a la reacción esencial de representar el terror.

Algunos de estos rostros corresponden en peso y tamaño a las cabezas totémicas, y vistos al reverso parecen una variante más del principio articulador. El ensamblaje de distintas piezas crea profundidad, zonificando la cara humana con contrastes imposibles de realizar en un plano. Si estos rostros pesados acusan una ideología cubista, a la vez suponen una simplificación de la misma, devolviéndolo a un origen totémico y deshaciendo así el proceso formalista del movimiento.

Con el entelamiento Cruz introduce el color y también intensifica el valor teatral de la máscara; las caras enteladas revelan ojos negros, pestañas y otros rasgos fisonómicos primitivizados.

En *Los Rostros y Las Hojas*, (Club Prensa Canaria 1993), la hoja continúa la alegoría del árbol adaptado. Las hojas son en efecto, libros hechos de macizos trozos de madera noble, que actúan como medio de conservación para las hojas

que el artista ha recogido durante sus paseos. A esta hoja seca y prensada le responden otras en relieve, talladas sobre la madera cuando no son un dibujo naif sobre una sección entelada. Estamos de nuevo ante un árbol articulado, un cofre dúctil que se abre y se cierra revelando la íntima posesión de la Naturaleza.

El espíritu de la hoja se había manifestado anteriormente en los elegantes relieves de esbeltos tallos vegetales entelados en largos iconos verticales de madera.

No podemos concluir esta historia genérica del arte de Paco Cruz sin considerar la constante producción de dibujos y monotipos. Al sofisticado dominio de la madera el escultor opone un dibujo informalista, muy distinto a la contención de su talla. Sobre dinámicos fondos de colores Cruz espolvorea partículas de materia, creando una difusión irresuelta donde figura cruces curvas y flotantes, manchas y geometrías abstractas. Los monotipos exploran una pulsión antitética al dibujo trabajado y formalista de los años 70 y 80, insistiendo en una imagen puramente abstracta.

# **CUATRO HISTORIAS ARTÍSTICAS**

AGUSTÍN ALVARADO JANINA

y veo aparecer otros rostros sublimes: Botticelli, Fra Angélico, Rafael. El rostro occidental emanador de luz, irradiación de la reencontrada armonía del cuerpo humano, la gran tarea del Renacimiento. Pienso también en la completa absorción de los semblantes de Cristo que pintó Andrei Rubliev, y me fascina doblemente entonces el halo de pureza, la claridad idealista que Janina ha ido decantando en su soledad, fiel al mundo humilde que le vio nacer y desconocido por tantos conocedores y valoradores de "lo nuestro". Pudiendo elegir como señuelo los sobados "signos de identidad" nacional-canaria, Janina optó por lo universal y por la abstracción de los contenidos, desarmando a muchos que seguramente verán "vacíos" en su producción. El siguiente análisis intenta agrupar temática y motivicamente la historia del cuerpo y del retrato en la pintura de Agustín Alvarado.

### Tipologías de la mujer

En el retrato de Janina, que es el icono básico de toda su producción pictórica, podemos establecer distintas funciones que nos permiten analizar mejor su excepcional iconografía. Pinta, por una parte, a hombres y a mujeres en función de una actividad, anímica

y espacialmente dedicados a una labor. Pueden estar realizándola o sencillamente estar absortos en la presencia de un objeto que la simboliza y que ellos interiorizan. La corpulencia onírica del cuerpo tiende a absorber el objeto ofrecido, mientras la cabeza parece desligarse de éste, rematando un cuello de cisne, proporcionalmente mucho más pequeña que el tronco a cual pertenece.

Vemos evolucionar una división entre la entrega y el compromiso del cuerpo y la actitud mental del sujeto. La primera pregunta que este distingo nos sugiere es la siguiente: ¿Qué análisis de la concentración es el que Janina propone? Precisamente el "autismo" aparente entre cuerpo y función, la distancia ensoñadora y el halo idealista que ciñe a los personajes es uno de los misterios constantes de la obra pictórica de Agustín Alvarado.

Tales dudas fijan un metatexto de la pintura, pues resulta imposible resolver en la imagen visual las actitudes de trance que gobiernan el cuerpo y el alma de las misteriosas trabajadoras de Janina. Hablar de "tipología" nos permite eslabonar y narrar el desarrollo icónico y la actitud psicológica del cuerpo en esta obra. En 1984, Janina

presentaba una obra en la Galería Malteses de Las Palmas donde el cuerpo femenino emergía como tótem, recordándonos quizás la *Venus de Willendorf*, una imagen ritual y esencialista de la mujer como Gran Madre, como efigie de la procreación y dueña de la vida. La línea del pintor creaba desde entonces unos perfiles y unos volúmenes que nos distanciaban de una identificación absoluta con las fuentes primitivas de nuestra cultura. Dibujo y volumen se encuentran en un periodo de abstracción, función y personalidad gravitan en la imprecisión y la imagen femenina se muestra générica: por ejemplo, la mujer acudillada con una simetría reminiscente del *Ídolo de Tara*.

Como emblema de estos años podemos referirnos a la Eva de 1985, que presenta la singular cabeza femenina de Janina orientándose hacia una posterior estilización.

El cuello de base ancha es hercúleo, curiosamente viril y se prolonga con una torsión hacia atrás elevando la cabeza femenina sobre los grandes hombros. Janina se aproxima a un andrógino primigenio, al unir la imagen de la fuerza y potencia masculina al refinamiento y suavidad femenina. Late en su imagen femenina una sublimación de la pola-

ridad sexual, importante a tener en cuenta cuando nos detengamos en el aspecto trascendente de su iconografía.

Las caras de aquella exposición son un esquema de rasgos fundamentales, cruce de una vertical y una horizontal, casi siempre no individuadas, lo que refuerza la abstracción de la imagen. Los fondos y contextos de estas enormes mujeres, al contrario de lo que sucederá en los 90, no son nítidos interiores de lisa superficie y ordenados planos, sino rugosas zonas geométricas de color. Vibran gamas de rojos y amarillos, pardos y blancos pigmentos granulados y terrosos que revelan la incorporación de materia a la pintura.

Al final de los 80, la esquematización del rostro y la ritualidad de las posturas dan paso a una incipiente individualización de tareas y tipos.

El cuerpo va ganando profundidad formal y el fondo adquiere perspectiva. El ritmo curvo rescata a la mujer de la totémica y plana frontalidad que caracterizó la visión primitivista. El contenido dramático se intensifica paralelamente, lo que simboliza una creciente narratividad y expansión cultural de la pintura.

Una serigrafía de 1989 nos muestra a una joven invitándonos a “pasar” y a conocer su espacio y territorio. Pechos, escote y cuello se han estilizado en un segundo plano mientras el antebrazo derecho incide con la ya conocida monumentalidad. La esquematización del rostro se ha definido más hacia una expresión de bondad.

Esta joven, reluciente de blanco su sencillo vestido, es una vestal canaria que nos transmite el poder y el misterio iniciático de la mujer, que representa un estado superior de civilización.

A comienzos de los 90 Janina ha depurado el proceso tipológico de sus mujeres y hombres, ya que ahora aparecerán claramente en íntima relación con el mundo a través de objetos y actitudes.

Simbólica de esta nueva etapa son las hermosas obras a pastel del pintor que hacen más íntima su visión. En una de éstas fechada en 1989, una joven mece la maqueta de un velero que contempla ensimismada, en una actitud de profunda introspección. La maternidad y dulzura de la joven está reforzada por la gama cálida de los tonos pálidos de su cuerpo y vestimenta, (verde y rosa), mientras el paisaje solitario que

la rodea aunque son lomos de montaña tiene tonalidades azules marinas. La introspección que provoca el velero en manos de la joven hace que la tierra se transforme en mar.

Alegoría de la mujer que espera al marinero embarcado, imagen de la nave como cuna, soledad de la mujer ante la separación que impone el destino. En una obra sin título de 1934, Juan Ismael evocaba similares ausencias mediante sus imágenes surrealistas. Otra alegoría de 1989 nos mostraba a una joven con un bolso contra un paisaje cumbre.

Esta mujer ha abierto los ojos y el pintor enfatiza aún más la noción de personalidad. Una sola tonalidad coloreada nuestra interpretación de la obra y sirve para crear una atmósfera de distancia y sobriedad, además de ahondar en la sensación escénica del vacío.

El ritmo que ya empezó a profundizar la figura ahora comienza a imprimir una ondulación en el cuerpo que incrementará la distancia entre sujeto y función. Esto lo apreciamos nitidamente en la estampa de 1992, *Mujer con sandía*. Esta aparta completamente su cara de la fruta que sostiene en su mano, estirando hacia atrás al máximo

su cuello. El rostro acusa una transfiguración mística, con la boca entreabierta y los párpados caídos; la separación, que he descrito formalmente entre la mujer y su actividad es obviamente un signo de la realidad trascendida. En el interior de su casa la mujer penetra en un plano metafísico, lo que se expresa en las líneas exageradas de la curvilinearidad corporal y en el rostro, y en el vacío de la casa que se convierte en una pantalla espiritual.

Durante esta década Janina alterna transfiguraciones místicas con otros rostros que expresan calma y resignación, abortos en el ritual monótono del trabajo cotidiano. La incorporación de la cera en estos años le permitirá crear imágenes rítmicas donde la presencia del dibujo sobrepasa la superficie del color, introduciendo una nota expresionista, unos cuerpos femeninos que son nerviosa definición de grandes formas.

Marcadamente femenina es la imagen de una mujer ante su tocador, perfilando el artista una especie de efecto relieve a partir de la unión dinámica de pecho, hombro y brazo. En otra, la mujer se apoya en la balaustrada de la escalera. El cuello, como en las jóvenes de Ingrès, parece roto, y el rostro descansa en horizontal.

A mediados de los años 90 conocemos una serie más sobria de mujeres trabajadoras, que portan gánigos, tallas y cántaros. Las cerámicas domésticas que surgen gigantes de sus brazos nos miran a través del vacío oscuro de sus aperturas. Símil de una dedicación milenaria a una existencia determinada por la ruralidad, que a la vez informa a estos iconos.

Tonos verdes y ocres, luz nocturna y crepuscular, grandes párpados sellando la mirada, pieles secas y lisas, aceitunadas e inmaculadas. El halo místico no está presente aunque sí existe una devoción religiosa en la fuerza de la dignidad, la ética de estos tipos cumbrosos. La cumbre que se asoma por los arcos troglodíticos es una geografía abstracta, sin flora y sin accidentes topográficos que alienten una identificación realista. En este sentido Janina parece llevar a sus últimas consecuencias aquella espiritualización del paisaje canario que caracterizó la estética natural del indigenismo. Las tallas llegan a poseer a sus dueñas, en una misteriosa transferencia de poder desde el objeto al sujeto.

Será a través de otra tipología femenina más reciente que el pintor realizará unos autorretratos virtuales. En vez de retratarse a sí mismo, licencia que

parece casi obligada en la tradición de la pintura occidental, opta por interponer a la mujer como pintora situándola ante el caballete.

La virilidad andrógina de la mujer trabajadora se hace esencia espiritual del artista mientras ella ejecuta un paisaje paleta en mano. El pintor hace alegoría del acto de pintar, negando su presencia y huella directa.

La mujer-pintora inicial dará paso a una variante más simbolista, síntesis de sus interiores metafísicos y de los retratos tipológicos.

Entre la mano de la artista y el lienzo flotan, como en un acto de malabarismo, símbolos formales de la modernidad, el cubo y el cono de Cézanne. Un ritmo musical gobierna esta levitación y una atmósfera simbolista emana del verde esmeralda profundo que monocolora la obra.

### El retrato femenino

Si en las imágenes tipológicas de Janina el rostro y el cuello retrocedían a un segundo plano, dulcemente empequeñecidas mientras el cuerpo dominaba el espacio, en los retratos puros, sucede lo contrario. El cuerpo desaparece y

gana proeminencia la cara, el cuello, los hombros. Hablo de retrato como ejercicio clásico, sea busto, medio cuerpo o cuerpo entero, y en el caso de Janina particularmente, el retrato se diferencia precisamente porque no vemos función o trabajo ejecutándose, objetos simbólicos, nada que pueda suponer una división en el interior de la persona.

*Figura* de 1986 es un retrato que corresponde a la etapa primitivista y abstracta del pintor. Un medio cuerpo femenino, estáticamente frontal, de rostro esquemático y brazos cruzados. Cuatro años más adelante pinta *Gran Mujer Azul*, un óleo de resplandecientes azules, donde vemos a una mujer entera, cruzando los brazos y formando un curioso, escultórico regazo con ellos. El color imprime la ritmicidad a la obra, y el color crea la anatomía. Cada volumen es independiente y tiene su profundidad. El dinamismo, no obstante, se detiene en el rostro, donde brilla una expresión de "calma beatífica".

La cabeza femenina, con sus halos de santidad y pureza, será, sin embargo la marca iconográfica más conocida del pintor. El concepto de espacio en términos de fondo y contexto del cuadro surge en los 90. Un gran busto verde de

estos años, con los ojos cerrados, nos ilustra esta importante evolución "humanista". La mandíbula y la boca, la nariz y la frente adquieren una contundencia y escala desconocida en las escenas tipológicas de la mujer. La piel emana luz, es una superficie pulida que reafirma la perfección de la forma. El pelo, recogido, enmarca la frente ancha y abombada de donde nace una nariz casi negroide. La cabellera femenina se antepone al rostro, ordena el icono, concentra la mirada en la forma de la cabeza, en la cara; intensifica el control que la mujer tiene de su cuerpo. Y he aquí que las jóvenes intemporales de Janina se confunden con las caras ideales de la tradición mariana, sin que en el pintor medie otro deseo que la trascendencia humanista.

