

Tony Gallardo
Piedras Canarias



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE G. CANARIA
N.º Documento 156760
N.º Copia 693075



SANSOFE MAHAY AGUAÑAC GUANCHE

Cronología 1978-76

1978

Esta tarde a las siete tendrá lugar, a bordo del transbordador "Villa de Agaete", atracado en el muelle de Sta. Catalina, el acto de inauguración de la exposición flotante de arte canario contemporáneo.

En esta muestra participan un total de 21 artistas, presentándose un total de 46 obras, bajo el título "El Mar"

1977 Recuperación técnica talla en piedra nueva dimensión. Preocupación funcionalidad arte-recuperación valor uso. Interés tendencias conceptuales. Encuentro Alaminos-Nacho Criado Madrid. Lucha contra aislamiento cultural islas-reconocimiento nacionalidad canaria. Bienal Regional Tenerife. Colectiva «Vigencia Arte Canario» sala Banco Granada Las Palmas. Colectiva itinerante grupo CONTACTO-1 Homenaje Picasso Casa Colón Las Palmas. En construcción escultura serie «pintaderas canarias» paraador nacional montaña Firgas isla Gran Canaria.

El día 27 quedó inaugurada en la galería Aritza de Bilbao la muestra del escultor canario Tony Gallardo.

Esta exposición está integrada por once esculturas en piedra roja de los barrancos de las cumbres de Gran Canaria.

1976 Serie «Pintaderas canarias». Relieves aluminio fachada industria «Aluminios CAVE». Estratificación planos. Escultura 5 metros serie «Triápodos» urbanización Puerto Rico isla Gran Canaria. Experiencias Audiovisuales barrio Isleta. Katay 76. Carácter lúdico. Reencuentro Juan Hidalgo-colaboración experiencias. Colocación escultura hierro 16 metros cumbre isla del Hierro homenaje campesino canario. Mitin reivindicación cultura canaria-concentración intelectuales-lectura manifiesto isla del Hierro. Exposición itinerante CONTACTO-1 barriadas - pueblos - islas. Colectiva «Mural 76» Tenerife. Colectiva «Guadalimar Arte Canario» sala BALOS Las Palmas. Primer múltiple bronce.

Con su obra, la de un hombre profundamente identificado con su pueblo, el escultor canario Tony Gallardo, viene exponiendo en Bilbao y su entorno la realidad del Archipiélago Canario. Realidad que, en palabras del artista, encierra hoy un profundo contenido reivindicativo del pueblo isleño quien, desde su conquista hasta el moderno centralismo que padece, reafirma su personalidad frente a una hegemonía peninsular que asfixia su desarrollo.

Y ese esfuerzo recuperador de identidad lo refleja "Arar, sembrar, esperar", una película donde se narra la aventura popular que ha logrado enclavar en la cumbre de hierro, la isla de los mil volcanes, el monumento al campesino canario. Tras su proyección el escultor abre el diálogo que mantuvimos en el Colegio de Arquitectos.

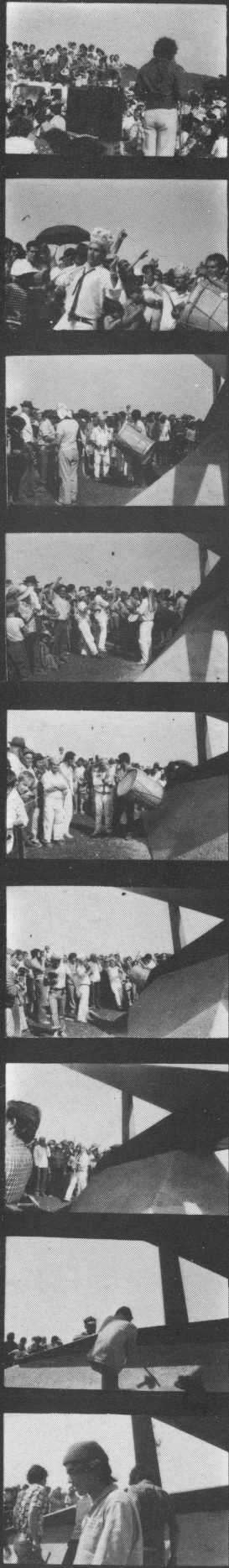
Una cultura tergiversada

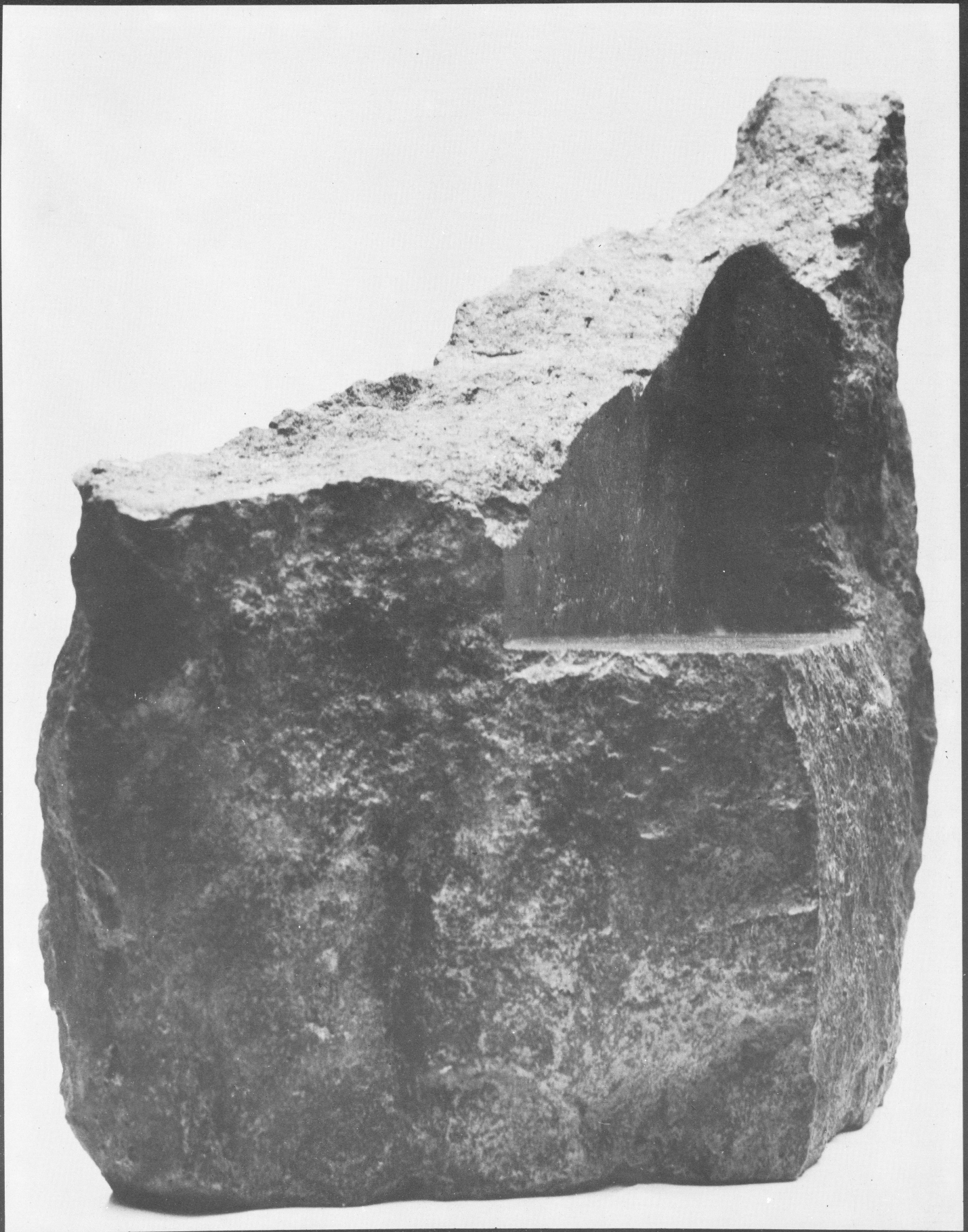
"La cultura canaria ha sido mal tratada, ha sufrido una tergiversación histórica", afirma el artista adentrándose en su argumentación. La conquista y posterior coloniza-



El escultor canario Toni Gallardo habla de su pueblo. (Foto Kepa Urkiza)

En contrapartida, surge una contracultura, una cultura subterránea que los isleños bautizaron como "el alma canaria". Una cultura de un pueblo que se reconoce en su universalidad. Universalidad reivindicada por los artistas e intelectuales canarios en un reciente "manifiesto" frente a cualquier