El fondo del retrato se hace de repente campo de tensiones, se llena de líneas diseminadas que son la extrapolación de los perfiles definitorios del rostro.

El fondo es una pantalla magnética que refleja los rasgos de la personalidad fisonómica, y el contexto, pues, es una abstracción creada por la cara, hecho que nadie ha interpretado de tal manera hasta ahora. De tales líneas imantadas por el rostro surge un concepto del espacio que representa la

emotividad, el conflicto, la invisible tensión que emana de la concentración silenciosa. Otras líneas conducirán posteriormente a los cortes de la chapa, a la perforación, al hueco, a la superposición de planos que altera la tranquilidad plana habitual y proyecta en la tercera dimensión la esencia pictórica del rostro.

De esta extrapolación del rostro surgen también los retratos más abstractos, donde toda expresión desaparece y estamos ante un cubismo primario que contrapone zonas de color, áreas de trazos opuestos, solapamientos de planos y choques de luz y sombra.

Abstracción matérica del rostro que se hace una geometría multicolor rayana en el informalismo, ajena a la inspiración motívica de los retratos y las alegorías y actitudes de los estudios tipológicos.

Algunos retratos masculinos alternan con los femeninos, especialmente notable es el de un joven, con la parte superior del cráneo truncado y expresión perdida. La imagen un tanto desvalida del joven quizás sea la del artista ante el umbral de su vocación, vestido con tosca camisa sin cuello que le da aspecto de aprendiz. Estamos en

una vacía sala de exposiciones, cuyo espacio jalonan peanas con cerámicas abstractas.

La soledad que se desprende del salón vacío y la enigmática presencia del joven apuntan de nuevo hacia el metatexto de la imagen.

Interesante y directamente relacionado con los nocturnos interiores metafísicos, donde bustos "vivos" sobre peanas entablan una hermética conversación, en un espacio con distancias cuidadosamente establecidas entre todas las cosas, es la cara en horizontal mirando las estrellas de un joven atlético de agreste expresión. Alrededor se extiende un espectral paisaje lunar.

La etapa más reciente del retrato proyecta el semblante ritual de jóvenes silenciosas, con su recogimiento y resignación. El monocolor ha dado paso a haces variopintos, que crean policromías en la superficie de la imagen, con tonos apastelados que el artista logra usando lápices-aquarela.

Los bustos abandonan la ocupación humilde del espacio para ser lanzados a una proyección hiperreal. Paralelamente el fondo se convierte en un entorno de barrocas divisiones y nive-

les espaciales, complejo mapa del espacio, con puntos de sutura y amarres entre los bordes de los huecos e incisiones. Janina empieza a deconstruir literalmente el lienzo, exhibiendo las piezas que ata a cuerdas y que se mueven. La movilidad del fondo es un elemento lúdico de la obra, y la imagen casi religiosa de las mujeres se hace una escultura bidimensional. Enriquecimiento del color y dinamización real del contexto, aunque el retrato femenino conserva el código sereno que parece inquebrantable para el pintor.

### La Pareja

Desde los 80 el pintor no se olvida de unir al hombre y a la mujer en la imagen de su amorosa o solidaria cercanía. Vemos una estampa de dos novios que candorosamente inclinan la cabeza para acercarse, con una estética que corresponde a la etapa primitivista y plana. Vemos la compenetración entre los mansos y enormes pescadores y sus mujeres que les traen comida o comparten con ellos, en la costa, la soledad de la pesca a la caña, en tonos grises y blancos poco habituales en la pintura de Janina. Vemos perfiles clásicos del hombre proyectando su cara olímpicamente y debajo, recortando el espacio, la cara de la mujer, en gestos que recuerdan el

heroísmo de las medallas concedidas al trabajo. Formalismo fotográfico, poco grandilocuente que quizás caracterice la naturaleza realista de las relaciones hombre-mujer, ya que Janina jamás considera a la mujer fatal ni proyecta al hombre sexual. El territorio de sus seres humanos es idealista. Nada que encontremos en él romperá la humildad y la contención de los rostros virginales.

### La figura y el retrato: la diversidad del hombre.

Aunque tengo muy presente el arte del pintor Manolo Ruiz, y que ya está presente en mis reflexiones más generales sobre el desarrollo de la pintura en Canarias desde los años 70, *Confluencias* me ha brindado la oportunidad de conocer en profundidad la diversidad de su obra, que sólo ha expuesto en parte, permaneciendo "oculta" la otra. Existe la tendencia de asociar la pintura de Ruiz a un "expresionismo", equiparación crítica blanda y poco significativa, ya que el momento histórico y cultural del expresionismo fue único, quedando el uso del término prácticamente vacío cuando intentamos aplicarlo a unos rasgos generales y formales que nos parecen emular similares procesos de expresión. La subjetividad en las superficies tormentosas de color de Ruiz, se vio alimentada y estimulada por un contacto directo con

la *transvanguardia* italiana, mientras que el uso "expresionista" del color obedece a una disposición anímica que logra trascender la historia y las Escuelas. Todo arte refleja una dualidad entre la imagen clásica y la imagen subjetiva, sea o no una obra del Renacimiento o del Realismo decimonónico, enténdamosla o no como oposición formal de movimientos, manierismo contra clasicismo humanista, neo-clasicismo contra romanticismo. Ha sido para mi revelador descubrir un *Autorretrato* del adolescente Ruiz ejecutado antes de su ingreso como alumno-libre en la Escuela Luján Pérez. Inmóvil y frontal, al margen de unas cuantas líneas temblorosas y algunos perfiles inexactos, el icono personal que surge es asombrosamente fiel, precozmente equilibrado. Este dato, el predominio del dibujo y del color, apunta hacia la posterior capacidad en Ruiz para dibujar con la tonalidad, valiéndose del contraste blanco/negro para precisar el volumen. El pintor, ya

alumno de Cirilo Suárez, continuará retratando a los personajes más inmediatos de su entorno social, costumbre, tendencia que desembocará en la pintura del retrato, aspecto aún imperfectamente valorado en el conjunto de la obra de Ruiz.

En los retratos que el pintor realiza de determinados seres en quien el identifica talento y actitudes benévolas, formalismo y abstracción se mezclan para revelar la personalidad, líneas anatómicas que caracterizan y color que apoya el estudio fisionómico. Construcción y deconstrucción pugnan en el trasfondo de estas imágenes, ya que la personalidad no domina el mensaje mediante una actitud prepotente, sino que se halla difusa, implícita en la relación de los dos planos, que es similar de otra relación, la que media entre sujeto y su realidad.

Si el objetivo del retrato es fijar en una imagen estas invisibles tensiones que modelan nuestra inconsciente expresión, sede de la diferencia que otros captan desde fuera, la representación del cuerpo para el pintor es la manera de acceder a otra esencia, alejándose de la individualidad del sujeto y acercándose a la conciencia universal, al cuerpo femenino como estructura del

espacio y de la estética, más allá de los determinismos culturales.

El cuerpo es entonces, a lo largo de sus *Desnudos*, una fuente ritual de energías, desde la piel en perpetuo movimiento hasta el fondo que aparece como un vacío dramático. El cuerpo que se dibuja incompletamente sobre este vacío existencial es en Ruiz la afirmación de la experiencia más que el paradigma del deseo. Los desnudos conectan así con esencias intemporales, son ahistóricos, no revelan *status quo* ni condición social, ni a una mujer en particular y representan "una intimidad cósmica", si cabe tal contradicción.

A inicios de los 70, sin embargo, el desnudo en Ruiz estaba ligado a una sensibilidad social que le incitaba a estudiar y fotografiar "tipos" humanos. En *Confluencias* veremos un ejemplo de sus *Bañistas* y de sus *Pescadoras*, las primeras actuando como musas del esplendor atlántico que nos rodea, las segundas más ligadas a su función arcaica, aunque exuberantes de sensualidad.

Las *Bañistas* nos llevan al pintor construyendo una imagen primitivista, casi cubizante del desnudo femenino. Mujeres bronceadas por el sol, que expresan

el erotismo de su piel indirectamente. Bañistas que poseen su lugar en la jerarquía canaria de la mujer en la playa, desde Aguiar y Guezala. Bañistas que no existen en ficticias alegorías neo-mitológicas que atenúan el poder erótico de la desnudez, sino que están directamente plasmadas sobre el soporte, en clásicas variaciones de tres, contra una selva marina que las envuelve, evocando la *Venus* de Botticelli, y como las damiselas de Picasso.

Sería falso aseverar que los desnudos femeninos y estas hermosas bañistas representan un estricto desarrollo temático. La vehemencia de la fuerza esencialista de los desnudos no es la misma que encontramos en las bañistas, que nos sugieren la pertenencia a un origen literario, a una ensoñación proyectada sobre la mujer real en la playa canaria.

Las *Pescadoras* repiten la composición en grupo de las bañistas, se elevan en un generoso espacio vertical mas no existen como desnudos sino en calidad de una función local e idealizada en el plano estético.

A pesar de la dimensión monumental, la apariencia de frescos que ofrece esta pintura y la escala prácticamente natu-

ral de la misma, la imagen está impresa con liviandad, y todo parece flotar en armonía musical.

Ruiz figura líricamente a la mujer en contacto con la naturaleza, lo que sustenta la noción de lo clásico. El inacabamiento de estos retratos verticales introduce una distancia que nos aleja de la inmediatez del sustrato realista, y nos vuelve a sugerir el ensueño, la creación de lo fantástico a partir de lo real.

Entre las bañistas de los 70 y los desnudos de los 80 se transforman conceptos del artista en torno a la significación del cuerpo; de una postura de vanguardia clásica, donde el orden sigue destacando, pasa a una rebelión contra éste. Además Ruiz va mucho más allá de los grandes desnudos arquetípicos de su exploración corporal, crea una obra erótica, (lamentablemente jamás exhibida), que muestra la intimidad del sexo y la pareja, incorporando el collage como técnica de reciclaje de imágenes fotográficas.

El rostro, entonces, es revelado o abstraído según los significados generales de la imagen, dominante en los primeros retratos, retrocediendo en las bañistas y las pescadoras cuando se totemiza, desapareciendo en los desnudos

o tomando las caras prestadas de otros en la obra erótica.

De la figura o las figuras vistas mediante el aislamiento clásico, Ruiz nos conduce hacia la manifestación social del hombre, escenificando los ritos de la fiesta y todo su universo subversivo. El cuadro de *Pepe Cañadulce*, pregonero autoelegido de las fiestas patronales de San José tiene las mismas dimensiones que las obras consagradas a las bañistas y pescadoras. Sin embargo, el personaje, soplando su cornetín de murga, arrastra tras de sí toda una tormenta de luz y de sonido, que el pintor figura abstractamente mediante la vibración del color. Surcado por rayos de colores primarios, Pepe Cañadulce camina anunciando la llegada de las fiestas, en un icono que pertenece a la memoria y a la historia, irrumpiendo en un orden cotidiano que entonces era tanto más férreo. La fiesta popular se ha convertido actualmente en un hecho mediático por excelencia, donde cada aspecto de la transformación del comportamiento queda codificado por la filmación. La fuerza antropológica del pregonero resucitado por la memoria de Ruiz es un factor que profundiza esta estampa de luminosa alegría.

50

En la exposición *Romería del Sobradillo*, (Gáldar 1992) el pintor eleva la visión

que caracteriza la subversión festiva al plano narrativo, sintetizando costumbrismo y técnica de pintura automática, (podemos entender mejor la técnica pictórica de Ruiz refiriéndonos a un "automatismo colorista"). Un extraño ambiente de silencio arroja el sonido que simultáneamente vibra en el color denso del pintor, y los gestos excepcionales de la fiesta quedan grabados en el espacio dramático que comparten Goya, Eugenio Lucas, y lo mejor del costumbrismo pictórico del XIX español. Captado en término de esencias, el costumbrismo insular de Ruiz se universaliza, alejándonos del corset folclorista y de las limitadoras autoreferencias.

El pintor representa el clímax de la fiesta, sus etapas, las distancias con que la medimos y que nos dan asimismo nuestra medida de participación.

La muchedumbre aparece indistinguible como amenazante torbellino, o nitidamente perfilada en el horizonte según avanza la romería a su destino.

El color blanco, sirve, como siempre en Ruiz, para fijar el volumen y contrastar el color puro.

Algunas estampas son casi formales, ofrecen el ya fotográfico concepto

del trono de la virgen acompañado por los fieles. Otras, se hunden en lo abstracto, como son los seres-mancha, personajes representados por un entramado sencillo de brochazos verticales y horizontales. El pintor eleva la mirada desde una adyacente colina para reflejar la distribución ordenada de los romeros tranquilamente caminando hacia el punto legendario de reunión. Ruiz nos revela la pintura como metáfora cinematográfica, una serie de dinámicos barridos y grandes aperturas, donde la imagen oscila impregnada de energía.

La furia desatada de las tormentas que Ruiz ha observado desde la costa de Gáldar y la energía liberadora en la Romería del Sobradillo son dos caras de Dionisos.

### La percepción de lo urbano

Como para tantos canarios, la imagen de la ciudad, la esencia de lo urbano comienza para Manolo Ruiz con la asimilación primordial de la vivienda propia, bloque orgánico y sencillo, que la conciencia del niño domina.

La casa canaria, en su expresión más común, sea rural o urbana, posee una geometría cúbica, es horizontal, y su fachada ostenta una funcional división

del espacio mediante los huecos destinados a ventanas y puertas.

Teorizar sobre la excepcionalidad de este patrón es arriesgado, ya que lo encontraremos en la cultura mesopotámica, en Pompeya, y referenciado por las vanguardias clásicas occidentales. Este cubo "mágico" que es la linde del mundo exterior social, surge icónicamente en Jorge Oramas, y transgrede el tiempo. ¡Qué sorpresa encontrar que Daniel Buren dibuja las mismas casacubo vacías que hemos ensoñado como propias de nuestra cultura atlántica!

El cubo vital será para Ruiz el primer ladrillo del tejido urbano, el elemento para penetrar el contexto urbano. Inicialmente, en la exposición de la Caja Insular de Ahorros, (1977), el pintor nos presentará unas elegantes visiones de calles antiguas, abstracción geométrica de fachadas vistas a la luz de las farolas.

Una modesta fachada terrera se proyecta desde la memoria, alargándose el edificio hasta semejar un largo corredor, una superficie de cal tintada de ocre fulgiendo en la noche. Esta casa es un umbral que nos conduce "más allá", a los espacios no inmediatos donde el pintor desea iniciarnos.

Subimos por angostos callejones y tras pasamos la noche para encontrar similares viviendas. La misma fachada se atomiza y se dispersa, repitiéndose como el hexágono de la colmena. Vemos una puerta luminosa, una ventana abierta que amenaza con chuparnos como un agujero negro. Ruiz crea una surrealidad mediante este principio de la diseminación, proyectando espacios penetrables y pintando otros que actúan como mera ilusión óptica, ya que la pintura procede mediante la secuencia de ilusiones.

Esta visión nocturna y misteriosa de la casa fundamental me ha hecho recordar los escenarios nocturnos y suburbiales de Paul Delvaux.

El retrato interior de la casa y el aspecto exterior del mundo urbano se confunden en una misma imagen. Posteriormente esta imagen surreal dará paso a una deconstrucción, cuyo origen es la abstracción inicial de elementos separados de la casa, la puerta, la ventana, los espacios en escorzo. Deconstrucción donde se manifiesta la emotividad.

Si antes accedíamos por fijos pasadizos a otras viviendas, ahora volamos por una blanca escalera simbolizada como esencia de la comunicación.

Pasillos aéreos que desembocan en enjambres superiores, un imaginario acercamiento de los hombros, que si no, permanecen ocultos en su casa.

El color, sujeto a un cromatismo verde oscuro y pardo en la obra de 1977, con una tenue iluminación neo-velazquina, será el agente subversivo de la inicial impenetrabilidad de estas viviendas. Aquellos tonos apaciguados, represivos, se perderán en el amotinamiento de verdes vivos y rojos, amarillos derramados y malvas. Ruiz penetra en los patios, en el área común de tantas vidas, galopa a plena luz por la ciudad nocturna que antes visitó como un espía.

### **Sentidos del paisaje**

El paisaje en la pintura de Ruiz no es una acepción naturalista del realismo, ni una abstracción estrictamente codificada, ni una imagen real. El paisaje es la secuencia de percepciones y posteriores imágenes que el pintor se representa para pintar lo que simboliza la Naturaleza. Toda la geografía constituye el interés del pintor, aunque el mar y las tierras del sur se han convertido en la sustancia de su estética paisajista.

En la Galería 1900, Ruiz nos ofrecía una serie rupturista sobre la contemplación del mar, un océano transformado que jamás recibió el reconocimiento merecido. Ruiz había ya explorado las visiones alternativas de lo marino que posteriormente han consagrado a otros pintores de su misma generación. Contemplando el Atlántico desde Playa del Hombre, antigua residencia del pintor, vemos a través de sus imágenes mentales como se encrespa y se alza un amenazador océano polar, como unas aguas turbias y pos-románticas desplazan nuestras ideas fijas sobre el marinismo canario.

Ruiz eleva en el plano de los cuadros montañas de color, congela grandes caídas de agua para crear la metáfora de las olas en acción. En estas trágicas impresiones, el mar es la zozobra del sujeto que se asoma a su ventana, es el terror de Edgar Allan Poe en su cuento del temible remolino, *The Maelstrom*. La profundidad abisal se precipita hacia la superficie, el pintor nos revela el interior del gran elemento. Ningún color expresa placidez, y el trazo de la pintura impide que nuestra mirada se relaje, condicionamiento que por otra parte subyace en el preciosismo del marinismo. Ruiz crea su estética marina que subvierte nuestros conceptos ha-

bituales, se arriesga, en solitario, a explorar el expresionismo abstracto en términos de la geografía insular.

Otra visión marina es la que nos brinda en una hermosa serie de perspectivas horizontales, el mar observado desde la explanada. El humor de estas estampas es otoñal; un aire invernal, de lluvia purificadora emana de toda la obra. La iluminación parte del centro, una irradiación blanca ceñida por la oscuridad que se intensifica en el cielo. Algo sugiere la tormenta, apunta hacia el desasosiego.

Estas imágenes están fundamentadas en la realidad, son inicialmente realistas, aunque a la vez, el mar en Ruiz es un proceso mental, que se aleja de lo virtual y la representación. La tormenta se nutre en la imaginación, es la conjunción de dos mundos, proviene de la impresión meditada. Una energía observada que se aúna con otra energía desatada.

Quizás la visión más espiritual y religiosa que pinta Ruiz del océano sean las imágenes *Tempestad I* y *Tempestad II*, (Otras Luces, Hogar Canario de Madrid, 1994). La profundidad marina permanece oculta ante la violencia de las olas rompiendo, produciendo una espuma que

es la esencia abstracta de la visión. Estas tempestades nos sitúan en el “ojo del huracán”, nos representan el caos y nos indican como el color blanco es el espíritu de la acción.

Cuando Ruiz expuso en la Galería Wiot sus primeros paisajes, éstos aún acusaban un ejercicio formal, representando lugares rurales remotos, vistas boscosas y la clase de umbría que más idealismo ha suscitado en la estética del paisaje canario. Sin embargo, los perfiles de los árboles reventaban de color, y el sentido del orden se veía contestado por el ritmo todopoderoso que ponía en movimiento la geografía. El paisaje será una proyección del volumen que el pintor va a realizar únicamente mediante el color.

Así lo atestigua la exposición *Fuerteventura*, (1990) dedicada monográficamente a esta isla. Las más áridas tierras se transforman en un tapiz de colores que sólo el ojo avezado del pintor sabe encontrar.

En los tonos superficialmente ocres y pardos, en las yermas extensiones de la isla, Ruiz ve rojos y rosas, azules y malvas. Fuerteventura es el esfuerzo de construcción naturalista más notable del pintor.

La morfología de la tierra está simbolizada sistemáticamente, creando una equivalencia entre cada dato del relieve y su representación en color: blancos y amarillos para los cauces de barranqueras, malvas para las masas de sombra de las montañas y cordilleras, bermejos para las paredes verticales de roca, y un precario verde para indicar la débil vegetación.

*Fuerteventura* es una metódica recreación del paisaje mientras *Tardes de Septiembre*, (Gáldar 1992) es el paisajismo más abstracto del pintor.

Sólo conserva de la orografía las líneas más básicas, el perfil de la Montaña de Gáldar, la forma de los farallones costeros y después todo es una abstracta inmersión en el color espeso, en destellos de luz y zonas de oscuridad, como una lejana música cuyo sentido es puramente simbólico.

Los paisajes más recientes del pintor vuelven a evocar las llanuras del sol, las costas rocosas y solitarias, y unos cielos cerrados, característicos de nuestros días de calima y nube baja. Ruiz busca en la memoria retazos y chispas de paisajes, sin saber a ciencia cierta si está pintando una imagen real o la memoria de una impresión recibida. El refina-

miento de este procedimiento se expresa en las tonalidades indecisas del color, en su a veces sutil imprimación y diluida presencia. Paisajes emocionales, síntesis de lo conocido y lo imaginado, maduración y florecimiento de los poderes de observación ejercidos durante toda una vida.

# **CUATRO HISTORIAS ARTÍSTICAS**

JOAQUÍN ALVARADO

no arrastraba los peligros del realismo, tan demonizado por la trágica historia de España durante el siglo XX.

Contrastan, a primera vista, las sutiles simetrías que imagina el joven Joaquín Alvarado, el compromiso geométrico que se convertirá en esencia icónica de su arte, con el entorno social represivo que le ve nacer. Como dibujante, el autorretrato y el retrato, (veremos en *Confluencias* el de su madre), se desarrollarán como género menor en su arte, y la figura, reservada a la actividad más intimista y menos pública del dibujo, aflorará, en clave teatral e ilusionista a mediados de los 90, cuando el pintor secuencía la carnavalesca transformación del sujeto en hombre y en mujer.

La obra que podremos observar en *Confluencias* data sin embargo del último periodo en Canarias del artista, aunque ésta no se ha vuelto a ver en tres décadas, después del arraigo del pintor en Barcelona.

### **El arte de la serigrafía**

Las serigrafías de Alvarado parten del principio básico del reflejo simétrico y de la aparente reproducción en dos mitades iguales de un único patrón ba-

sado en formas geométricas que actúan sobre líneas direccionales o si no están contenidas en el perímetro de cubos y rectángulos. En los años 80, el artista crea un motivo que semeja una parte de un balaústre aunque sin embargo se trata de la unión de distintos fragmentos de curva y arco, organizados para crear una ilusión.

El principio simétrico se respeta en cuanto los cubos y las zonas tramadas que actúan como estructuración espacial del diseño se reflejan idénticos, mas la fidelidad deja de ser absoluta si nos ponemos a observar una serie de alteraciones inapreciables a primera vista.

La calma abstracta, el halo purista de la obra no se ve quebrantado por estos deslices simétricos, al contrario, el ojo identifica un juego que puede realizar metódicamente y que obliga a un análisis minucioso de la imagen, actividad que no siempre resulta del agrado del espectador.

Metáfora de una imperfección que nos advierte de la consciente intervención del autor, que nos representa, aunque casi imperceptiblemente, el concepto de lo subjetivo, dominante en otros estilos artísticos.

En las cuadrículas enrejadas, algunas de las franjas son verdes o naranjas, no siempre azules y rojas.

Las serigrafías transmiten una sensación absoluta de arte aplicado al diseño abstracto del espacio. Una gran precisión dibujística es evidente en las líneas perimetrales que delimitan las zonas de color, división en planos fiel al constructivismo a lo de *stijl*. El color de estas serigrafías iniciales es extraño, ya que es, en general, apastelado: violetas, rosas, azules grises y rojo granate, colores asociados a la decoración y no a la paleta tradicional. De nuevo el artista nos hace sentir el peso de su elección mediante esta gama inhabitual de pasteles aplicados a la geometría abstracta donde la vanguardia ha seleccionado la fuerza de los colores primarios.

El blanco irá desapareciendo de las serigrafías hasta que el concepto de fondo se hace dominante en las posteriores evoluciones de éstas. Asimismo, el motivo aislado de las curvas se transformará en caudalosa y sucinta línea barroca, ondulada y en progresión horizontal, imagen de narratividad operando en el espacio puro.

En las serigrafías que le suceden a las de 1980, vemos como el fondo es

dominado por un color que proyecta un ambiente sobre toda la obra. Rojos oscuros, azules y amarillos-ocre imprimen un aire clásico al conjunto de las imágenes dispersas en sus zonas reservadas. El motivo balaústre se convierte en una línea que procede en franjas, proporcionando así una degradación colorista que no es tal, sino una armoniosa conjunción de tonos relacionables, que nos recuerdan a los cubos concéntricos de Hally y a todo el *color field painting* aplicado a los motivos geométricos.

Las curvas y círculos insertos en líneas se pueden interpretar como hieroglíficos geométricos, un mundo de nudos y significados intrincados, que constituye un idioma puramente visual, intraducible a paralelismos verbales.

### Cinetismo minimalista

En *Confluencias* apreciaremos también los cuadros-franja de Alvarado, desarrollos en el plano blanco horizontal del movimiento y del ritmo interpretados con una reserva que más bien nos acerca al minimal. Divididos cada uno en tres secciones fundamentales, (división constante en la aproximación de Alvarado a sus imágenes pictóricas); la interrupción visual del plano horizon-

tal se consigue mediante la inserción de cilindros cortados a intervalos regulares, lo que crea una visión cinética semi-escultural. En estas canaletas divisorias, cuando la superficie es convexa en vez de cóncava, el artista pinta fragmentos de círculos que evocan en negro o rojo los movimientos circulares que jalonan el segundo plano de la obra, pintados como reflejos lejanos que no consiguen irrumpir en el primer plano.