Tony Gallardo: Piedras Canarias

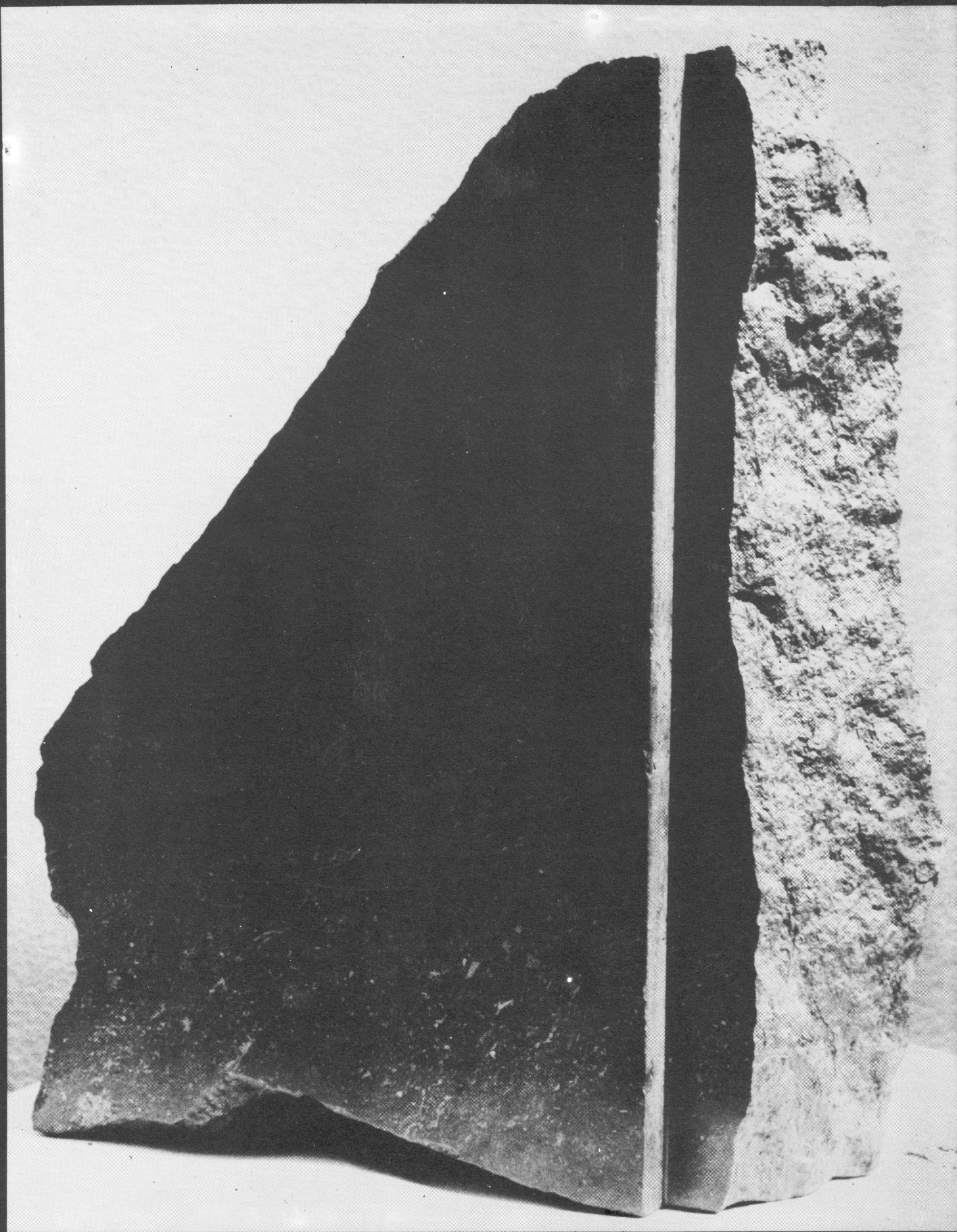
Manuel Padorno

Conocí a Tony Gallardo allá por los años 50, cuando tenía 17 ó 18 años. Entonces trabajaba con la madera y la piedra, materiales de su expresión artística. Nos unía ya, desde aquel tiempo, una gran amistad con Chirino y Millares y juntos formábamos un grupo que no llegó a cristalizar y que pronto se dispersaría. Nosotros marchamos a Madrid en busca de un ámbito más propicio a nuestras inquietudes, Tony en cambio emigró a Venezuela. En el 54, Tony se preocupaba por la problemática de la talla directa en la piedra de barrancos y por sus incursiones en las esculturas abstractas en cemento. En aquellos tiempos difíciles de la posguerra, nos preocupaban los problemas de una nueva estética y los nuevos materiales. Nos rebelamos frente a la mediocridad académica imperante y esta actitud inconformista nos acreaba no pocos contratiempos. Mas tarde, por los años 60, Tony vuelve de Venezuela y comprende que tiene que abandonar por el momento su arte y responder a la llamada de la calle, incorporándose con entusiasmo a la lucha antifascista. Entonces el escultor cambia sus herramientas habituales de trabajo y se vuelca en el movimiento de masas, en la lucha de los campesinos y trabajadores canarios por sus reivindicaciones de clase. Luego, ya en los años 70, al salir de un largo encierro en las prisiones franquistas, nuevos líderes políticos le sustituirán y él comprende que nuevas promociones, a las que él mismo ha formado, van a tomar el relevo.

■ Los años de cárcel son para él motivo de reflexión y de recuperación de sus proyectos profesionales. En la forzada inactividad del encierro, en el penal de Tenerife, aparecen sus primeros "hierros coloreados" que significan -después de las aventuras informalistas de Venezuela- un decidido viraje hacia un neoconstructivismo que le llevará, al paso de los años, hacia sus actuales investigaciones conceptuales.

■ Hoy encontramos a Tony Gallardo situado ante una tentativa artística que consideramos "arte canario", puesto que estamos implicados en la problemática histórica y política de las islas, y ello nos obliga a intentar un arte nuestro, un arte que no renuncia a ninguna experimentación, para que sea universal. En la trayectoria artística de Tony Gallardo, podemos definir este momento como el de su vuelta a la piedra. El recorre caminos de las islas y toma en sus manos la piedra múltiple de sus barrancos y sus playas, e imprime en ellas sus preocupaciones e inquietudes, asumiendo el destino de un pueblo que se esfuerza por recuperar la memoria colectiva de su historia, por afirmar su identidad. Y esta obra escultórica, que agrupa bajo el nombre de PIEDRAS CANARIAS, la expone en Bilbao y la dedica a la NACION GUANCHE. Aquí ya hay una toma de conciencia, una decidida orientación en la coyuntura histórica del pueblo canario, dentro mismo del creciente oleaje de la conciencia nacional de su pueblo.

■ ¿Qué es la piedra canaria? En nuestro paisaje físico encontraremos que las piedras colcadas según su naturaleza geológica, según los vientos, las lluvias, las corrientes, las mareas. Cada una crece en su sitio. En sus esculturas, Tony Gallardo intenta realizar una nueva lectura de esta geografía insular de la piedra canaria, y esa nueva combustión las va a moldear y a arrojar, por último, sobre la playa de la problemática artística. En realidad, es todo un proceso que comienza con la observación directa, sobre el terreno, del contexto natural y socio-histórico que incide sobre la piedra. La piedra que crece y florece única desde su propia raíz. El musgo nace en la piedra por la parte que da al poniente (en Lanzarote todo lo que está de frente a la caída del sol es oscuro, todo lo que está al naciente es claro). Cómo se arranca la piedra de su nido de tierra que le fecunda; cómo las piedras de los recintos guanches o de las demarcaciones de las tierras son, propiamente, del mismo lugar, nunca traídas de lejos; cómo se labran dónde colocan sus manos los campesinos al manipularlas; cómo se disponen las hiladas de los



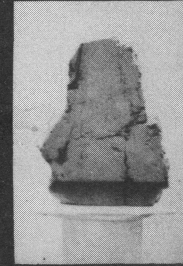
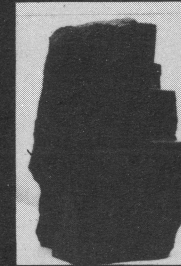
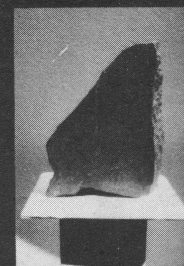
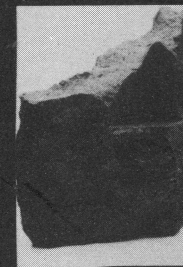
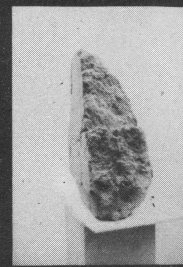
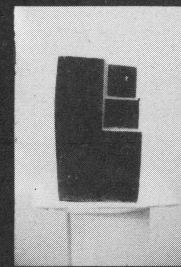
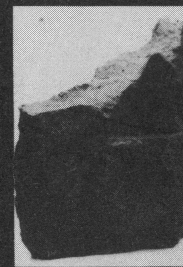
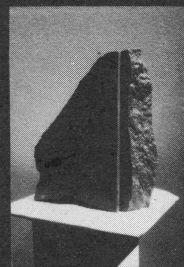
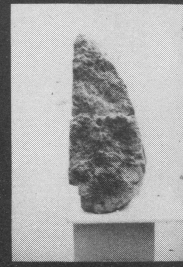
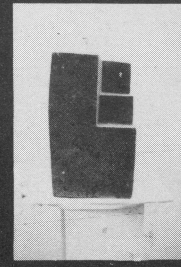
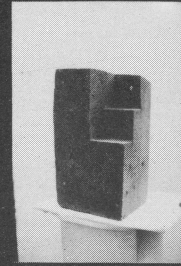
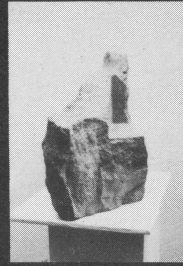
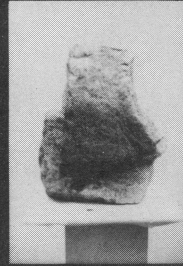
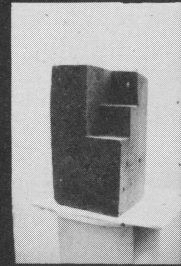
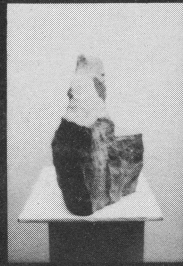
muros... y cómo, por último, se levantan bajo la luz solar son signo y lectura del hombre canario. El hombre se reconoce por sus huellas de piedra, antiguas o modernas, y, en las primitivas inscripciones, el desgaste y la disposición que da el propio uso ritual, promete rastrear la huella histórica de un pueblo.

■ ■ Ante una piedra, el hombre puede hacer muy diversas interpretaciones. Si vamos al barranco de Balos por vez primera y miramos rutinariamente este gran mural guanche no veremos apenas nada de lo realmente reflejado en él por sus autores. Sólo comenzaremos a ver después de varias horas de contemplación, y muy particularmente al atardecer, con una determinada incidencia de los rayos solares sobre las inscripciones. Una vez acostumbrada la mirada a la piedra, a su color rojizo y a su áspera textura, es cuando comenzamos a penetrar toda la simbólica representación antropomórfica y abstracta que encierran sus figuras. Encontrar las huellas del hombre prehispanico en canarias ha sido muy difícil. Y sobre todo ha sido lento y dificultoso acostumbrar la mirada humana a la piedra. Es este importante fenómeno de la percepción del ojo humano al que yo quiero remitirme con respecto a Tony Gallardo, escultor que durante un dilatado espacio de tiempo a acostumbrado la mirada a las piedras de su isla. Donde cualquier mirada humana desatenta sólo observaría la monótona repetición de formas irregulares, él va encontrando diferencias entre múltiples piedras hasta dar con aquellas que su sensibilidad de escultor elige.

■ ■ ¿Tiene esto algo que ver con el arte de los objetos encontrados? El no utiliza ya nuevos materiales. Al contrario, recobra un antiguo material con el que ha trabajado largamente desde su juventud: la piedra. A esa piedra antigua de su quehacer vuelven las herramientas de trabajo, las trae a su taller; él las toma entre sus manos de alguna manera especial y las sitúa sobre su mesa de trabajo. Hay que fijarse cómo la toma en sus manos a esa piedra única. Y hay que fijarse mucho donde le hace las incisiones. Es decir, donde pone de alguna manera su corte de erosión, señal de su amor a esa piedra. Y dónde traza una línea incisiva que va a ser precisamente como la raya vertical de la fecundidad, de esa fecundidad que espera de la piedra y que espera de su pueblo en un parto jubiloso.