En otras versiones del cuadro-horizontal, el efecto estético de la curva se intensifica sobre un fondo pardo-bermejo, y la interrupción del plano se ve acentuada por secciones de uralita en aluminio y segmentos de curvas con brillos esmaltados y coloridos. La visión minimal del movimiento tiene una versión barroca, modernista, donde color y material crean un patrón visual mucho más rico.

La libre evolución de un lazo magnificado en el espacio, que completa esta muestra de los años 80 de Alvarado os indicará el camino de su cinetismo ilusionista, ligado a la pintura y basado en la alternancia de dos tonos, (uno más oscuro que el otro), truco mediante cual el pintor llegará a representar una metafísica idea del movimiento visto como elemento estático.

En este caso, el lazo parece ondear, movido por una fuerza invisible, aunque simultáneamente transmite la impresión de quietud e inmovilidad.

El lazo, es un campo de zonas en relieve y otras en sombra, un plano dividido en franjas verticales consecutivas de sombra y luz, hecho que altera la continuidad de la línea y la dota de vibración.

Esta oscilación del motivo representado es la clave de la sensación motriz que anima tantas obras geométrico-dinámicas de Alvarado, acercándolas a los móviles reales que se nutren de las corrientes de aire para crear ritmos. Vemos esta idea actuando en la imagen secuenciada de unos tubos con extremidades curvas, vistos en tres instantes fotográficos que descomponen en imágenes estáticas el movimiento, (gusto muy popular en los albores del siglo siguiendo la popular secuenciación de un caballo a pleno galope del fotógrafo Muybridge). El uso del relieve mediante contraste de tonos crea el efecto giratorio de estos cilindros, y al igual que en el desarrollo cinético del lazo, genera ritmo. Este ritmo observado desde la contemplación abstracta es uno de los logros del proceso estético de Alvarado. Sean sus rombos giran-

do o estos cilindros, la comparación con las partes mecánicas dibujadas por Picabia, elevando la potencia automotriz de la máquina al podio del sujeto artístico es válida.

Otras composiciones rítmicas similares son las "banderas", una forma individual descompuesta por el cruce de diagonales que la seccionan.

El ilusionismo de nuevo emerge a la hora de analizar estas composiciones ya que nos preguntamos si estamos ante una forma concreta deconstruida ante una plétora de triángulos, trapecios y rombos que juntos pueden tender hacia una única geometría.

De esta confusión intencionada en la jerarquía visual de la información, emanan los más complejos paisajes geométricos del pintor, que esta vez podríamos, lejanamente, emparentar con algunas obras suprematistas.

Triángulos, trapecios y cubos se diseminan por el cuadro, conformando un caos de formas geométricas abigarradas. Unas gruesas divisiones, siluetas de líneas divisorias, separan la colisión de estas formas, y determinan la profundidad espacial.

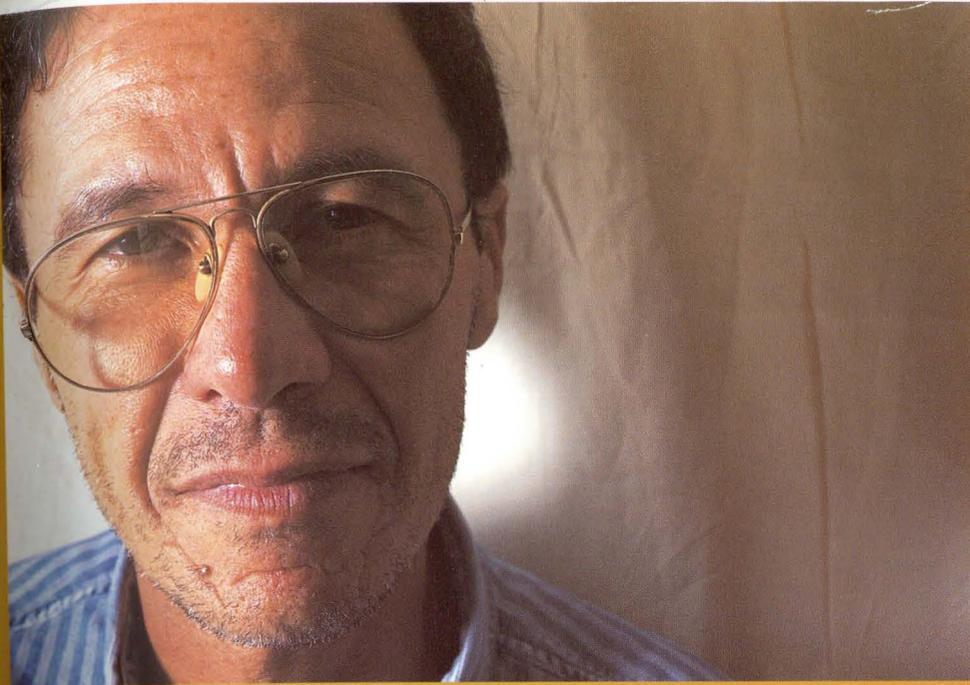
El paisaje geométrico llega a manifestar una máxima complejidad de topografías geométricas en otras obras que aparecen impenetrables mantras, laberintos visuales que nos confunden y que juegan con el relieve y la profundidad, obligados incesantemente a buscar en ellos un punto de fuga, un centro que nos elude, un orden aparente que tras el análisis detallado no existe. Este uso de la geometría ya no es clásico ni aislado, se aleja del purismo abstracto para recordarnos una visión más popular y "psicodélica", aunque es imposible atribuirle funciones ni mensajes sociales que transgreden su estricto origen formalista.

### El triángulo-pintadera

La pintadera para Alvarado no es un símbolo que se manipula o malgasta para actualizar una religiosidad irre recuperable o evocar fáciles nociones de identidad. Su uso de este motivo enigmático y decorativo es un desarrollo geométrico espacial de una capacidad inherente para diseñar sobre el vacío.

El plano de las obras es el blanco, dividido en ocho cubos formando cruz.

En cada uno la pintadera se conjuga para formar rombos de triángulos,



**FRANCISCO CRUZ**



Relieve • Francisco Cruz 1984



Serie Utiaca • Francisco Cruz 1988



Gran Cabeza • Francisco Cruz 1993



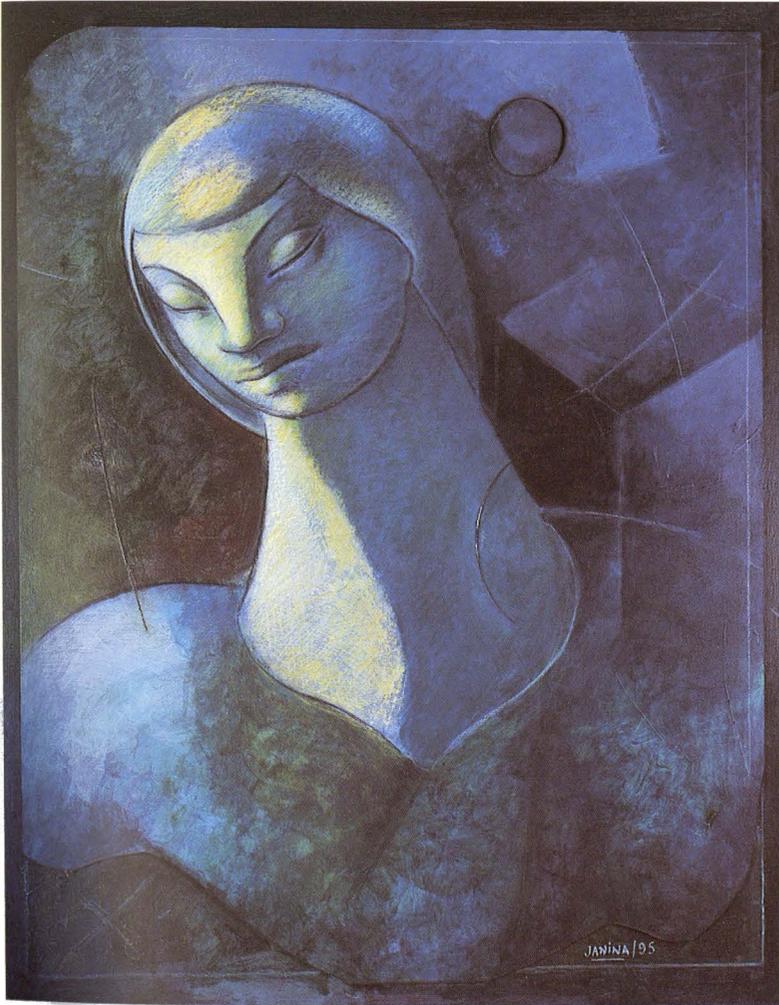
Rostro • Francisco Cruz 1993



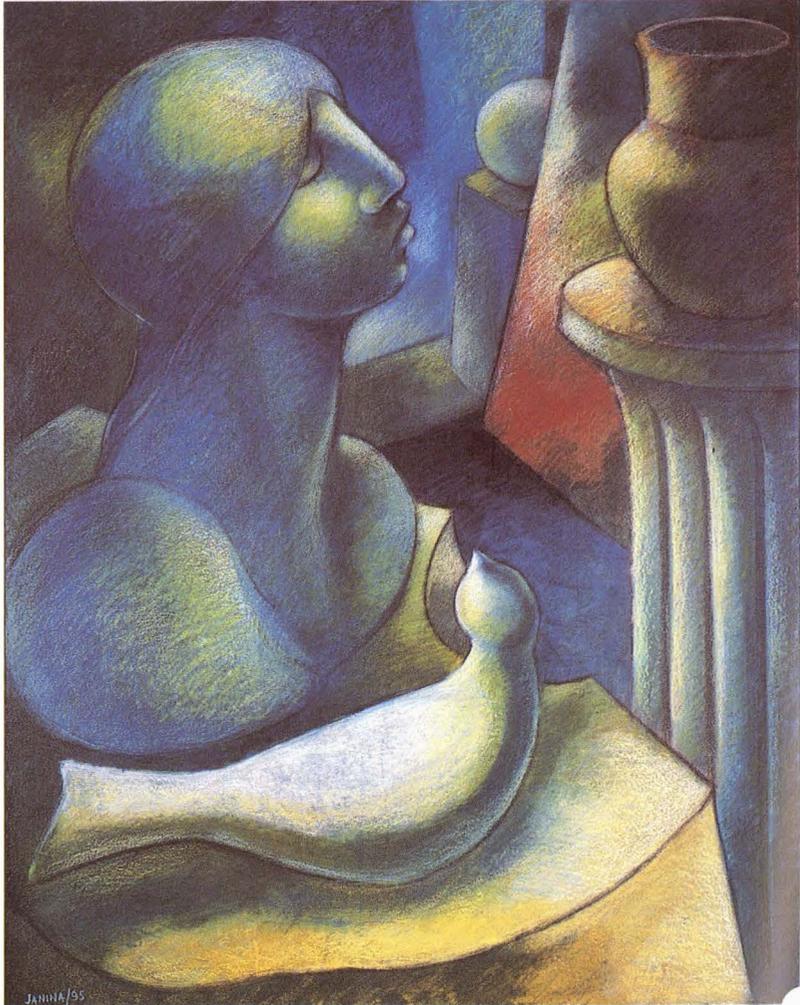
Las Hojas • Francisco Cruz 1993



**AGUSTÍN ALVARADO JANINA**



Retrato Femenino • Agustín Alvarado Janina 1995



Interior Metafísico • Agustín Alvarado Janina 1995



Alegoría de la Pintura • Agustín Alvarado Janina 1995



Pescadores • Agustín Alvarado Janina 1996



Mujeres con Talla • Agustín Alvarado Janina 1996



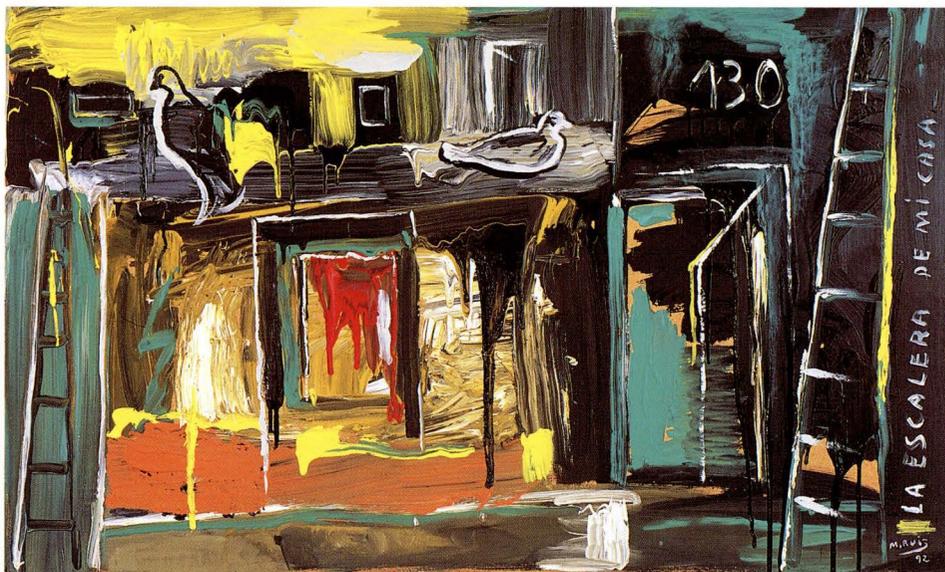
**MANUEL RUIZ**



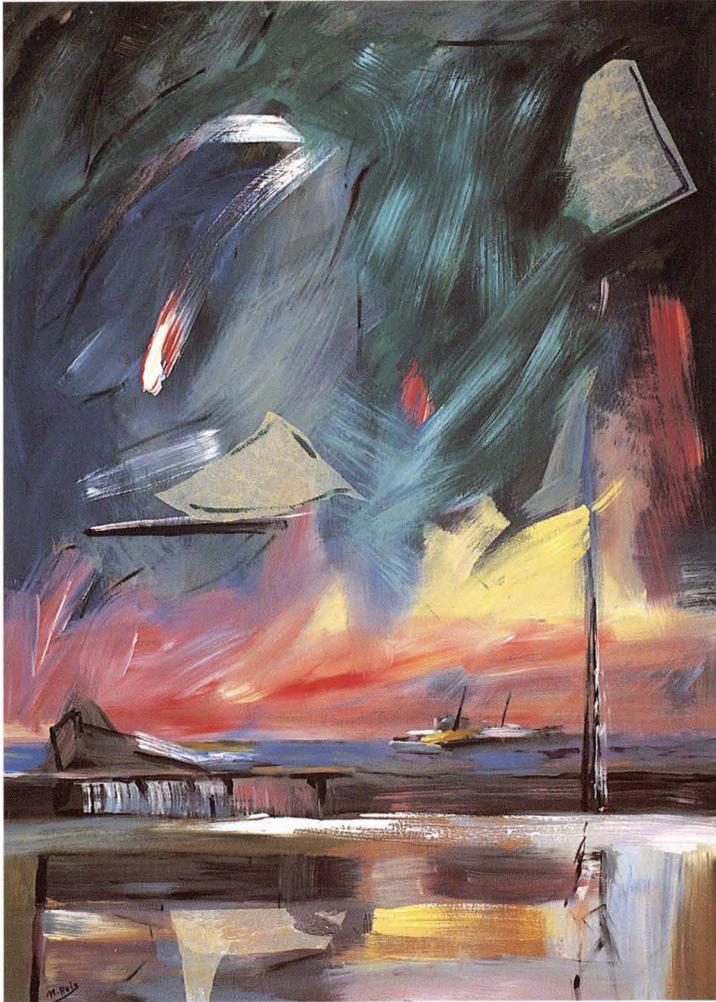
Fachadas • Manolo Ruiz 1977



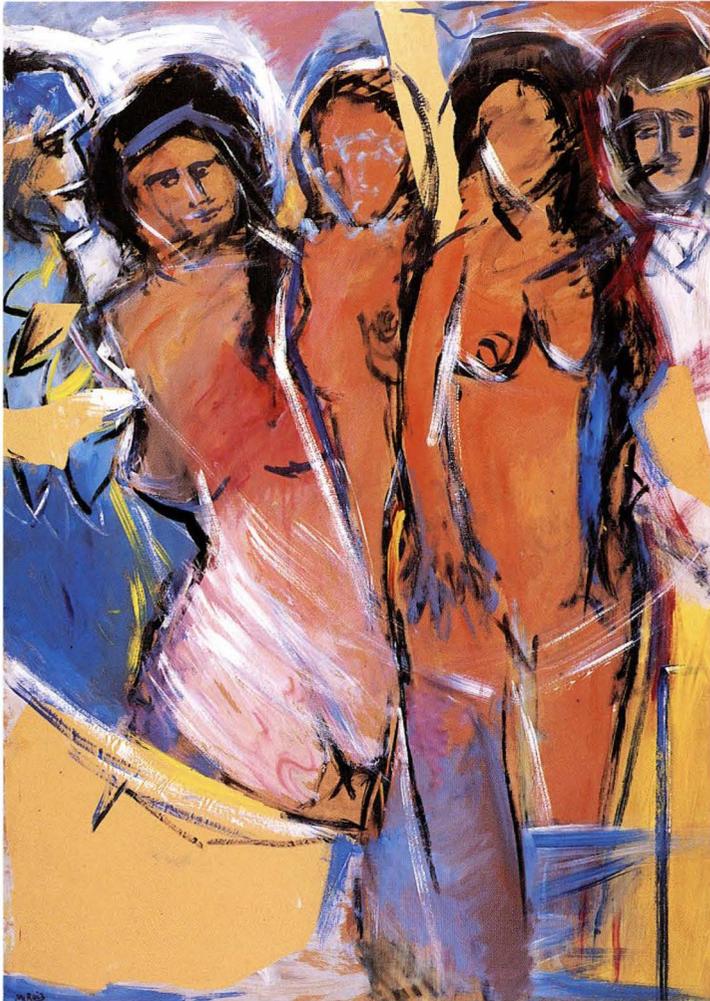
Pepe Cañadulce • Manolo Ruiz 1992



Luces y Escalera • Manolo Ruiz 1992



Mar desde la Avenida • Manolo Ruiz 1996



Bañistas en La Laja • Manolo Ruiz 1996



**JOAQUÍN ALVARADO**



Secuencia Horizontal • Joaquín Alvarado 1979



Lazo en el Espacio • Joaquín Alvarado 1979



Secuencia Horizontal • Joaquín Alvarado 1979



Serigrafía • Joaquín Alvarado 1980

# SELECCIÓN DE TEXTOS

“De un artista como este que no tiene otros conocimientos que los de su constante aprendizaje y otro marco vital que los de su tierra -autodidactismo e insularismo- cabría en principio esperar una obra señalada por lo primitivo, lo rudimentario. La primera sorpresa nos la deparan estos dibujos de evidentes calidades, con una manifiesta búsqueda de formas nuevas y personales y plenos al tiempo de arrebatado inspirador. El dominio del dibujo es uno de los componentes fundamentales de todo artista plástico. Por él se empieza y en él se ha de seguir siempre. Francisco Cruz no ignoraba que al presentarse por primera vez con ellos corría un grave riesgo de consideración, riesgo-aventura que ha querido asumir con absoluta honestidad, y para mí que la prueba de fuego la cumple perfectamente: dominio del trazo, consecución de la forma nacida de su instinto libre-creador, logro de calidades en las tonalidades negras, sentido del equili-

brio en la composición. Y su intención va más allá del dibujo en sí. Con esa calidad que señalamos, algunas de estas obras no son sino apuntes de bajorrelieves, formas escultóricas llevadas al plano por imposibilidad material de desarrollarla en el espacio. Porque es que Francisco Cruz es un obrero artesano, un trabajador-artista, un proletario del arte que nos recuerda los orígenes mismos de dos artistas nuestros tan consumados como Eduardo Gregorio y Plácido Fleitas. Ambos siguieron el mismo camino, llegaron al arte desde el artesanado. Las mismas formas de Francisco Cruz nos sugieren las de Gregorio y Plácido, sobre todo las de este último. Acaso sean concomitancias nacidas de una misma raíz y de un similar proceso de aprendizaje; acaso también una fidelidad inconsciente a las concepciones de aquellos. O ambas cosas a la vez”.

Alfonso O'SHANAHAN

### NOTA AL ARBOL CAIDO

no sé, si circunda en mi mente desier-  
tos, no sé de signos ni de arrojados brutales  
que estigman mi alma.

con tachas me rayé los ojos de líneas,  
que es este lápiz punzante que asilueta  
su sombra, que entrelazada de cuajo  
tus ojos y los míos, penumbrando la vis-  
tá, silenciándolo todo.

aquí estoy apañando hermetismo.

¡qué zarpazo brutal me enraiza a este  
árbol! hazte sombra, no hables más de  
moradas perdidas.

¿dónde está la voz y la palabra? no lo  
sé, sólo sé que aprendí a hablar con las  
manos y ellas me guían.

a. marijose.

*Paco Cruz*

**AGUSTÍN ALVARADO JANINA**

## Janina o la vocación de pintar

Aunque con una considerable diferencia de años, con ventaja de él, pues es más joven, mi amistad con Agustín Alvarado Janina viene desde hace mucho tiempo: desde aquellos encuentros, casi a diario, que se sucedían en la Escuela "Luján Pérez" en torno a una mesa casi siempre presidida por Mario Pons. Desde aquella época hasta ahora, el pintor, que actualmente está exponiendo en la recién inaugurada Galería Malteses, ha venido preocupándose por lo que es el significado del arte en cuanto cristalización de perspectivas tanto históricas como estéticas. Este significado para el artista no está sólo en la actitud personal frente a la determinante de un proceso histórico ni tampoco como diseminación de unos recursos impuestos por unas circunstancias que transmiten, o pueden transmitir la renuncia a unas formas de comportamiento. El significado del arte debe estar por encima de todo -aunque ese todo puede cambiar dentro de los

contenidos de sus parámetros- en la autonomía que el arte evidencia como prestigio de condición cultural. Y esa condición se delata en esa larga trayectoria de las vanguardias: dadaísmo, surrealismo, expresionismo.

Agustín Alvarado Janina nos redescubre, en esta exposición -en la que hay, sin rompimientos, obra de ayer y de ahora- que el símbolo reinstaurado no pierde su urdimbre de mitología. Símbolo y mitología que se encierran en un solo y único tema: el cuerpo humano, y, más precisamente, en la elocuencia del cuerpo de la mujer. Pero la mujer en la pintura de Alvarado Janina no entra en ese mundo de sugerencias eróticas y ni siquiera anatómicas tan al uso ni es expresión objetual del sexo ni es desveladora de unas resonancias feministas de reivindicaciones impulsivas ni es la mujer acción ni la heroína arrebatada por salvajes y castrantes impulsos. La mujer

su comprensión intelectual -tan deteriorada por las pésimas pócimas que intentan hacernos tragar cotidianamente ciertos pintores vocingleros, fijando en la retina y en su memoria una suerte de armonía inmóvil y circular como el eco de un poema oscuro. Sin embargo, con ser el color tan fundamental, la figura no se borra: la figura no es la figura: esta ahí, sólidamente integrada en la estructura del cuadro -nunca borrada por ella. En este sentido el trabajo de Janina se diferencia del de otros pintores europeos de su misma generación -que pasan de la figura, la utilizan y la deshacen buscando quedarse únicamente con el resultado de la destrucción.

Janina arriba a esa misma conclusión sin hacer explotar a la forma de la obra: respeta la disposición general del sistema -ajena su morfología a cualquier localización geográfica o a cualquier adscripción tipológica más o menos racial al modo indigenista, pero actúa en su configuración como si aquella no existiera. Construye así un cuadro plenamente moderno, sin la rigidez de la figuración (conservándola), con la espontaneidad salvaje de un pintor abstracto (sin hacer pintura abstracta).

LÁZARO SANTANA  
Canarias 7. 19 - 12 - 84

*Esta muestra se la debo a mi hermano Domingo, quien nunca transigió con lo acomodaticio en la pintura y a mi madre, ambos ausentes.*

## ESBOZO

Siempre he creído que mi relación con la pintura es puramente casual, no vocacional, tal vez, producto del deseo de imitar al hermano mayor que desde joven era capaz de, con unos pocos trazos, representar el mundo en un papel.

Esta motivación del subconsciente y mi escaso interés por los estudios mercantiles me encaminaron a la **Escuela Luján Pérez** que entonces, dirigía el pintor **Felo Monzón** y en cuyo recinto encontré a la par, amigos que aún comparten su pan y su pintura y un mundo diseñado a mi medida.

Mi mayor ambición se limita, expresamente, al acto de pintar sin grandes pretensiones y solo me interesa y enriquece el proceso vital que encierra cada obra, donde encuentro diversas sensaciones que emanan del color y de las formas y me invaden e insuflan, desplazando al resto de las cosas. Y aunque a solas, frente a la tela blanca, puedo acudir, si fuera necesario, a ese rincón

ausente en la memoria donde encuentro a los grandes maestros desde un **Leonardo** hasta un **Juan Ismael** para pedir consejos.

Me he preguntado, a veces, la razón que me impulsa a expresar con figuras y no con el paisaje u otros temas, sensaciones humanas, y nunca he encontrado una respuesta clara que defina mis dudas, a pesar de saber que el arte, como decía **Da Vinci**, es una cuestión mental, y es evidente que analiza la estética y estudio, la armonía del color e incluso su expresión, pero en cuestión de mis formas de mujer, presiente que su esencia, su raíz, se oculta bajo el manto subjetivo de la psiquis. Tal vez, si descubriera dicho origen perdería su poética y no tendría sentido alguno, al menos para mí, su representación.

Procuro, en mis últimos trabajos integrar la imagen y el espacio que le circundan -no acudiendo solamente al tradicional uso del color y su envoltura

atmosférica-, sino interrelacionando los planos superpuestos a través de incisiones y roturas realizadas en los mismos. El gesto de herir la materia no implica necesariamente agresividad alguna, pues queda, en este caso, condicionada al proceso analítico del intelecto y no al del instinto, justificado por la búsqueda de nuevas soluciones plásticas en mi obra.

Tan solo me resta añadir, que el esfuerzo realizado en logros de una mayor plasticidad, nunca será baldío, pues durante su ejecución, el tiempo se detiene entre mis cuatro paredes, mis libros, mis viejos pinceles y mis telas.

En resumidas cuentas, lo mejor será "que hablen las pinturas y enmudezca el pintor".