■ ■ Hay que tener muy en cuenta que no son gratuitas esas incisiones, que es profundamente reflexiva su acción sobre la piedra. No hay nada de casual ni arbitrario en ese desplazamiento de los planos y sus intersecciones, a la busca de un nuevo espacio temporal, de una nueva dimensión para la escultura. Tony, el escultor, se somete austeramente al rigor de la geometría más estricta, se sumerge voluntariamente en un laberinto geométrico y matemático que ofrece infinitas posibilidades a la elección, pero que forzosamente ha de resolverse por una sola entre todas ellas. Recorriendo los barrancos y playas de su isla Tony se convierte en un moderno MAHOR que camina sobre las piedras, que trata de descifrar su enigma, de descubrir la huella del hombre a través de ellas. Con sus "huellas", Tony intenta, como lo hicieron sus antepasados guanches, crear un alfabeto, crear un código, y ofrecer una nueva y actual lectura de la piedra.

■ ■ Todavía las piedras son útiles; sirven para algo muy concreto. Cuando los campesinos encuentran una piedra de estructura cuadrangular o una laja plana, la apartan de inmediato para utilizarla en su trabajo sucesivo. Cuando el pescador ve un callao de cintura breve, doblado por el centro o tiene una hendidura le ata una cuerda y lo convierte en una potala, o bien, los utiliza como rampa para deslizar su barquillo. Pues bien, Tony Gallardo, el escultor, el MAHOR, también aparta sus piedras y callaos por los barrancos que fluyen hacia el mar, por las orillas atlánticas de su isla y les imprime su huella, los marca con su propio alfabeto, señalizándolos con su propio arte. Y eso lo hace precisamente en unos momentos dramáticos para el despertar a la conciencia histórica del pueblo canario. Su pulso de escultor no es frío, su cálculo de medidor de la piedra no es desapasionado. En sus planos e incisiones vibra la emoción y el sentimiento de un hombre, de un luchador que indaga en sus piedras la huella de una identidad, el pulso de una nacionalidad canaria, que hoy ofrece un trazo de su ser, parte de su hermosa cultura.



Conveniencia de una micropolítica del espacio

Eduardo Alaminos

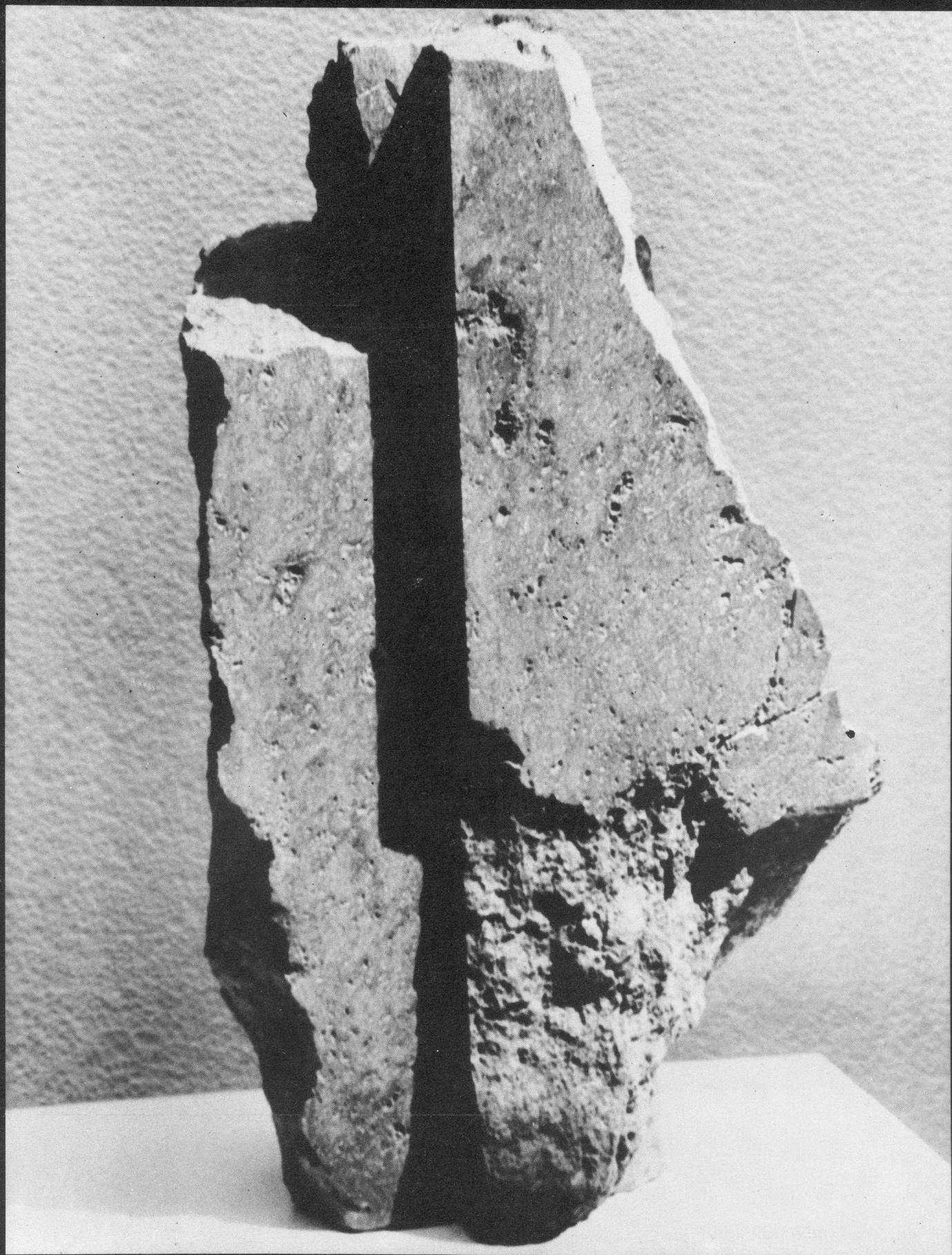
El mapa es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, invertido, adaptarse a montañas de cualquier naturaleza, ser comenzada su realización por un individuo, grupo, formación social... Un mapa tiene entradas múltiples, contrariamente al calco que vuelve siempre a "lo mismo". Un mapa es cuestión de ejecución, mientras que el calco remite siempre a una presunta "competencia".

La burocracia occidental: su origen agrario, catastral, las raíces y los campos, los árboles y su papel de fronteras; asentar el Estado sobre la propiedad, negociar las tierras mediante la guerra, los procesos y los matrimonios.

A la vista de algunas obras land (1) -por lo que en apariencia tienen de huella- cabría preguntarse si pueden dar lugar al nacimiento de una arqueología, cuál será entonces el carácter de ésta y qué utilidades presentaría el cuadro de sus ordenaciones, por cuanto supuestamente todo resto arqueológico significa la restitución de un cierto orden del saber.

■ Si como Celant afirma, las huellas abandonadas en el paisaje tienden a quedar como futuros restos arqueológicos (2), pienso que la figura majestuosa, ensimismada, de esta nueva arqueología "tecnológica" dará mucho que pensar, no sin razón, a los futuros arqueólogos, en el caso hipotético de que éstos sean necesarios como lo han sido hasta hoy -búsqueda de los orígenes y afirmación de la identidad.

■ No es difícil aventurar que si estos restos fuesen tal, los procesos del tiempo (evoluciones) y de la historia (funciones reproductoras) se habrían prolongado una vez más en beneficio propio puesto que es presumible que aquéllos se articulasen sobre una nueva dimensión de lo arqueológico, precediendo así los planteamientos de aquél: incitándole a buscar nuevos orígenes e identidades; es decir, difícilmente quedarían márgenes en los que situarse pues todo fue cuidadosamente señalado y "arqueologizado" con anterioridad. A lo que habría que añadir un excedente de información almacenada (videos, fotografías, películas, etc.) (3). En otra manera, lo que constituyó y confirió eficacia a estas obras fue precisamente la carga arqueológica originaria e implícita en ellas y la posterior búsqueda de identidades que de ello se deriva, y a la que el crítico se ciñe sin más, justificándola (sin cuestionar ese saber y las bases e implicaciones sobre las que descansa).





1975 Experiencias Audiovisuales Instituto Tomas Morales. Reviven tradiciones LATITUD 28 arte en la calle. Prohibición gubernamental experiencias. Lucha obreros Bantancor, S.A. Detenido encierro catedral. Colectiva solidaridad CONTACTO-1 Galería Yles Las Palmas Funda grupo CONTACTO-1 pintores Gil-Alzola. Colectiva «Las Palmas XX». Colectiva solidaridad «Errealitate Hiru» Galería Aritza Bilbao. Serie «Triápodos». Escultura Colegio Arquitectos Las Palmas. Mayor complejidad. Sucesión planos. Esculturas abiertas. ESQUEMA ortogonal.

1974 Luchas obreras crisis construcción. Evolución esculturas cerradas. Utilización lámina hierro. Ordenamiento riguroso. Serie «Equinodermos». Colectiva «50 Años Arte Las Palmas». Primeros artículos arte-cultura prensa regional.

1973 Libertad condicional. Regreso Las Palmas. Exposición individual sala CONCA La Laguna. Conferencias Arte-sociedad Universidad La Laguna. Charlas arte popular barriadas-pueblos campesinos. II Muestra Artes Plásticas Baracaldo. Colectiva «Arte actual Canarias» encuentro artistas canarios isla Gomera. Exposición individual Sala TAHOR Las Palmas. Simposio Internacional Arte en la calle Tenerife. Encuentro Simón Marchan.

Las experiencias audiovisuales fueron propuestas, concretamente, por el grupo de plásticos "Contacto 1" integrado por los pintores Emperador, Gil y Alzola y el escultor Tony Gallardo. La inquietud que mueve a estos artistas es la definición de formas de participación artísticas.

--Tuvimos, nos dicen, una serie de conversaciones con la comisión promotora de la Asociación del Barrio de La Isleta en las que expusimos la idea y les gustó. Discutimos el lugar en que podían realizarse y optamos al final por la piscina vieja de La Isleta.

—¿En qué va a consistir la experiencia de La Isleta?

--Consiste en un bloque de poliestereno, explica Gallardo, de cuatro metros de largo, dos de alto y uno de fondo. La gente se pondrá a trabajar en él, cada uno a su manera a fin de que entre todos se elabore lo que podríamos denominar un "objeto de creación libre". Tiene que privar la espontaneidad, no debe existir premeditación. Se hará por grupos de diez personas que se irán relevando.

--El poliestereno expandido es una materia amable, dan

ganas de tocarla, de horadarla y se hace sin dificultad... Una vez terminado el trabajo, lo que salga se pintará de colores, también espontáneamente, sin premeditación de ningún tipo. Está claro que no se trata de conseguir una obra de arte sino de hacer que la gente participe de la excitación de la tarea creativa.

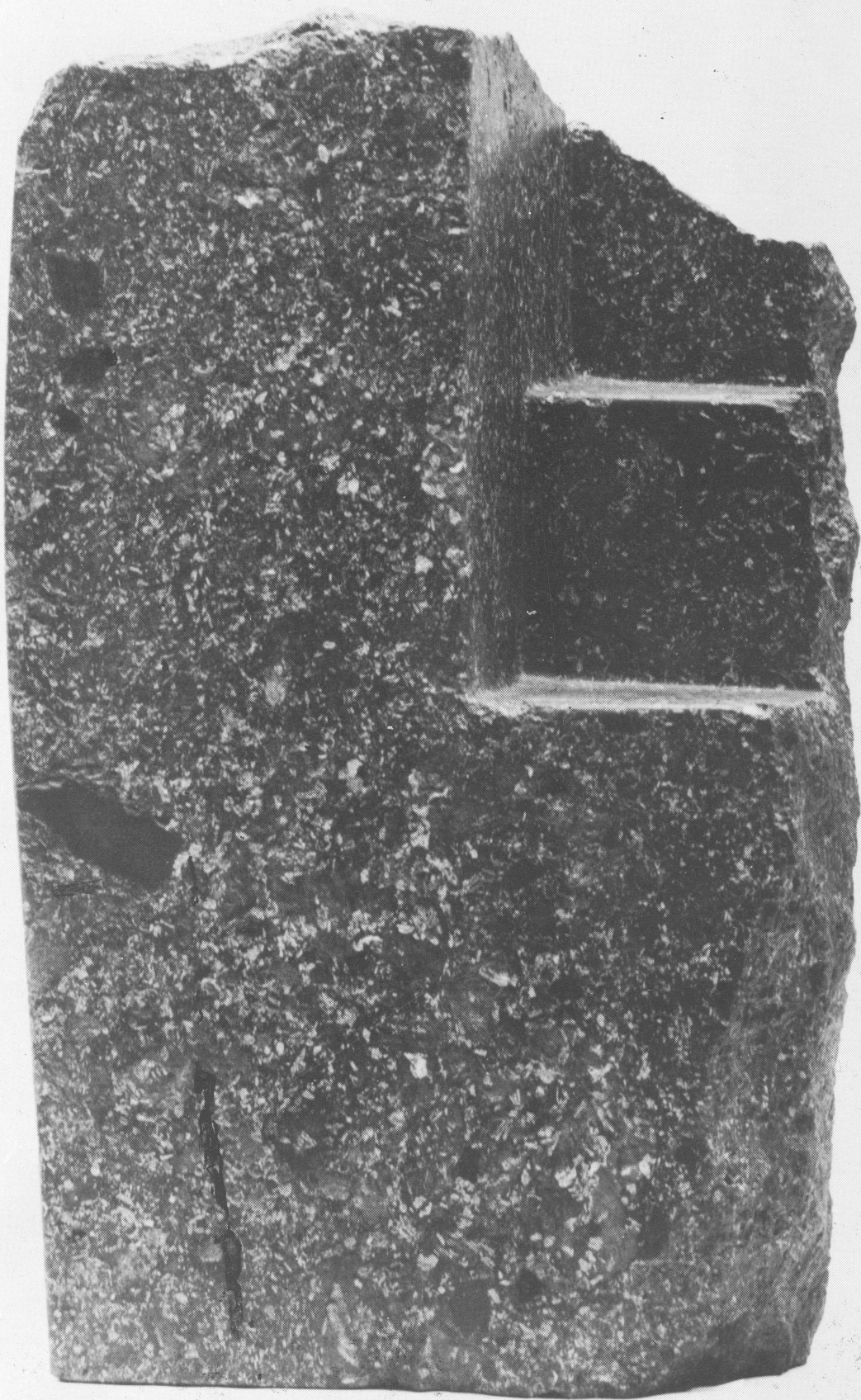
—¿Y todo acaba ahí?

--Buenos, interviene Emperador, como lo que salga va a quedar en la piscina y terminará deteriorándose con el tiempo, es una obra efímera, sacaremos todo tipo de documentos gráficos, películas, fotos, etc., para confeccionar un dossier artísticamente desarrollado que proyectaremos posteriormente en el mismo barrio para que se vean los resultados.

--Con estas proyecciones pretendemos darle un estímulo al protagonismo en la creación artística lograr que sea el Arte el centro de la jornada. Utilizaremos incluso películas con sonido directo...

—¿Qué es lo que se pretende?

--Buscamos nuevos caminos, dice Tony Gallardo. No nos conformamos con el procedi-



■ ■ Además, ¿cuál sería la naturaleza de sus conclusiones? y ¿qué valor tendrían sus "descubrimientos"?

■ ■ Se podrá argumentar que como estas obras no fueron realizadas para su visualización inmediata e in situ, pese al deseo manifiesto por algunos artistas de que el público accediera a ellas directamente -y de ahí en parte la base reproductora que las sostiene-, la aparición de ese supuesto arqueólogo estaría plenamente justificada. ¿Pero no significa esto, en el juicio, plegarse a las articulaciones tecnológicas (y de saber) que las ha hecho realizables como tal?. Es decir, ¿qué "descubriría" en esos restos sino simplemente ese sentido del cual ya nos informan ahora? ¿No habría por tanto una intensificación gratificadora del nivel técnico que hizo posible los dibujos en el desierto, la envoltura de las costas o los anillos excavados en el hielo?. Esto es, si ante esos macrosignos (su huella) "descubriera" tan sólo ese sustento señalado ¿por qué no adelantarnos a su investigación futura y constatar de antemano ese nivel funcional?.

■ ■ Quizás el único objeto de su labor fuera el análisis del inmenso vacío, especie de no man's land, que se produjo entre aquellos supersignos y las estrategias de poder que los hicieron funcionales. ¿Estaría justificada entonces su presencia allí o no se trataría más que de una visita nostálgica?

■ ■ A cierto nivel es lícito afirmar el sentido reproductor, supongo que no inocente, que tiene la afirmación del crítico italiano y las contradicciones que de ella se derivan por cuanto incluyen en un saber (el arqueológico) el origen mismo de ese saber (no sus articulaciones), privilegiando así implícitamente uno de sus niveles a la vez que lo aísla como fuerza impulsora y productiva: el contenido tecnológico.

■ ■ Este, en cuanto mecanismo de la obra de arte (y en el caso que nos ocupa aparentemente con mayor justificación puesto que sin su inclusión no hubiera sido posible tales obras) es verdaderamente funcional. Pero el problema reside en otro sitio, en la inserción del saber técnico como forma de saber que impulsa y caracteriza su definitiva realización.

■ ■ En los artistas land americanos es fácilmente observable la mistificación que tiene por los aspectos tecnológicos y las grandes escalas que esa tecnología aporta. Conceden a ésta un registro privilegiado en la formación de sus obras. Pero no parece esto lo más decisivo e importante. Sino por el contrario la descontextualización que hacen de la misma y su inclusión en el conjunto de la práctica como forma de saber. Algunas obras (los conocidos y gigantescos envoltorios de Christo, las ciudades muertas de Heizer o la misma espiral de Smithson, pese a su belleza) dan la sensación de ser correlatos objetivos y estrictos de una razón kantiana que les antecede, desconectada del verdadero sistema de producción (4). Esta es la razón por la cual, una vez que este saber se ha desgajado (independizado) del sistema que sustenta y en el cual se articula, funciona como proyección o caracterización mágica sobre el espectador: en este sentido, se podría hablar del contenido y las funciones gratificantes que la técnica y el saber tecnológico suponen para aquel, ya que se le aparecen invertidos (especulares) y desconectados de la trama real de su producción y en los que, por supuesto, está inmerso. Tanto el espectador como el artista sienten así la inmanencia funcional de la producción y de la productividad tecnológicas y las posibilidades ilimitadas que su articulación con el sistema es capaz de producir (a la vista y los oídos de las propias obras).

■ ■ ¿Puede de esta manera comprender el espectador que esas obras, pese al potencial de saber técnico y la considerable suma de percepciones que encierran, no son sino calcos de la tecnología que las eleva, repetición incesante -tecnológica de "lo mismo"?

■ ■ Con cierta justificación podemos afirmar lo anterior. No vamos a entrar en su descripción, no es el lugar, pero sirva de índice para entender el significado de calcos que tienen, las siguientes proposiciones: toda vez que se ha empaquetado la costa australiana -paradigma de estas realizaciones- ¿qué sentido (interés) tiene, pongamos por caso, el empaquetar los rascacielos gemelos (el "World Trade Center Union") de Nueva York, sino es al nivel de la producción de tecnología gratificadora? o bien, ¿una vez que se han construido ciudades inservibles a semejanza en la forma de las "altas culturas", qué productividad tiene el aumento de su tamaño, la complejización de su fisonomía o la realización en serie, sino por la lógica implícita de la variación tecnológica?

■ ■ Por lo general, en otro orden de cosas, tienen mayor interés los proyectos o las visiones fantásticas que ofrecen (en sus escritos) estos artistas y parecen estar más de acuerdo con sus búsquedas. No parece casual que los antecedentes más inmediatos de esta corriente hayan sido concebidos bajo tales formas (5) y que el aspecto tecnológico provenga del "voluntarismo técnico" de los minimalistas.

■ ■ Frente a estas posiciones basadas en la supertecnología y en la utilización asocial de macroespacios, pese a la dimensión planetaria de algunos trabajos (Walter de María utilizando satélites y varios continentes) se opone una micropolítica de los espacios articulada en sus distintos frentes cuya eficacia consista en un recorrido práctico y múltiple por el territorio, la ejecución de mapas desmontables, reversibles y susceptibles de recibir constantes modificaciones como dicen Deleuze y Guattari en su Rizoma.

■ ■ La conveniencia de esa micropolítica del espacio no reside tanto en la desmultiplicación de las funciones sociales del artista (técnico, especialista, trabajador, vanguardia, etc., fácilmente asimilables por el poder como se ha visto) como en el análisis específico de su práctica y la desarticulación concreta de su saber.

■ ■ El contexto en el que trabaja el artista que ahora expone estas piezas, se presta a la activación de entradas múltiples y contrarias al calco que vuelve, en palabras de los autores mencionados, a "lo mismo". Es decir, en la superación de una búsqueda circular sobre el propio origen. El territorio en el que se inscribe su práctica (contexto social incluido) es particularmente accidentado en estos momentos en muchos de sus niveles y las distintas estrategias que en él pueden desarrollarse (y de hecho se desarrollan) confieren una excelente dinámica a los distintos frentes de lucha. Un ejemplo de ello, sería, creo yo, la consideración de la propia obra y de la propia práctica como una proyección de ramificaciones que inciten a materializar nuevos recorridos, una nueva cartografía.

■ ■ La condición de mapas (de paisaje, pienso) de estas piezas escultóricas -en las que la piedra se hace territorio cartografiado- no está articulada por la funcionalidad única de la técnica (y de su saber) sino más bien por el intento de configurar una nueva región (lo conocido se vuelve desconocido), distintos recorridos por su interior y márgenes y el enunciado -siempre deseable- de nuevas relaciones.