AGUSTÍN ALVARADO JANINA

**MANUEL RUIZ**



## LA ABSTRACCIÓN COLORISTA DE MANUEL RUIZ

Esta exposición de Manuel Ruiz confirma que el misterio y atracción de los valores constitutivos de la pintura son invariables en el tiempo. Para pintar hay que ser sensible al encantamiento colorista. Cada lugar geográfico tiene un cromatismo especial y particular..

Manuel Ruiz, pintor analítico, ha captado esta realidad artística. Formado en nuestra Escuela Luján Pérez, hoy es un devoto de la no-figuración como resumen natural y los años que allí ha vivido y experimentado. Ha llegado a la conclusión de que el color tiene una característica diferencial en nuestras islas. La naturaleza canaria -paisajes y costas- tienen una coloración especial. También son especiales los intentos compositivos que llegan hasta la libre expresividad de la abstracción.

Estamos en presencia de un pintor de perfil actual. Posee un deseo de verdad intencional. Ha llegado a comprender que el artista de nuestros días es un

indagador, una individualidad presionada - como afirma Picasso - por un complejo de "busca"

Los lienzos que aquí contemplamos están plenos de exaltación creadora y también de derroteros originales. Fundamentalmente tienen un cromatismo que recuerda el color local de nuestras islas atlánticas. Nos sugieren la claridad de nuestras islas atlánticas. Nos sugieren la claridad de nuestras tierras ocres y violetas, la blancura de nuestras casas, saturadas de sol tropical, sin olvidar las zonas de cultivos característicos de la geografía isleña.

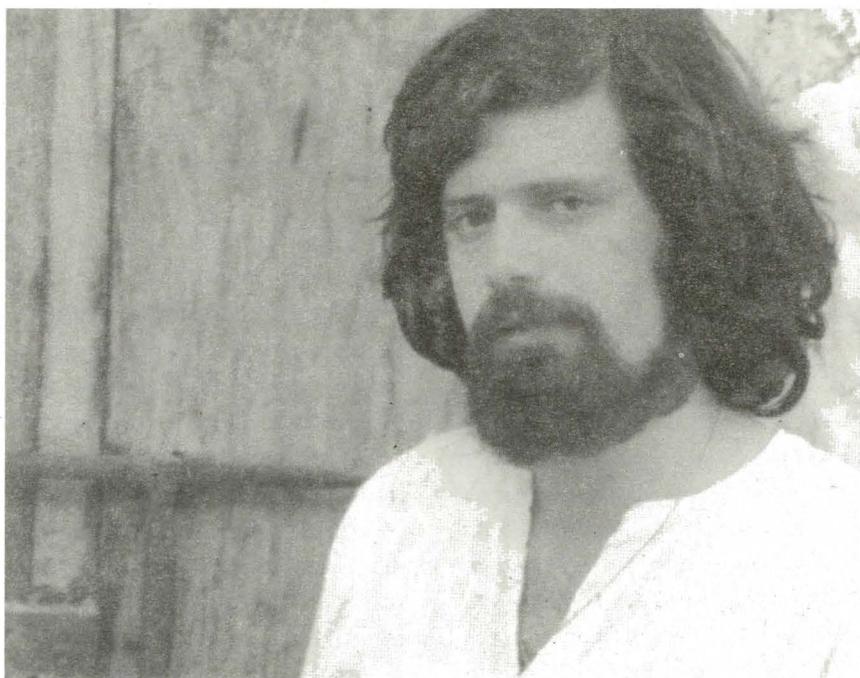
La abstracción de Manuel Ruiz es una auténtica versión de la especial fuerza creadora que emana del sentir colorista canario. Está en las cercanías del color local, definidor del hecho diferencial plástico.

Canarias tiene sus tradiciones históricas, su cultura y su arte. Impresionándolo

todo, el embrujo de su luminosidad hiriente. Nuestra plástica no debe olvidar, por tanto, el sol, el aislamiento, el blan-

co del mar y los rojos quemados de nuestro vulcanismo generador.

FELO MONZÓN  
Profesor de la Escuela  
Luján Pérez. 1986



Manolo Ruiz visto por Miró Mainou

Si clasificáramos a los pintores en "cerebrales", los que partiendo de una idea móvil para crear un cuadro, estudian y elaboran un plan para realizarlo, y en "temperamentales", que partiendo de una emoción objetiva o sentimental la transforman, instantáneamente, en una emoción pictórica, en ese último grupo inscribiríamos a Manolo Ruíz.

Su formación se inicia en la libre didáctica de la Escuela Luján Pérez. Después de su primera exposición personal en Las Palmas, hace un rápido viaje a Madrid donde aprovecha para hacer un curso de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios. Pinta, y ávidamente, se alecciona en los maestros del pasado, en la línea del impresionismo español, y en los actuales maestros del paisaje contemporáneo. Vuelve hablando entusiasmado de Regoyos, de Beruete, de Mir, de Nonell...

Con este bagaje formativo se enfrenta de nuevo con los temas que más le placen, que le incitan a pintar. Como Van Gogh y como Soutine, acomete sus obras sin un preconcebido propósito,

guiado tan sólo por el estímulo de una emoción directa del tema que tiene ante sí. De los detalles de su instinto surge la obra, que puede estar ejecutada con más o menos destreza, aunque siempre, con nobleza y verdad.

Ello no quiere decir que no tome en cuenta los valores plásticos del cuadro: composición, color, estructura formal, sino que, éstos van surgiendo en la medida que le son necesarios para expresarse.

Si, según Schiller, la realidad de las cosas está en ellas mismas mas su apariencia reside en nosotros mismos, que equivale a decir: el arte es la realidad más el artista, este sumando de artista lo hallamos en Manolo Ruíz cuando nos expresa la placidez del puerto, el dramatismo de un mísero poblado de chabolas, de unas viejas barcas reposando sobre la arena y, sobre todo, en ese toque de melancolía que pone en toda su pintura.

BAUDILIO MIRÓ MAINOU  
1/2/69

Manolo Ruíz, canario, ha ido despojando a su pintura, progresivamente, de elementos "figurativos", es decir que no son estrictamente plásticos, hasta llegar a su expresión actual, en la que el punto de partida son imágenes reales, ensoñadas, entrevistas en un instante incierto en el que, como en la Poesía, se mezclan la presencia concreta de las cosas, de los seres, y la segunda realidad mejor que el artista -el poeta- imagina. Los cuadros de Manolo Ruiz están hechos de fragmentos de Naturaleza, de fugaces sombras recreadas en la soledad y en la meditación,

donde los rincones cotidianos, que a veces nos pasan inadvertidos, adquieren una dimensión singular, diferente. Son muros, tejados, pasajes hacia el sueño, que el pintor nos ofrece, con un lenguaje plástico directo, jugoso, en el que las formas están sintetizadas casi al límite de la abstracción, con una materia densa, matizada, que valora al máximo el color, acaso la cualidad más acusada de este pintor, que utiliza las gamas altas, vigorosas, sin acritud, sin brusquedad, consiguiendo armonías cromáticas que revelan un indudable talento de colorista.

Manuel Conde. 1977



La familia Ruiz ante su casa en San José

**JOAQUÍN ALVARADO**

## LA PINTURA GEOMÉTRICA DE JOAQUÍN ALVARADO

La obra pictórica que hoy expone JOAQUÍN ALVARADO es la consecuencia de un metódico estudio. De un análisis en torno a los actuales problemas de la pintura.

De todos es sabido que la plástica moderna considera el acto creador como una afirmación de los valores constitutivos de la pintura o escultura. Composición, línea, color, ritmo, espacio, etc. son los elementos básicos. Hasta el tema-valor primordial del arte histórico tiene su lugar exacto. Su carácter esencial, pero no con función preponderante. Es que ha periclitado el concepto de mimesis y hoy se observa el fenómeno artístico como un producto de la creación sin limitaciones.

Lo abstracto, por ejemplo, es llevar la creación a los linderos de lo absoluto. Es pintar o esculpir sin la tara del sometimiento a los sentidos.

JOAQUIN ALVARADO vive en París. En el crisol del pensamiento libre y la mul-

tiforme investigación plástica. Allí ha presenciado como el arte fluctúa entre la aventura y el orden, y que ha tenido sus alternativas, sus "neos" sus explosiones experimentales. Pero también sabe que el principio regulador del pensamiento humano radica en la virtud de lo racional, en el juego equilibrado de lo constructivo. Y que la misión del arte es ser la fiel correspondencia gráfica de este afán.

Construir artísticamente es hacer nacer formas inéditas. Formas y soluciones. Lo constructivo es, en resumen, la trayectoria más consecuente y prometedora que ha tenido la misión artística. Hasta por lo elemental y primario se llega a estados de pureza plástica. Construcción sin artificios. Recordemos, además, que cuantas veces el arte histórico, lineal, elementalista, como actitud salvadora, apela a un construir con orden y rigor científico.

En esta postura emancipadora y analítica está la obra silenciosa, callada, de

JOAQUÍN ALVARADO. Una pintura de valoración rigorista. El pintor se ha fijado un norte en su quehacer. Aspira a llegar a la emoción estética movilizándolo la expresividad de lo geométrico. En ello ve el fundamento de los audaces planteamientos del arte de hoy.

ALVARADO parte de un principio dinámico. Aquel que convierte una curva en un ritmo múltiple. Tres planos originan tres cautivantes expresiones del ritmo lineal. Tres misterios confluyentes en una certera unidad compositiva.

La obra que se expone en esta "GALERÍA WIOT" nos recuerda los fundamentos descriptivos de las proyecciones geométricas.

Como si se quisiera aprisionar el encanto sorpresivo de una belleza derivada de

la razón geométrica. Belleza natural, indestructible por su solidez científica.

En la pintura de JOAQUÍN ALVARADO lo fundamental es el juego de la línea, su misterio rítmico. Ante sus composiciones -en forma de trípticos- se percibe el imponderable de una emoción que llena el espacio de resonancias y sorpresas visuales. Y así como la pintura de CHARCHOUNE genera emoción musical, y ecos plenos de sonoridad, las composiciones geométricas de este joven pintor nos llevan, nos acercan, a los linderos de un goce estético derivado de la raíz y fundamento de lo geométrico y científico.

FELO MONZÓN  
Profesor de la Escuela  
Luján Pérez



Con Tony Gallardo

## Las proyecciones y composiciones de Alvarado Janina

Joaquín Alvarado Janina se ha fabricado, en lo alto del hogar paterno, en lo alto de San José, el estudio, casi palomar y nido. Medio vegetariano, adusto y sobrio, desgarrado pero con empaque más cigüeña que palomero, asoma, como el ave viajera, el rostro al horizonte, hacia la luz del mar que llega a San Cristóbal, bajo el azul en ciego, sin nubes, con sol de reverbero, que se pega en las terrazas y patios, en toda la geometría colindante de rombos y rectángulos. Tiene otro estudio en París, con la querencia plástica, y tal vez vuelva allí con otro cualquier invierno, como la cigüeña, cuando agote en lo acrílico la posibilidad del color quemado en el agosto, desafiante y fuerte frente a los terciarios enfermizos. Eso dice.

Bastaría lo anterior para explicarnos, desde una perspectiva humana, vivencial y subconsciente, el origen de la obra que ahora expone Alvarado Janina. Tal vez algún día el artista se asomó a su

terrace, miró a los tejados en torno, se cegó de una luz sin opción de perspectivas y ahí se quedó la imagen para un intento. Todo cabe. Pero es indudable y en parte así sale cuando el personaje cuenta su historia y elucubra, que un principio racional, intelectualizado y obsesionante, dirige toda esta colección de cuadros sobre cuadrados - algo hay, similar en torno de la esfera - en que la geometría -¿habrá visto Alvarado aquel "Don Juan" de Mac Frisch con suelos de ajedrez?- toma cartas de máximo principio. El artista, con el cuadrado en mano, soltándolo en el espacio, proyectándolo en planos diferentes, repudiando las sombras aprendidas, elemental el color salido de la química, trasvasa al lienzo lo que, en término sociológico, diríamos realidad radical, objeto resultante estricto. Tal es la síntesis de lo que, titulado, parece haber querido decir Alvarado Janina con su "Proyección de un cuadrado rojo" y que, en el caos final, cuando ha trata-

# BIBLIOGRAFÍA

**FRANCISCO CRUZ**

## **CURRICULUM VITAE: FRANCISCO CRUZ**

Las Palmas (1945)

Realiza estudios de dibujo en Las Palmas de Gran Canaria con D. Cirilo Suárez asistiendo a la Escuela Luján Pérez. Estudia escultura en las Academias Municipales.

1972. Expone en la Bienal de Arte del Gabinete Literario, Las Palmas de Gran Canaria.

1974. Se incorpora como profesor de talla en madera en la Escuela de Artes y Oficios.

Primera individual en la Sala Tahor, Las Palmas de Gran Canaria.

Expone en la Colectiva de Tegueste, Tenerife.

1975. Expone en la Exposición Colectiva de Galerías Yles, Las Palmas de Gran Canaria.

1982. Realiza un Cursillo Nacional de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en Valencia, donde el escultor César Montaña hace una ponencia sobre "El Volumen".

1985. Individual en la Sala Cairasco, Las Palmas de Gran Canaria.

Expone en la Colectiva de la Cultura en Guía, Gran Canaria.