(1) Me refiero al "Time Line" (1968), "Annual Rings" (1968) de Dennis Oppenheim, al "Wrapped Coast One Million sq ft" (1969), "Valley Curtain" (1971-72) de Christo, a 1/3 30-Ten granite mass in cement depression" (1969), "Circular Displacement Drawing" (1970), "Double Negative" (1970) de Michael Heizer, "The Spiral Jetty" (1970) de Robert Smithson, entre otros.

(2) Afirmación recogida del libro "Precronistoria, 1966-69" de Germano Celant. Ediciones Centro Di, Florencia, 1976.

(3) La convergencia del land art con los nuevos medios (vídeos, películas para la venta, fotografía como documento y obra, etc.) es sistemática. Asociada a la cristalización y difusión de esta tendencia (comercialización de los vídeos, venta de fotografías, etc.) está la galería G. Shum y la galería Dwan de Nueva York. Ninguna de estas experiencias tiene lugar sin la presencia de estos medios que se encargan sistemáticamente de documentar el trabajo in situ. El acceso del público está determinado por éstos, antes que por su presencia en los acontecimientos.

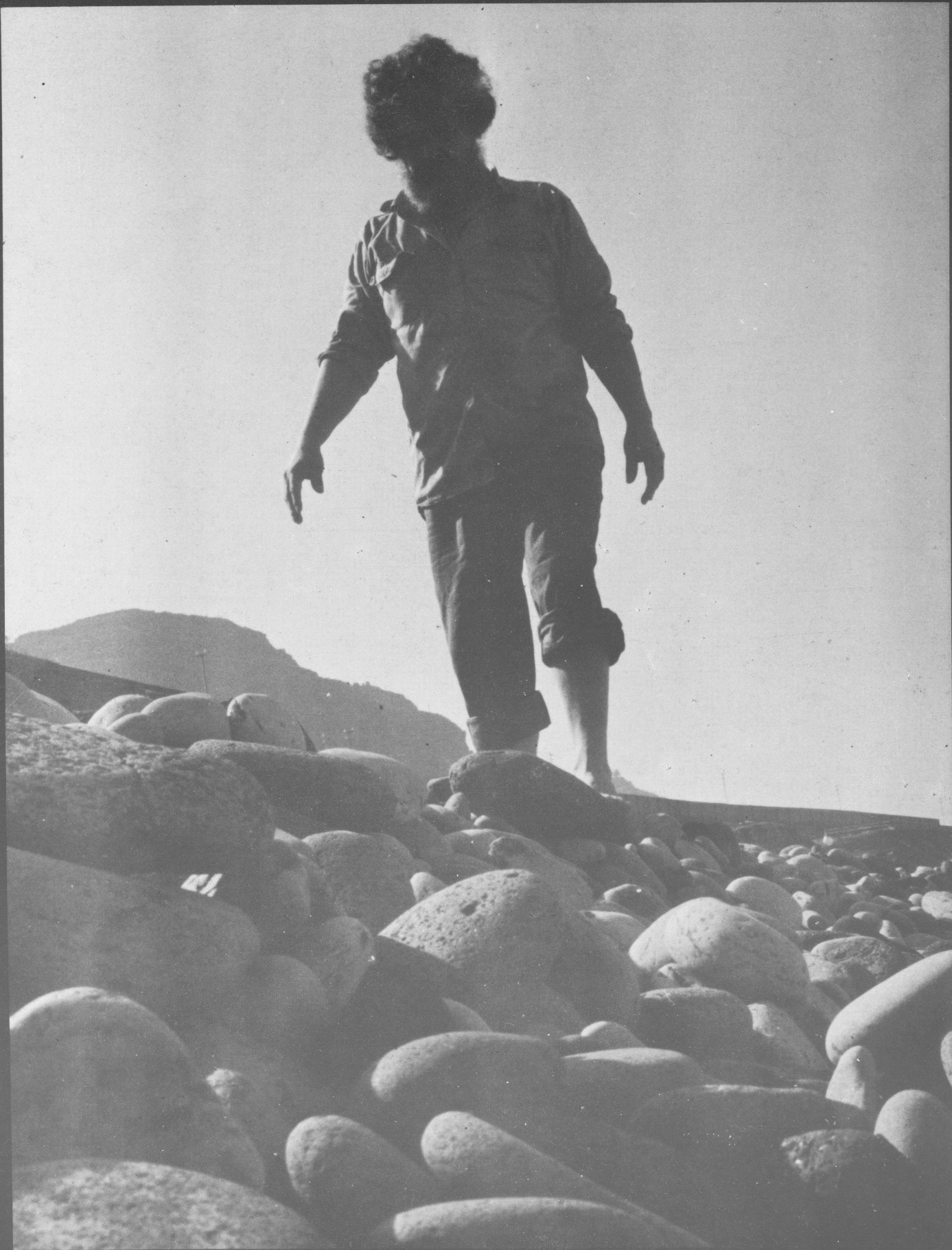
(4) Kant en la "Crítica del Juicio Estético" ha definido la originalidad de la técnica en los siguientes términos: el arte, habilidad del hombre, también se distingue de la ciencia como poder de saber, como facultad práctica de la facultad teórica, como técnica de la teoría. Lo que uno puede, desde que solamente sabe lo que debe hacer, y conoce suficientemente el efecto buscado, no se llama arte. Lo que uno no tiene la habilidad de ejecutar aunque posea completamente la ciencia, he ahí lo que, en esta medida es el arte...

Krannhals ve en este texto, según parece y con razón, el reconocimiento de que toda técnica comporta esencial y positivamente una originalidad vital irreductible a la racionalización.

De ahí, también, el valor autónomo que la ciencia (y por extensión la técnica, en cierto momento) alcanza, dando lugar a esos espectáculos de signo totalizador. Valor autónomo que hay que cuestionar descubriendo sus articulaciones y funcionalidades.

(5) En este sentido los antecedentes más inmediatos se deben a artistas de la talla de un Piero Manzoni o un Yves Klein. El primero con obras como "Irlanda" (1958), "Línea de longitud infinita" (1960) o "Base del Mundo" (1961) y el segundo, con sus pinturas y barreras de fuego de 1961 y la obra "Immaterial Fictional Sensitivity Zone" (1962, año de su muerte) realizada en el Sena, en París.

En el contexto americano, el proyecto de Walter de Maria "Art Yard" de 1960. Sobre el contenido de éste puede verse el catálogo "Conceptual, Povera y Land" editado por el Museo Civico de Turín a cargo de G. Celant.



Tony Gallardo: archi-escritura de la piedra

José Luis Gallardo

EL LUGAR DEL SUJETO

La piedra no está ahí -en toda virtualidad- esperando la mano del escultor que llegue a "tocarla" como la del virtuoso decimos que pulsa el arpa. La piedra es indiferente del sujeto. El encuentro del escultor y la piedra es siempre casual (en sentido de descubrimiento). Lo que aporta el escultor a este encuentro, en principio fortuito, es lo que le diferencia de su condición de artesano que igualmente de hecho es: la actitud. A esta postura crítica -la más de las veces- el escultor arriba después de un largo y penoso proceso o recorrido: el precio de la madurez y la plenitud. Pues bien, esto es lo que ocurre con Tony Gallardo en este aquí y ahora.

■■■ Tony Gallardo empieza por situarse conscientemente en el lugar del sujeto lacaniano. No puede sustraerse a la seducción de interpretar. Se sabe -desde este momento mismo de fundación de intersubjetividad- deudor de un Otro al que concede valor absoluto. Es -por encima de toda ley determinista de un imperio evidente de la necesidad- sujeto interrogante. Empieza a caminar sobre el rastro de lo que opera para constituir al sujeto. Actúa desde la sombra de un inconsciente; constituye aquello a lo que éste se dirige; no le es dado eludir en su discurrir (=discurso) que la presencia del inconsciente -por estar situado en el lugar del Otro- ha de instalarse en otro discurso, precisamente. Lleva al Otro a fundarse como lugar de su respuesta, y esto aún antes mismo de hacerse la pregunta. Y se encara una y otra vez con la piedra. Va en su busca (=encuentro) bien sea a los barrancos de la isla donde yacen las rojas y verdes de Tejeda o Tirajana, o a la orilla de las playas donde ruedan los "callaos" con su música peculiar.

■■■ Es -continúa explicando Lacan- como una disyuntiva. Está en el lenguaje (=escritura) exactamente en el lugar mismo de su fundación, cuando ya funciona como un todo complejo. En la huella, en la impronta de la temporalización de una vivienda, que no está más en el tiempo que en el espacio, que no está en el mundo ni en "otro mundo", donde las diferencias aparecen entre los elementos, o mejor, los producen, los hacen aflorar y se constituyen en textos (cadenas y sistemas de huellas). Entonces la piedra está ahí, entre lo que aparece y el aparecer (entre el "mundo" y lo "vivido"), donde es ya una huella. Y esta huella es el origen absoluto del sentido en general. Lo que quiere decir que no hay tal sentido absoluto. La huella es la diferencia que abre el aparecer y la significación. Pero al mismo tiempo es invisible en el cuerpo de la inscripción.

OPERACIÓN POLIEDRICA

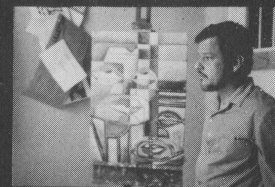
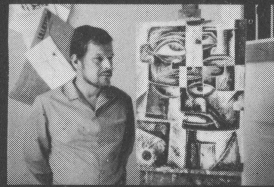
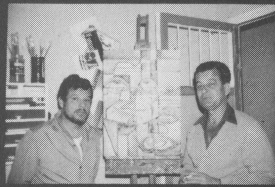
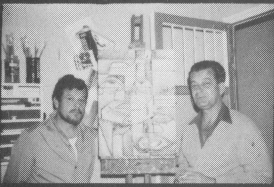
La innovación (=encuentro) que Tony Gallardo realiza en la escultura contemporánea, tiene múltiples caras, por ello damos en llamarla poliédrica. En primer lugar tiene que ver con la materia, con la cosa (=objeto) en sí. Como suele acontecer con la mayoría de los escultores, ha realizado en su propia experiencia la historia de la escultura en sus líneas maestras. Ha vivido igualmente la crisis de dispersión, agotamiento y repetición del arte de nuestros días. Pero Tony Gallardo intuye -su experiencia social y política militante le proporciona suficiente perspectiva- que esta crisis no lo es del arte mismo, como actividad social del hombre que produce, sino que es crisis de la ideología que lo impulsa y lo sustenta. Así se encara a la piedra con una nueva mirada inocente. Y ve en la piedra (=la cosa), no la materia prima (=la forma) de donde derivar otra forma -ahora, en virtud de este "milagro" de imitación, revestida de categoría estética- sino como un espaciamiento, (=espacio/tiempo, el devenir-espacio del tiempo y el devenir-tiempo del espacio, derridano), el origen de la significación.

■■■Este espaciamento (según Derrida) es siempre lo no-percibido, lo no-presente y lo no-consciente, como tales. Lo que está y no está allí donde está: el significante, que es por naturaleza símbolo de su ausencia. Ya no son los hallazgos que señala Argan de Brancusi, que hizo dar un giro copernicano a la escultura del siglo XX: captar la forma, no como envoltura de un contenido, sino significándose sólo a sí misma (pero siempre dentro de una mimesis); no como simbología del objeto, sino de la propia forma (mediante el ritmo); Brancusi también -sigue indicando Argan- inaugura la forma como creada para el aire y la luz de los espacios infinitos; no un discurso sino una palabra mágica (pero siempre en la emblemática); si en la fábula, la Maiastra (ave mítica) puede adoptar infinitas formas, Brancusi le dará una forma única e invariable que implique todas las variaciones posibles; en definitiva la aportación de Brancusi a la escultura -resume Argan- consiste en rescatarla de su condición episódica formal-espacial, y liberarla como escultura en sí. Tampoco la descomposición analítica del primer cubismo con su unidad formal absoluta que identifica la forma al significado; ni la importante aportación de Henry Moore, del vacío y la plenitud, que no obstante permanece en el estadio del continuo; ni el faber de las constructivistas; ni el ludens de los surrealistas; ni finalmente la combinación faber/ludens de Calder que detecta por primera vez el ritmo de la sociedad industrial. Ni Miró que sólo llega a una afloración espontánea del subconsciente próximo a los surrealistas, ni Picasso que permanece -no obstante- prisionero de la ética de la culpa (Argan). Muy atrás (aunque asumida) queda la integridad formal de la escultura negra.

■■■Tony Gallardo renuncia definitivamente a toda intervención que suponga una manipulación sobre la forma. En este sentido no es el extremismo de Duchamp y Man Ray: el objeto encontrado o manipulado fuera del contexto. Tampoco el blanco sobre blanco de Malevich. Va más allá, mejor dicho, cambia de filosofía, o mejor todavía, adopta otra ideología. Renuncia a la concepción psicológico-mentalista de la "gestalt", por un lado, y a la probabilística por otro. Profundiza. Pasa al límite (=transgrede).

LA ARCHI-ESCRITURA

Veamos en que consiste esta inversión (=ruptura). Derrida no define la archi-escritura porque ésta es indefinible, pero sí nos acerca a ella a través del espaciamento: "éste (el espaciamento) como escritura, es el devenir-ausente y el devenir inconsciente del sujeto. Mediante el movimiento de su deriva, la emancipación del signo constituye retroactivamente el deseo de la presencia. Este devenir -o esta deriva- no le sucede al sujeto que lo elegiría o que se dejaría llevar pasivamente por él. Como relación del sujeto con su muerte, dicho devenir es la constitución de la subjetividad. En todos los niveles de organización de la vida, vale decir, de la economía de la muerte. Todo grafema es de esencia testamentaria. Y la ausencia original del sujeto de la escritura es también la de la cosa o del referente". Vista así la archi-escritura, consciente o inconscientemente, o -mejor dicho- una sabia y prudente mezcla de ambos, lleva a la mente y la mano de Tony Gallardo a practicar esa incisión, ese corte, esa intervención en la piedra, justo en el hueco donde el significante ya no está porque ha pasado a ser a su vez significado y donde está instalándose ya otro nuevo significante, producto y causa a la vez de un desplazamiento. No es ya la hendidura de uno o varios cortes rápidos y netos (=gestuales) que restablece la continuidad entre el espacio anterior y el posterior al plano, de Fontana (Argan). Es ahora una "intromisión" calculada, una operación de geometría (=agrimensura). El desplazamiento no afecta al estatuto objetual de la piedra; ésta continúa invariable, siendo lo que era, cosa, forma, geología. Pero ya está en otro lugar, en la hendidura impensable (=huella) entre significante y significante. Ha cambiado el tiempo y el sentido. Como ocurre en el interior de la juntura de los cristales semiconductores: a un desplazamiento de electrones corresponde otro (aparente) en sentido contrario de los huecos que quedan disponibles en el instante que transcurre hasta que otro electrón libre viene a ocuparlo. Continúa diciendo Derrida: "La archi-escritura como espaciamento no puede darse, como tal, en la experiencia fenomenológica de una presencia. Señala el tiempo muerto en la presencia del presente viviente, en la forma general de toda presencia. El tiempo muerto "trabaja" (en el sentido mismo en que decimos la huella del tiempo). Por ello la huella se hace impensable (produce vértigo). No podrá fundarse -concluye Derrida- una fenomenología de su escritura. En el pensamiento de Mallarmé, ninguna intuición puede realizarse en el lugar donde "los blancos, en efecto, adquieren importancia" (Prefacio al "Golpe de dados"). La archi-escritura (= el corte) impone la lectura "entre líneas". La lectura inédita.



Cronología 1972-61

1961 Regreso Canarias. Lucha antifranquista. Salida
1965 superficie-movimiento masas. Crea movimiento cultural LATITUD 28. Teatro barriadas. Poesía aire libre. Arte calle. Viaje París delegado Canarias VII Congreso PCE. Encuentro Santiago Carrillo - Marcelino Camacho.

1966 Esculturas hierros encontrados. Serie «Hombre-Máquina». Premio escultura XIII Bienal Regional. Grupo escultórico 5 metros fachada Mural cemento-hierro 7 metros INTERIOR residencia Atalaya. Detenido manifestación 1.º Mayo.

1967 Alejamiento actividad artística. Dedicación total movimiento obrero. Juicio TOP Madrid. Reencuentro Millares exposición. Madrid.

1968 Manifestaciones huelga portuaria. Luchas ciudadanas barriadas. Detenido 1.º Mayo. Movilización aparcería-campesinos norte isla. Choque Guardia Civil Sardinia del Norte. Consejo Guerra Sumarísimo. Condenado 8 años. Traslado penales Soria-Segovia. Encuentro José Sandoval. Años dramáticos. Huelgas hambre. Luchas dignidad-derechos humanos. Tensiones-violencias. Presencia-aliento esposa-compañera Mela Campos. Traslado enfermo penal Tenerife. Proceso reflexión trayectoria artística. Abandono informalismo. Geometrización plena. Ordenación consciente. Nueva valoración papel tecnología. Serie «Hierros coloreados». Hierro hueco industrial-sección cuadrangular-pintura duco. Preocupación espacio interior. Composición modular. Visita cárcel Martín Chirino-reencuentro.

1972 danas barriadas. Detenido 1.º Mayo. Movilización aparcería-campesinos norte isla. Choque Guardia Civil Sardinia del Norte. Consejo Guerra Sumarísimo. Condenado 8 años. Traslado penales Soria-Segovia. Encuentro José Sandoval. Años dramáticos. Huelgas hambre. Luchas dignidad-derechos humanos. Tensiones-violencias. Presencia-aliento esposa-compañera Mela Campos. Traslado enfermo penal Tenerife. Proceso reflexión trayectoria artística. Abandono informalismo. Geometrización plena. Ordenación consciente. Nueva valoración papel tecnología. Serie «Hierros coloreados». Hierro hueco industrial-sección cuadrangular-pintura duco. Preocupación espacio interior. Composición modular. Visita cárcel Martín Chirino-reencuentro.

Precisamente por estos días los latitudes cumplen el primer aniversario de su creación y aprovechando este motivo hemos querido charlar con uno de sus miembros más activos: Tony Gallardo. Aquí no vamos a hacer un panegírico de la labor de Tony como escultor, de su trabajo con el cincel, porque entonces la entrevista derivaría hacia un terreno personal y aquí lo que se intenta es dar a conocer a nuestros lectores algo acerca de Latitud 28.

—¿Cuáles son las actividades fundamentales del grupo?

—Principalmente el teatro, pero también damos conferencias, exposiciones de pinturas e incluso estamos haciendo ahora cine aficionado. Todo esto cara al público, porque además hacemos otras muchas cosas primordialmente dirigidas al socio del club.

—¿Y son?

—Tenemos un taller de arte en el que se dan clases a los socios que lo deseen y además un curso de francés.



—Las caravanas culturales del Real Club Victoria han tenido una resonancia bastante grande en los pueblos del sur de la isla. ¿Qué se pretende con esto?

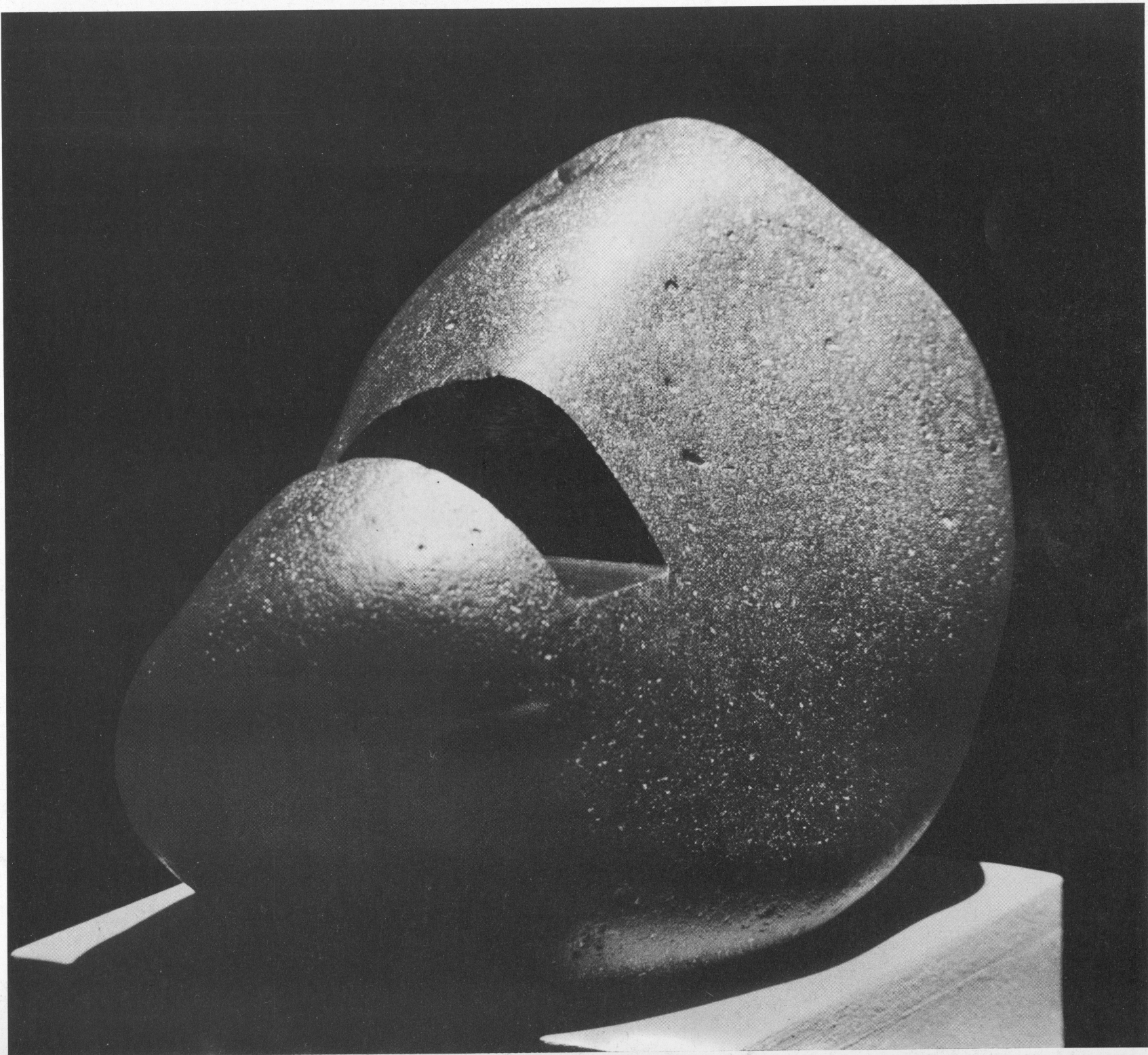
—Llevar la cultura a estos lugares de la geografía insular. Tenemos la idea de llevar una especie de teatro ambulante y nuestro próximo proyecto en este aspecto es poner en escena en Guía «Retablo Jovial», de Casona.