**AGUSTÍN ALVARADO JANINA**

## **CURRICULUM VITAE: AGUSTÍN ALVARADO JANINA**

1947. Nace en Las Palmas de Gran Canaria.
1965. Ingresada en la Escuela Luján Pérez donde imparte clases de dibujo y pintura D. Felo Monzón.
1972. Ilustra con un dibujo el poema "Plagios en desagravio a la primavera" de Pedro Lezcano. Editado en un almanaque.
1973. Realiza el ingreso en la Escuela superior de Bellas Artes de Las Palmas de Gran Canaria.
- 1973-88 Realiza obra gráfica en Serigrafía para algunos artistas canarios.  
Participa en todas las muestras del "Grupo Espacio".
1987. Es seleccionado para "Calendario de mesa TEXACO-1987". Asimismo en la edición antológica de dichos calendarios "Arte canario contemporáneo"
1989. Nombrado profesor de la Escuela Luján Pérez, donde imparte clases de dibujo, pintura y serigrafía.
- 1992-96 Diseña la portada, en su edición tercera y cuarta, del Informador Canario de Ajedrez, publicación de carácter técnico, patrocinado por el Cabildo Insular.  
Nombrado Director de la escuela Luján Pérez.  
Abandona definitivamente el Grupo Espiral, del cual fue miembro fundador junto a otros creadores e intelectuales canarios.  
Funda el Grupo Trazos.

Diseña el nuevo anagrama de la Escuela Luján Pérez.

Ilustra la portada de la Revista nº 0 del INEM Iniciativas por el empleo.

Portada de "Simple condicional" del poeta Pedro Flores. Ediciones Exmo.

Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

Portada y contraportada de "Estancias del amor" del poeta José María García.

Ilustra postales y carteles para diversas entidades.

Hay obras suyas en diversas colecciones particulares, dentro y fuera de la isla. En algunas instituciones oficiales. En el Aeropuerto de Gran Canaria.

En la Casamuseo Sánchez Araña en Santa Lucía y Casa-museo Gourié de Arucas, entre otros.

### PREMIOS:

1968. "Premio de estímulo" en la XIII Bienal Regional de Bellas Artes de Las Palmas de Gran Canaria. Gabinete Literario.

1970. "Premio al conjunto de la obra" en la XIV Bienal Regional de Bellas Artes de Las Palmas de Gran Canaria. Gabinete Literario.

"Primer premio con medalla de oro" en una muestra-certamen en Moya.

1974. "Tercer premio" en la XVI Bienal Regional de Bellas Artes de Las Palmas de Gran Canaria, Gabinete Literario.

1978. "Primer premio" en la XVII Bienal Regional de Bellas Artes de Las Palmas de Gran Canaria. Gabinete Literario.

"Segundo Premio" en "Arte joven canario". El Corte Inglés.

### INDIVIDUALES

1971. Casa de Colón.

1974. Sala Tahor.

1984. Galería Malteses.

1985. Casa-Museo Gourié. Arucas.  
1996. Galería de Arte Club Prensa Canaria.

**COLECTIVAS MAS IMPORTANTES:**

1968. "50 Aniversario de la Escuela Luján Pérez" en el Museo Canario.  
"Seis pintores de la Escuela Luján Pérez" en la Casa de Colón.
1970. "Cinco pintores jóvenes", en Galería Wiott.  
"XI Exposición Regional de Santa Cruz de Tenerife".
1972. "1ª Bienal del deporte en Las Palmas de Gran Canaria" Casa de Colón.
1973. "Pintores actuales en Canarias" Galería de arte Eceró. Arucas.
1974. "50 Años de arte en Las Palmas de Gran Canaria". Castillo de la Luz.  
"20 pintores". en Galería Yles.
1975. "Las Palmas XX" en la Casa de la Cultura de Arucas.
1977. "Guadalimar, Arte en Canarias" en la Casa de Colón y Sala Balos.
1979. "Seis pintores Canarios" en las Salas de Arte y Cultura de la Caja General de Ahorros y M.P. de Santa Cruz de Tenerife.
1980. "Artistas por los derechos humanos". Amnesty International. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias-Santa Cruz de Tenerife.
1981. "Pintores y escultores canarios". Galería Rialto.  
"Solidaridad con Uruguay". Sala Cairasco.
1982. "La Escuela Luján Pérez". Casa de Colón.
1983. "Homenaje a Rafaely" en la Casa de Colón.

1985. "Arte canario en Madeira". Gobierno de Canarias.  
"Seis pintores de la Escuela Luján Pérez" en Galería Attiir.  
"Versiones y Diversiones". Banco de Bilbao.
1986. "Obra reciente". Banco de Bilbao.
1987. "Seis pintores". Homenaje a Nestor en el Club Prensa Canaria.  
"Homenaje a las víctimas del franquismo. A los luchadores por la libertad". En el Centro Insular de Cultura.
1988. "Artistas canarios en el Centenario de la U.G.T." Sala San Antonio Abad.  
Casa de Colón.  
"Colectiva Grupo Espiral" en el "60 Aniversario del Colegio Politécnico de la Laguna" en la Sala de arte Oscar Domínguez. (Tenerife).  
"Grupo Espiral" en el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Las Palmas.  
"Escuela Luján Pérez" en la Regenta.  
"Pintura canaria a la escuela". Muestra itinerante.
1990. "30 Artistas canarios". Obra sobre papel. En los Hogares Canarios de Buenos Aires y Montevideo. Patrocinada por el Gobierno de Canarias.  
"Artistas canarios", Obra sobre papel. En los Hogares canarios de Venezuela. Patrocinada por el Gobierno de Canarias.  
"Felo Monzón y la Escuela Luján Pérez". En la Inauguración del CICCA. Caja de Canarias. (50 Aniversario).
1991. "Homenaje a Felo Monzón". Grupo Espiral. Club Prensa Canaria.  
"Encuentro blanco-Experiencia Por la paz. En el Castillo de San Juan. Zona Cabo-Llanos. Santa Cruz de Tenerife.
1992. Exposición: Fondos de Arte de La Caja de Canarias. CICCA.  
Exposición "Alumnos escuela de arte Luján Pérez". Real Club Náutico de Gran Canaria.
1994. "Homenaje de la Escuela Luján Pérez a Agustín Quevedo". Galería de Arte Club Prensa Canaria.

1995. "Homenaje de la Escuela Luján Pérez a Santiago Santana". Galería de Arte Club Prensa Canaria.  
"Escuela Luján Pérez" en la Sala de exposiciones del Teatro Municipal VÍCTOR JARA.  
"Escuela Luján Pérez" en el Real Casino. Santa Brígida.
1996. "Escuela Luján Pérez" en el Museo Municipal. Arucas.  
"ESPAL '96: Derechos Humanos" Exposición de artistas canarios en la Sala de exposiciones del Teatro Municipal VÍCTOR JARA.  
"Ayer y hoy de la Escuela Luján Pérez". Castillo de La Luz.  
"Ayer y hoy de la Escuela Luján Pérez", en la Sala de exposiciones del Teatro Municipal VÍCTOR JARA.  
"El Grupo Trazos y la Escuela Luján Pérez". Casa de la Cultura. Teror.

## BIBLIOGRAFIA

Sánchez Brito, M.: "Alvarado Janina o la estética expresionista" en el ECO DE CANARIAS 19/5/1971.

Quevedo Agustín: "Las masas, preocupación pictórica de Alvarado Janina" en Sansofé, Revista de Canarias. Semanario nº 68.29 de Mayo de 1971.

Rodríguez Doreste, Juan: "El hilo sutil de dos generaciones: Alvarado Janina y Juan Ismael", en LA PROVINCIA: Martes, 1 de Junio de 1971.

Rodríguez Doreste, Juan: "El hilo sutil de dos generaciones: Alvarado Janina y Juan Ismael", en "Seres, Sombras, Sueños" de Ediciones Nuestro Arte. Santa Cruz de Tenerife. 1973.

García de Vegueta, Luis: "Nuestra ciudad: Escuela canaria" en LA PROVINCIA.

García de Vegueta, Luis: "Exposición en Sala Tahor" en LA PROVINCIA. 6/2/1974.

García de Vegueta, Luis: "Nuestra ciudad" en LA PROVINCIA. 22/1/1974.

Santana, Lázaro: "Treinta años de Arte y Literatura en Las Palmas" en AGUAYRO nº 50 de la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria. Abril, 1974.

Monzón Grau-Bassas, Felo: "Las estructuras elementales de Janina" en Diario de Las Palmas. 20/2/1974.

Quevedo, Agustín: "Especial Canarias. Repaso en grado elemental a la plástica en Canarias" en GUADALIMAR, Revista mensual de las Artes. Año 2 nº 20. Febrero, 1977.

Quevedo, Agustín: "La pintura de la Bienal" en Diario de Las Palmas. 18/11/78.

Santana, Lázaro: "Arte canario contemporáneo: La tradición de la vanguardia". en FABLAS-Arte y Literatura. nº 74. Abril, 1979.

H.A.: "Janina, el pintor de la figura vuelve a exponer" en LA PROVINCIA. Domingo, 16/12/84.

Medina Lezcano, Francisco: "Janina intenta consolidar su figura tras 10 años de ausencia" en CANARIAS - 7. Lunes, 17/12/84.

Santana, Lázaro: "Figura la figura" en CANARIAS-7. Miércoles, 19/12/84.

Cillero, Antonio: "Janina en la Sala Tahor" en CANARIAS-7. 20/12/84.

Santana, Lázaro: "Agustín Alvarado Janina en la Galería Malteses". LA PROVINCIA. Jueves, 20/12/84.

Balbuena, José Manuel: "Agustín Alvarado Janina, una emoción íntima" LA PROVINCIA. Jueves, 25/12/84.

Quevedo, Agustín: "Janina o la vocación de pintar" en DIARIO DE LAS PALMAS. 27/12/84.

Medina Lezcano, Francisco: "Alvarado Janina, formas de emoción" en CANARIAS-7, 9/1/85.

Balbuena, José Manuel: "Pintores de la Escuela Luján Pérez en Attiir" en LA PROVINCIA. 28/3/85.

Arroyo, M: "Una generación brillante y vital" en CANARIAS-7. 31/3/85.

Quevedo, Agustín: "Antología de Felo Monzón", en DIARIO DE LAS PALMAS. Martes, 10/6/86.

Quevedo, Agustín: "Exposición de Homenaje a Néstor" en DIARIO DE LAS PALMAS. 8/4/87.

Santana, Tito: "Janina, un pintor olvidado en su propio exilio" en DIARIO DE LAS PALMAS. 3/1/89.

Balbuena, José Manuel: "Juan Betancor y Alvarado Janina continuarán la labor de Felo Monzón al frente de la Escuela Luján Pérez" en LA PROVINCIA. Martes, 7/3/89.

Santana, Lázaro: Diccionario (personal) de Artistas Canarios.

**MANUEL RUIZ**

## **CURRICULUM VITAE: MANUEL RUIZ**

Nace en Las Palmas de Gran Canaria en 1944.

1958. Ingresó en la Escuela Luján Pérez.

1986. Es nombrado Profesor de la Escuela Luján Pérez, siendo Presidente D. Agustín Quevedo y Director de la misma, D. Felo Monzón Grau Bassas.

### **EXPOSICIONES INDIVIDUALES**

1967. Galería Wiot, Las Palmas de Gran Canaria.

1969. Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.  
Real Club Náutico, Las Palmas de Gran Canaria.

1972. Museo Canario y Hotel Cristina, Las Palmas de Gran Canaria.

1973. Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.

1975. Galería Yles, Las Palmas de Gran Canaria.

1977. Sala de Arte Cairasco de la Caja Insular de Ahorros, Las Palmas de Gran Canaria.

1979. Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.

1981. Galería Madelca, Las Palmas de Gran Canaria.

1982. Sala San Antonio Abad de la Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.
1983. Galería Orfila, Madrid.
1984. Galería 1900, Las Palmas de Gran Canaria.
1986. Sala de Exposiciones, Edificio Usos Múltiples del Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.
1989. Club de Prensa Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
1991. Colegio de Peritos e Ingenieros Técnicos Industriales, V. Consumismo Parcial Uno, Club de Prensa Canaria. Casa de la Cultura, Puerto del Rosario, Fuerteventura.
1992. Galería de Arte Contemporáneo, Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.
1993. Sala de Arte la Heredad del Agua, Ayuntamiento de Gáldar, Gran Canaria. Casa de la Cultura, Teror, Gran Canaria.
1994. III Reunión Científica de la Sociedad Canaria de Reumatología, Hotel Santa Brígida, Gran Canaria.  
*Otras Luces*, Hogar Canario de Madrid, organizada por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.  
Asociación Cultural Antigafo, Fiestas de La Rama, Agaete, Gran Canaria.
1996. Club de Prensa Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

1962. Real Club Victoria, Las Palmas de Gran Canaria.
1964. XI Bienal Regional de Bellas Artes, Gabinete Literario, Las Palmas de Gran Canaria.

1967. Arte Canario Contemporáneo, Galería Wiot, Las Palmas de Gran Canaria.
1968. XIII Bienal Regional de Bellas Artes, Gabinete Literario, Las Palmas de Gran Canaria.  
50 Aniversario de la Escuela Luján Pérez, Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.
1970. Galería Wiot y Casa del Marino, Las Palmas de Gran Canaria.
1973. I Certamen de Pintura Antonio Padrón, Casino de Gáldar, Gran Canaria.
1974. XVI Bienal Regional de Bellas Artes, Gabinete Literario, Las Palmas de Gran Canaria.  
20 pintores canarios, Galería Yles, Las Palmas de Gran Canaria.
1975. Las Palmas XX, Casa de la Cultura de Arucas, Gran Canaria.  
Contacto I, Galería Yles.  
Escuela Luján Pérez, Sala Cairasco de la Caja Insular de Ahorros, Las Palmas de Gran Canaria.
1976. I Certamen Nacional Ciudad de Las Palmas, Gabinete Literario, Las Palmas de Gran Canaria.  
I Certamen Internacional de Artes Plásticas de Lanzarote.
1977. Homenaje al pintor Felo Monzón, Escuela Luján Pérez, Las Palmas de Gran Canaria.  
Homenaje a Picasso, Galería Balos, Las Palmas de Gran Canaria.  
El Grupo Espacio, Escuela de Arquitectura Técnica, Universidad de La Laguna, Tenerife.  
Homenaje a Plácido Fleitas, Telde, Gran Canaria.  
Homenaje al poeta Manuel Conde, Galería La Kábala, Madrid.
1978. Murales al aire libre, por el Grupo Espacio, Calle Mayor de Triana, Las Palmas de Gran Canaria.  
Colectiva Escuela Luján Pérez, Sala de Arte y Cultura, Santa Cruz de Tenerife.

1980. Homenaje al escultor Eduardo Gregorio, Galería Balos, Las Palmas de Gran Canaria.  
Tres pintores, L'äromastäre, Konstriär y Manolo Ruiz, Especialisten Malm", Suecia.
1982. Luján Pérez en la Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.  
Las Islas y el Arte, Banco de Bilbao, Las Palmas de Gran Canaria.  
Como artista invitado en la II Bienal de Teror, Gran Canaria.  
Exposición Itinerante Homenaje a los Poetas Juan Ramón Jiménez y Julián Gallego, Madrid.
1983. Homenaje al pintor Rafaely, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.  
II Congreso Iberoamericano de Antropología, Sala Cairasco, Las Palmas de Gran Canaria.  
Salinero, Arraz y Manolo Ruiz, Fundación Cultural Progresista, Madrid.
1984. Frente Amplio Uruguay, Sala de Arte Cairasco, Las Palmas de Gran Canaria.  
Arte y Carnaval, Galería Vegueta, Las Palmas de Gran Canaria.  
Archipiélago, San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria.  
Obra Pequeño Formato, Galería Orfila, Madrid.
1985. Seis Pintores de la Escuela Luján Pérez, Galería Attir, Las Palmas de Gran Canaria.  
Pintores Canarios en Madeira, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.  
Archipiélago, Colegio de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife.
1986. Canarias Penúltima Década, Convento de San Francisco, Santa Cruz de La Palma.  
Colectiva Obra Reciente, Banco de Bilbao, Las Palmas de Gran Canaria.  
El desnudo en los Artistas Canarios del siglo XX, Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.

1987. Siete pintores en Homenaje al pintor Néstor, Club de Prensa Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.  
Pintores Españoles Contemporáneos, Caja Rural de Toledo.
1988. Centenario de la UGT, San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria.  
Grupo Espiral, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Las Palmas de Gran Canaria.  
Escuela Luján Pérez, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria.  
Grupo Espiral, Colegio Politécnico, La Laguna, Tenerife.
1989. La Arquitectura en la Pintura Canaria del siglo XX, Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.  
Arte Canario en el Centro Insular de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria.  
Homenaje al pintor Felo Monzón, Casa de la Cultura de Telde, Gran Canaria.  
Cuatro Pintores, Casa de la Cultura de Telde, Gran Canaria.  
Colectiva Internacional, Casa de la Cultura de San Mateo, Gran Canaria.
1990. Felo Monzón y la Escuela Luján Pérez, Centro de Iniciativas de la Caja de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.  
Obra de 14 Artistas Canarios en Caracas.  
Artistas Canarios, obra sobre papel, Centro Insular de Turismo, Maspalomas, Gran Canaria.  
Pintores con La Rama, Happening en el Muelle de Las Nieves, Agaete, Gran Canaria.
1991. Fondo de Arte, Real Club Náutico, Las Palmas de Gran Canaria.  
Homenaje al pintor Felo Monzón, Club de Prensa Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.  
Fondos de Arte de la Caja de Canarias, Centro e Iniciativas de Las Palmas de Gran Canaria.  
Pintores Canarios en el Centro Canario de Miami, EE.UU y en la Sociedad de Los Isleños, Nueva Orleans.

1993. Patrimonio del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor.  
75 años de la Escuela Luján Pérez, Centro Insular de Cultura, Cabildo Insular de Gran Canaria.  
Colegio Oficial de Delineantes, Castillo de la Luz, Las Palmas de Gran Canaria.  
Museo de Arte Contemporáneo de La Oliva, Fuerteventura.  
Presentación del libro La Galería Azul de José A. López Burgos. Participan los artistas Carlos Sierra, Legazpi y Manolo Ruiz, Club de Prensa, Oviedo.
1994. Las Palmas de Gran Canaria vista por sus pintores, Centro de Iniciativas de la Caja de Canarias.  
Homenaje al poeta Agustín Quevedo, Club de Prensa Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
1995. Homenaje al pintor Santiago Santana, Club de Prensa Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
1996. La acuarela en Gran Canaria, organiza el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.  
ESPAL '96, Derechos Humanos, Ayuntamiento de Santa Lucía de Tirajana, Gran Canaria.

## PREMIOS Y COLABORACIONES

1968. Primer Premio Joven de Pintura en la XIII Bienal Regional de Bellas Artes, Gabinete Literario, Las Palmas de Gran Canaria.
1969. Medalla y Diploma Artístico de Colorido, Madrid.
1974. Premio Museo Canario de Pintura, XVI Bienal Regional de Bellas Artes, Gabinete Literario, Las Palmas de Gran Canaria.
1978. Libro El Fuego Cuadrado, Homenaje al poeta Manuel Conde, Madrid.

1982. Revista Médica Científica, IMS, Madrid.
1986. Libro de Poemas de José María García, Las Palmas de Gran Canaria.
1988. Libro El Carnaval de Gran Canaria, por Orlando Hernández.  
La Lucha Canaria, de Salvador Sánchez Borito, Las Palmas de Gran Canaria.
1994. Cartel para la III Reunión Científica de la Sociedad Canaria de Reumatología, Las Palmas de Gran Canaria.
1995. Diccionario personal de Artistas Canarios, por Lázaro Santana, Las Palmas de Gran Canaria.  
Ilustración Portada Barrio de Vegueta, Cabildo Insular de Gran Canaria, Servicio de Cultura y Patrimonio Artístico.  
Libro de poemas Ascuas del Nadir, de Justo Jorge Padrón, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.
1996. Abstracción pictórica en Canarias, por José Luis de la Nuez Santana, Cabildo Insular de Gran Canaria.

**JOAQUÍN ALVARADO**

## A MODO DE CURRICULUM

Mi hermano Tito, un hombre pasional con sus ideas estéticas, donde los haya, ha sido siempre en su trabajo como pintor, un hombre ordenado y metódico, pues su obra, de construcción geométrica la ha realizado desde el razonamiento y encadenado análisis, sin dejarle fisuras al azar, excepto en la emoción que pudiera evocar la imagen presentada. Su credo y su doctrina se basa en los principios de las múltiples formas obtenidas en diversos espacios y desde puntos de vistas muy diversos que dan la perspectiva y el rigor del cerebro matemático.

Es mi hermano mayor, un lobo solitario y algo bohemio, cuya naturaleza de pintor le ha permitido vivir de su destreza, como hiciera igualmente Modigliani, en las Plazas y calles de Montmartre, en París.

Me contaba mi madre que mi hermano Tito, cuando joven, quizás adolescente, tenía una paloma que le reconocía al verle llegar desde la calle a casa y que presta volaba hacia su hombro.

Supongo que esta anécdota forma parte de una personalidad enriquecida y potenciada desde la soledad y que proyecta perfectamente la imagen del pintor que habría de ser. Por ello, su deambular desde muy joven por el viejo Madrid, alejado del núcleo familiar, por razones de estudio, abonarán definitivamente su desarraigo de cualquier grupo social, lo cual en cierto modo fortalece su ausencia. Aunque la muerte repentina de mi padre le obligan a volver y abandonar sus planes.

Durante este período posterior que recogen su vuelta de Madrid y el subsiguiente servicio militar en Melilla, mi hermano va realizando trabajos de delineante en alguna que otra empresa y no hay restos en mi memoria de ninguna actividad artística

por su parte, aunque sí recuerdo un autorretrato suyo pintado al óleo, en su dormitorio y sobrepuesto en un saliente o doble muro.

Fue sobre estas fechas cuando retoma nuevamente su actividad de dibujante en el mundo de las historietas de aventuras y de esta manera consigue dibujar un gran número de tebeos con los cuales se irá más adelante a Madrid y Barcelona con la intención de establecerse profesionalmente. Pero al llegar a las Editoriales descubre que la realidad económica es distinta a la que se había planeado y entonces decide continuar y llega hasta París, donde se instala durante largos años.

Fue quizás en esta época donde mi atracción por el dibujo se fortalece al ver su diaria actividad en la casa de S. José.

Aunque mi hermano recibió las enseñanzas del dibujo y la pintura con Cirilo Suárez, y en la Escuela Luján Pérez con Santiago Santana y Felo Monzón, es muy posible que su formación sea en mayor parte autodidacta y que es en París donde realmente descubre el arte de nuestra época, aunque ello lleva un proceso lógico y evolutivo, pues como cualquier iniciado va descubriendo su camino a golpe de pinceladas matéricas y trazos expresionistas, sobre formas oníricas y algo atormentadas con algunas referencias Kandinskianas, aunque más cercanas al conflicto interior y al sentimiento emocional de un Edvard Munch que respondía mejor a la imagen del hombre que se siente oprimido por una sociedad que no le satisface. Creo recordar, que fue su etapa más dramática, más convulsiva, donde su paleta y su color no admitían sentimentalismos cándidos, ni apasteladas armonías.

Fue en una de aquellas ocasiones posteriores y a su retorno a casa, de sus muchas estancias en París, cuando descubre su camino, la senda por la que ha de seguir hasta la fecha. Explora, alborozado que un punto y una línea, proyectados en múltiples espacios, pueden representar un universo plástico con más profundidad que el su-plantar la realidad visual en un espacio.

Es en su primera muestra, en la desaparecida Galería Wiot de Triana, donde una simple línea y los espacios de sus primeros trípticos, se encuentran con el público.

A continuación y durante varios años haría diversas muestras en nuestra ciudad: algunas en la Casa de Colón y quizás la última en la Sala Cairasco que regentaba la Caja de Ahorros.

Debo indicar que la realización de estas obras necesitaron muchas horas de labor y sobre todo, mucha observación y mucho análisis, pues atrás quedó la etapa anterior donde la pincelada ciega y sin control descargaba energías en la tela.

En esta última obra la energía, que envuelve la emoción en formas y colores, queda más controlada y precisa el esfuerzo de una mirada sabia y más pausada.

Podríamos casi, decir, que su obra no encaja en lo espontáneo, ni busca su aposento en lo fugaz, en lo perecedero del momento. Su obra rigurosa solicita la mirada que ordena, como ordenó la imagen el pintor, como quien multiplica los espacios o suma los colores para encontrar su equilibrado peso.

Hoy, mi hermano Joaquín, establecido en Barcelona desde hace algunos años, sin abandonar sus diversos puntos de vistas y los espacios varios, de sus obras geométricas de ayer, ha ido recuperando el dato referencial del objeto cotidiano en sus pinturas y ha enriquecido y ampliado sus registros pues de la imagen plana de ayer en sus composiciones constructivas ha pasado al uso del color más sensitivo, donde la mancha en sí respira y reverbera transparencia, sin perder la medida y el análisis de una obra claramente razonada. Aunque en esta ocasión se aprecia en su trabajo el sentimiento controlado de lo único.

Las Palmas de Gran Canaria, a 21 de Febrero de 1997  
Agustín Alvarado Janina

## Exposición

Francisco Cruz .....	67
Agustín Alvarado Janina .....	75
Manuel Ruiz .....	83
Joaquín Alvarado .....	91

## Selección de Textos

Francisco Cruz .....	99
Agustín Alvarado Janina .....	105
Manuel Ruiz .....	113
Joaquín Alvarado .....	119

## Bibliografías

Francisco Cruz .....	129
Agustín Alvarado Janina .....	135
Manuel Ruiz .....	145
Joaquín Alvarado .....	155



SOLEDAD DE VELA LATINA CANARIA  
POETA TOMÁS MORALES



EXCMO. CABILDO INSULAR DE  
GRAN CANARIA



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE  
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA



GOBIERNO DE CANARIAS  
VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES



GRAN  
CASINO  
LAS PALMAS



IVECO  
F. CABALLERO MASSIEU, S.A.



JUCARNE S.A.



LECIÑENA CANARIAS, S.A.



ARTEMI. S.L.



FUNDACION  
MAFFRE  
QUATERNARI