LA CADENA SIGNIFICANTE

Esta geometría de la piedra (corte, hendidura, canal, incisión, hueco, etc.) equivale a la cadena gráfica ("visual", "táctil", "espacial") que concibe Derrida: "origen de la experiencia del espacio y del tiempo, esta escritura de la diferencia, este tejido de la huella, permite articularse a la diferencia entre el espacio y el tiempo, que aparezca como tal en la unidad de una experiencia". En la incisión de Tony Gallardo en la piedra, en su repetición, lo que queda abolido -independientemente de la renuncia a la forma, como ha sido expuesto- es el signo, al menos en su dualidad y arbitrariedad, tal como lo concebía Saussure. Derrida propone a este respecto oponer Saussure a sí mismo, a su contradicción explícita acerca del par lengua/habla con respecto a la prevalencia de la escritura: "antes de ser o no ser "anotado", "representado", "figurado" en una "grafía", el signo lingüístico implica una escritura originaria". Tony Gallardo, mediante la abstracción euclidiana practicada en un sólido con intención intersubjetiva, ahonda en la investigación de la motivación del signo. Nunca podremos saber (ni aportaríamos gran cosa el saberlo) que fue primero, si el huevo o la gallina. Pero sí podemos ir reconstruyendo el camino sinuoso por el que pudo articularse la primera cadena significativa. Tony Gallardo aporta aquí algunos datos de la posible interacción habla/grafía/gesto de los primitivos tanteos (=vagos) comunicativos. Es decir, practica una epigrafía al revés, desandándola. Derrida se atreve a afirmar (y pensamos que tiene sólidas razones para hacerlo) "que el habla se extrae de ese fondo de escritura, notada o no, que es la lengua". Porque es evidente que no se explica la compleja autosuficiencia de esta institución sin la existencia de la intersubjetividad que presupone el discurso y su correspondiente texto escrito. Sería entonces la interacción habla/escritura la que operaba el avance hacia la totalidad imprescindible a la comprensión del mundo. Al respecto Derrida cita la afirmación de Saussure: "La continuidad del signo en el tiempo, unida a la alteración en el tiempo, es un principio de semiología general; y su confirmación se encuentra en los sistemas de escritura, en el lenguaje de los sordomudos, etc.". Todo ello, en donde incide la aportación de nuestro escultor que interroga a la piedra en el lenguaje que ésta puede entender (la abstracción), inválida -si no lo estaba ya desde un principio- toda pretensión de adscribir la lingüística al estatuto de ciencia positiva, natural. Al mismo tiempo que sale al paso de la alegación de Chomsky de la existencia de una gramática universal innata capaz de dar cuenta de la competencia del hablante.

■ ■ ■ La cadena significativa es en fin, como la marcha de los delfines, mitad por la superficie mitad por el agua; mitad pez y mitad mamífero, sin que se observe contradicción en ello. La cadena funciona porque "la identidad consigo mismo del significado se oculta y desplaza sin cesar"; "lo propio del representamen (=significante) es ser el él y otro, producirse como una estructura de referencia, distraerse de sí"; "lo propio del representamen es (precisamente) no ser propio" (Derrida).

■ ■ ■ Finalmente, Tony Gallardo, practicando la huella que desplaza a la piedra de su no-destino "natural" coincide igualmente con lo que nos indica Derrida de la poética "irreductiblemente gráfica" de Fenollosa, Ezra Pound y Mallarmé y que constituye "la primera ruptura de la más profunda tradición occidental": la ideología logocentrista. Este desplazamiento nos conduce entonces de la "estética tradicional" de la forma a la práctica materialista de la archi-escritura que la contiene y supera (=niega).



EL DESGAJAMIENTO

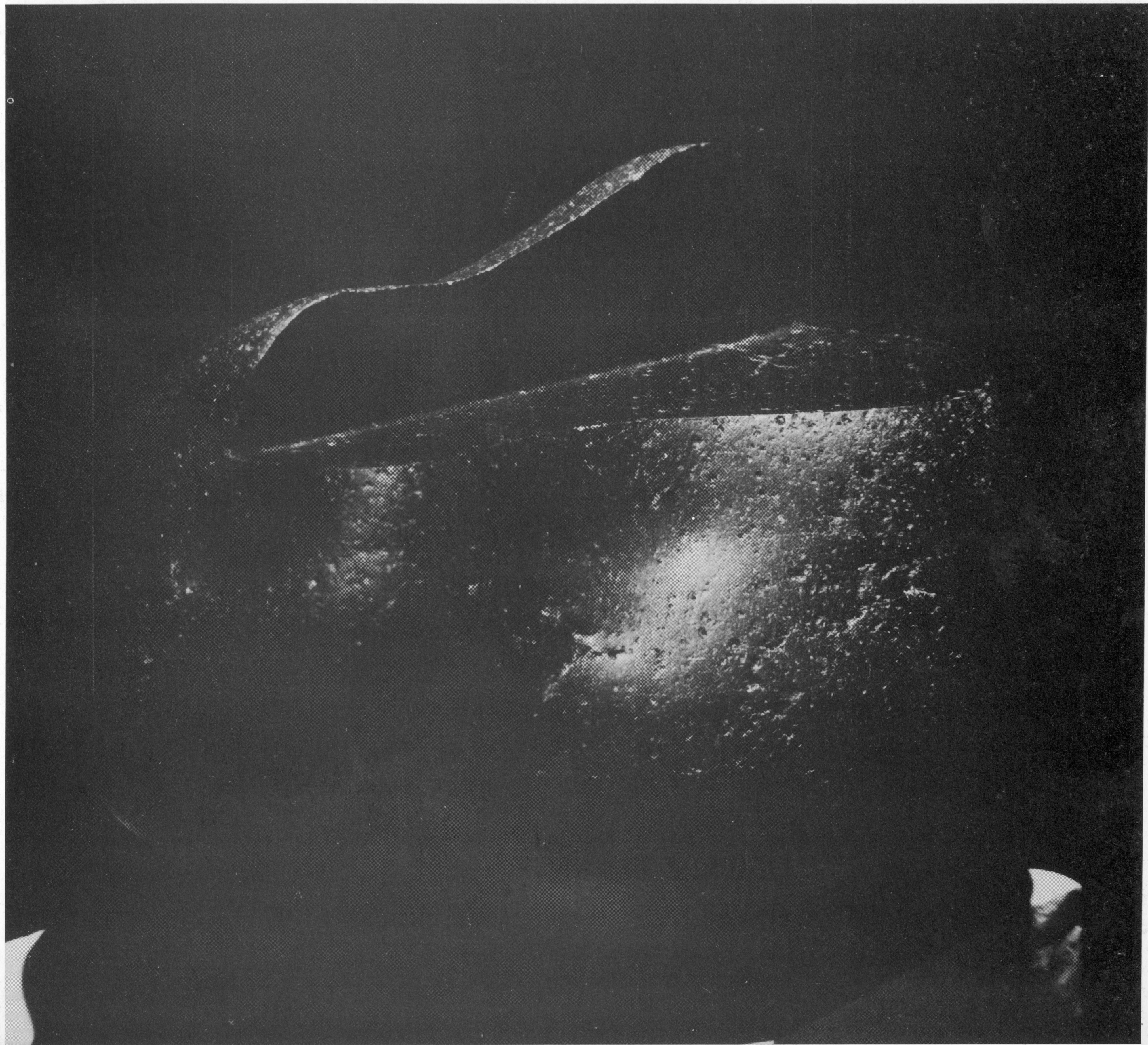
De tal modo, que lo que Tony Gallardo nos "escamotea" es el propio sujeto (=forma) mediante el desplazamiento del objeto (con su referente) en la archi-escritura sobre la piedra, en base a la operación de superficie tiempo/destiempo. En posición de avance desandando. Así obtendríamos el sujeto suelto frente al objeto entendido como aquello hacia lo cual avanza la escritura, siempre ausencia -cuerpos sin órganos; siempre perdidos -máquinas deseantes (deleuzeano-guattarianos). Porque sólo la presencia del sujeto que desea, y que desea sexualmente (argumenta Lacan), nos proporciona la dimensión de un tercero en discordia. Gradientes que no predicen órganos para cumplir funciones. Sólo umbrales, las incisiones de Tony Gallardo constituyen "esa emoción situada fuera del punto particular donde la mente la busca...". (Artaud, "Le Pésenerfs", citado por Deleuze-Guattari). Continuando con el Antiedipo, el deseo sería entonces como un miedo a carecer, y desde el punto de vista de los desposeídos, "necesita" pocas cosas, no precisamente las que se les deja, sino estas mismas cosas de las que no se cesa de desposeerles.

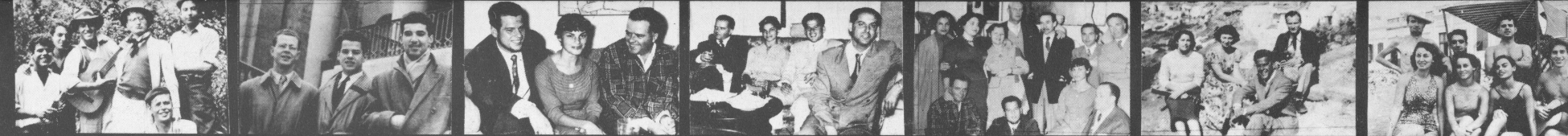
■ ■ ■ Probablemente, lo que Tony Gallardo finalmente inaugura sea, mejor que el consabido cambio de marcha -que obedecería a una concepción idealista de las vanguardias como "oleadas" que se suceden en un mundo caótico (menos Oara los propósitos de la burguesía, que ésta sí opera con computadoras)-, mejor que cambio, decimos, bucle, que conecta la producción e investigación artísticas a un proceso dinámico (materialista-dialéctico, en contestación a las veleidades neocapitalistas de los "nuevos filósofos") en su movimiento; pero a diferencia de otros intentos anteriores que este mismo bucle recorre, ahora desde la desconcertante perspectiva de sujetos escindidos que somos. Sujetos excéntricos, con \neq tachada, producto de la evolución biológica sexuada, que actúan en una estructura social igualmente escindida en clases antagónicas (tal como lo ejemplifica Lacan, interpretando a Freud).

■ ■ ■ Entonces diríamos mejor, un bucle retroactivo. Superador del atomismo wittgensteiniano y de las consecuencias paralizadoras (=estáticas) del empirismo positivista hasta ahora imperante, pero incorporando sus importantes hallazgos y conquistas. Una espiral. Usando una vez más del lenguaje de Lacan y Derrida (del que tanto nos hemos servido): una tachadura(X) que es necesario releer. Que sería en definitiva algo así como la ausencia de todo lazo, entendida ésta como todo lazo natural, lógico o significativo (=significado). Algo que nos obliga a repensar todos los esquemas -inevitabilmente- desde el poder establecidos.

BIBLIOGRAFIA

- J. Lacan. Escritos. Tomos I y II, México, Siglo XXI, 1972 y 1975.
- J. Derrida. De la gramatología. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- G. C. Argan. El arte moderno. Tomo II, Valencia, F. Torres, 1975.
- G. Deleuze - F. Guattari. El Antiedipo. Barcelona, Barral, 1974.





Cronología 1960-29

1929 Nace el 6 de abril en Las Palmas.

1947 Traslado Madrid. Trabaja escultor-fundidor Eduardo Capa.

1951 Ingresa Escuela Bellas Artes San Fernando. Formación clásica-autodisciplina. Compenetración espíritu científico Renacimiento. Preferencia Miguel Angel.

1952 Regreso Las Palmas. Encuentro piedra canaria.

1955 Talla directa cantos rodados barranco. Estilización-interés arte egipcio. 1.^a Exposición individual esculturas Galería WIOT. 1.^a Colectiva con Grupo LADAC. Premio escultura VI Bienal Regional. Escultura en Museo Provincial. Ceremonia iconoclasta contra academicismo con Millares-Chirino. Primeras esculturas abstractas. III Bienal Hispanoamericana Barcelona. Encuentro constructivismo Torres García. Tendencia Geometrización.

1956 Casa con Mela Campos. Traslado Venezuela. Proyectismo-decoración Caracas. Colaboración arquitectos. Dificultades económicas.

1958 Profesor liceos bachillerato-escuelas arte Maracaibo.

1960 Encuentro marxismo. Activismo político. Sensibilización problemática popular. Informalismo. Estructuras metálicas. Serie «Torres Petróleo». Aprendizaje soldadura-técnica hierro. Colectiva «Espacios vivientes» Maracaibo. Colectiva «Salón experimental escultura» Caracas.

Cuarto vi por primera vez el Icaro de Antonio Gallardo no le conocía a éste, y, como ocurre cuando nos hallamos ante una obra cuyo autor desconocemos, la imaginación se echa a volar para representárselo. Es curioso; frente a la perfección del Icaro y la sabiduría plástica que de él trasciende, me imaginaba un Antonio Gallardo maduro, grave, casi con barbas, como un Buonarroti contemporáneo. La realidad, frecuentemente defraudadora, tuvo esta vez un gesto generoso, una alegría mágica al presentarme un mozo gentil, casi un aloleg-

cente de aire deportivo y semblante jovial. Gallardo tiene veinticuatro años ahora. Tres los ha pasado en la Real de San Fernando, en aplicado aprendizaje. "Me di cuenta —dice el mismo— de que debía aprenderlo todo, el oficio también, con su paciente artesanía, por si un día pudiera hacerme falta para ganarme la vida. Muchos escultores lo desdennan y se limitan a modelar en barro, dejando para otros la pesada tarea de sacar puntos y desbastar". Concluidos sus estudios, el joven escultor ha vuelto a encerrarse en la soledad de esta isla, como un anacoreta del arte. Hallárgose en Gando, cumpliendo el servicio militar, concibió y esculpió este Icaro que ahora se admira en la Exposición Regional de Bellas Artes.



LA PIEDRA	LOS COLORES	LA MONTAÑA
EL CALLAO	LAS TONALIDADES	EL MAR
EL COCHE	EL VIAJE	EL ESFUERZO
EL REGRESO	EL TRANSPORTE	EL ENTUSTASMO
EL ESTUDIO	LA PIEDRA	GALLARDO
LOS ENSERES	LAS AYUDAS	EL TRABAJO
EL ESTUDIO	EL CALLAO	TONY
LOS UTILES	LAS AYUDAS	EL MISTERIO
LA CAPACIDAD	LA CREATIVIDAD	(EL ARTE)
EL CANSANCIO	EL RESULTADO	LA SATISFACCION

(.EL AIRE SE HIZO PIEDRA, EL MAR CALLAO.)

LA GALERIA	EL PUBLICO
.	Y TAL VEZ

TU Y YO.

juan hidalgo
las palmas, 12.02.78



Colecciones particulares Galerías y Museos

Museo Provincial Bellas Artes, Las Palmas
 Hogar Canario, Madrid
 Colegio Arquitectos, Las Palmas
 Residencia Atalaya, Las Palmas
 Urbanización Puerto Rico (Gran Canaria)
 Fábrica Aluminios CAVE, Telde (Gran Canaria)
 Parador Nacional de Fingas (Gran Canaria)
 Monumento al Campesino. Explanada Cruz de los Reyes (Isla del Hierro)
 Exposición flotante ferry Villa de Agaete. Puente marítimo
 Las Palmas-Tenerife
 Fondo de obras Galería Aritza, Bilbao
 Fondo de obras Galería Conca, La Laguna
 Colección particular Carlos Saavedra, Las Palmas
 Colección particular Eduardo Westerdahl, Tenerife
 Colección particular Augusto Hidalgo, Las Palmas
 Colección particular Ceferino Espinosa, La Laguna
 Colección particular Rafael Roca, Las Palmas
 Colección particular Hilda Mauricio, Las Palmas
 Colección particular Alberto Urdaneta, Caracas

Indice General

Portadas: Mahor, el que camina sobre las piedras Fotografía procesual 4,6 x 2,5 cm	18	Celda de enfermería, prisión de Tenerife Fotografía procesual 26 x 2,5 cm Sigue Cronología 1972-68-67-66-65-61 Recorte de prensa "Tony Gallardo charla sobre Latitud 28"
Interior A: Retrato del escultor 26 x 2,5 cm	19	Proceso del trabajo en el taller Composición fotográfica 23 x 17,5 cm
<u>Pgs.</u>	21	Huella I. Serie "callaos" 26,5 x 34 x 25 cm
1 Dedicatoria: Sansofé Mahay Aguañac Guanche	23	Callao I. Serie "callaos" 31,7 x 20,5 x 11 cm
2 Inauguración "Monumento al campesino" 26 x 2,5 cm Cronología 1978-77-76 Recorte de prensa "Una cultura tergiverversada"	25	Huella II. Serie "callaos" 30,5 x 47 x 26,5 cm
3 Ayagaure VI. Serie "piedras rojas" 43 x 58 x 27 cm	26	Artistas canarios, retrospectiva Composición fotográfica 26 x 2,5 cm Sigue Cronología 1960-58-56-55-52-51-47-29 Recorte de prensa "Ante el Icaro de Antonio Gallardo"
4 "Tony Gallardo: Piedras Canarias" por Manuel Padorno	27	Serie "callaos". Composición fotográfica 23 x 17 cm
5 Timagada III. Serie "piedras rojas" 51 x 35 x 14 cm	28	"Tony Gallardo" por Juan Hidalgo
7 Serie "piedras rojas" Composición fotográfica 19 x 22,5 cm	29	Huella III. Serie "callaos" 33 x 41 x 33 cm
8 "Conveniencia de una micropolítica del espacio" por Eduardo Alaminos	30	Colecciones particulares
9 Ayagaure III. Serie "piedras rojas" 58 x 35 x 20 cm	31	Sonando los callaos. Fotografía procesual 21,1 x 18,5 cm
10 Experiencia audiovisual piscina Isleta Fotografía procesual 25 x 3,5 cm Sigue Cronología 1975-74-73 Recorte de prensa "Experiencias audiovisuales"	32	Catálogo de obras expuestas
11 Tamadaba. Serie "piedras rojas" 45 x 27 x 22 cm		Contraportada interior B: Colofón. Retrato del escultor exterior : Mahor el que camina sobre las piedras. Fotografía procesual 4,6 x 2,5 cm
15 Escultor y callaos. Fotografía procesual 19 x 21 cm		
16 "Tony Gallardo: archi-escritura de la piedra" por José Luis Gallardo		



CATALOGO DE OBRAS EXPUESTAS



Esculturas

Serie PIEDRAS ROJAS

Ayagaure I	1977	Piedra tallada	35 × 57 × 28	cm
Ayagaure II	1977	Piedra tallada	54 × 55 × 30	cm
Ayagaure IV	1977	Piedra tallada	51 × 36 × 15	cm
Ayagaure VI	1977	Piedra tallada	43 × 58 × 27	cm
Ayagaure VII	1977	Piedra tallada	28 × 54 × 20	cm
Timagada I	1977	Piedra tallada	60 × 65 × 26	cm
Timagada III	1977	Piedra tallada	51 × 38 × 14	cm
Tamadaba	1977	Piedra tallada	45 × 27 × 20	cm

Serie CALLAOS

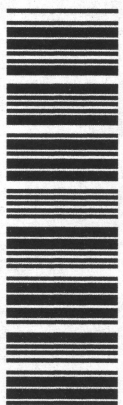
Maquetación
Tony y Mela

Realización
"Grupo Taller"
Taller Ediciones JB

Fotografías
Eduardo del Pino Robayna
Mela Campos

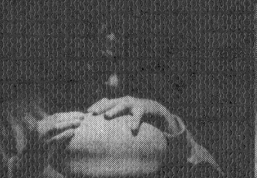
D. legal: M. 8653 -1978
Contreras, A. G.
Vizconde de Matamala 8
Madrid 28

ULPGC. Biblioteca Universitaria



693075

BIG 730GAL PIE pie



GALERIA AGORA
Ventura Rodríguez 4
Madrid 8

MARZO 1978

