

Pocos interesados en las Bellas Artes locales del siglo actual discutirán que Plácido Fleitas (1915-1972) sea considerado el primer escultor abstracto de Canarias, aunque esta fase inorgánica sólo ocupe los últimos veinte años de su productividad artística. En su cincel estuvo la potestad –y la servidumbre de pionero– de firmar el tránsito desde la vieja volumetría estatuaria a las nuevas conquistas en el campo de las formas imaginarias.

En un medio artístico poco dado a la escultura, y donde la tradición ha encumbrado como gran figura al imaginero religioso Luján Pérez, hay que reconocer que Fleitas lo tuvo bastante difícil. A pesar de la ausencia de oportunidades, de cierto aval extensible a la Península, de cobertura publicitaria, y, acaso, debido al aislamiento de su carácter –paralelo al del Archipiélago– no ha sido fácil instalar su imagen como meritorio escultor, resignándose a tenerlo como un valor de la periferia. A ello colaboró también el riesgo asumido por Fleitas atreviéndose a ser moderno en tierra de misión y durante la larga noche del franquismo, que solamente necesitaba ese tipo de esculturas que llamaríamos verticalistas o sindicaloides, solubles en la intrascendencia y el olvido.

Mantuvo Plácido Fleitas el ritmo del cincel a pie de obra con tanta dignidad como para que algunos consideremos que aquel primer puesto en la difusión sincrónica de un estilo determinado debiera quedar valorativamente desplazado a la diacronía. O lo que es lo mismo: que lo tengamos como el gran escultor moderno del s. XX en el

ESCULTURA

estricto espacio canario. Meritoriaje y

rasante que no siempre conducen al reconocimiento nacional y a la gloria internacional, que no es otra que poder ser conocido en más de un continente.

Nadie es escultor en su tierra –diríamos parafraseando el manido aserto de la injusticia. La apreciación, catalogación y revelación de la obra de Fleitas sigue estando pendiente, tras el tedioso desvío que la crítica de ayer y de hoy ha operado sobre sus conceptos, que no sobre sus habilidades manuales. Hasta

que no se consiga reunir su obra, dispersa en colecciones privadas de Europa y América, no parece factible dialogar con la totalidad veraz de su inspiración, revelando la universalidad de su trabajo, lo que ha sido imposible hasta la fecha.

No fue fácil arrancar en la posguerra. Claro está que la revista tinerfeña *Gaceta de arte* (1932-1936) no reparó en aquel

BRANCUSI EN FLEITAS

SUGERENCIAS / INFLUENCIAS / CONFLUENCIAS

ÁNGEL SÁNCHEZ



Plácido Fleitas. Esculturas. 1949-53.

muchacho de 20 años que hacía su primera exposición el año 1935, en Las Palmas de Gran Canaria, en un salón habilitado al efecto junto a la Plazuela de las Ranas. Tal vez si la revista dirigida por Eduardo Westerdahl hubiese continuado su andadura, hubiera dado tiempo a la redacción para reparar en los modales de aquel nuevo escultor algo más joven que las promesas locales: los pintores Óscar Domínguez (surrealista) y Felo Monzón (indigenista), a quienes la revista —el ojo werterdahliano— sí

concedió cierto crédito. O acaso no, pues no consta que Westerdahl dedicara alguna atención a aquella evolución escultórica tan personal hasta llegado el año 1965, en que se le encarga el catálogo de su exposición en el Museo Municipal de Sta. Cruz de Tenerife.

También pudo haber sucedido que el mismo Domínguez, a quien Fleitas frecuentara en París, diera algún aviso a Westerdahl para que fijara su mirada en Fleitas, persona tími-



Brancusi. 1917.

da y concentrada que tan poco se ocupaba de su promoción comercial, ni de orbitar intelectuales. La conjunción de tales avatares lo hubiese colocado algún día al mismo nivel iconográfico que Hans Arp, Picasso, Angel Ferrant o Joan Miró, de quienes “g.A.” ofreció artículos y fotografías de sus esculturas.

Especulaciones aparte, veamos qué es lo que acerca a Fleitas a Constantin Brancusi, el escultor rumano asentado en París (famoso ya y valor establecido en los años 20); artista que tanto contribuyera a renovar la idea que hasta entonces se tenía de la tridimensionalidad. La liberación de la escultura de una machacona verosimilitud con lo real debe mucho a intuiciones y actitudes decisivas como la suya. Escultura biomórfi-

ca, más que antropomórfica, un *Brancusi* es una escultura de ritmo, de impulso, buscando la máxima depuración de las formas, en lo que se ha llamado una *estética incoativa* de la sencillez y el laconismo. Formas y pensamientos que Fleitas no dejaría de apreciar, dadas las visibles confluencias con su propio idioma.

Por eso Brancusi en Fleitas, una profundización siempre pendiente. Los escasos estudios dedicados al escultor canario citan a Brancusi, muy de pasada, como una posible influencia en ese *segundo* Fleitas abstracto. El que deja de figurar el mestizaje étnico de las islas en piedra de Tirajana (Gran Canaria) o de Tindaya (Fuerteventura) y se fija en la dinamización evolutiva de aquellas líneas maestras que recibe de la tradición. Es ese Fleitas que, atendiendo a las sugerencias del material, indaga sus pensamientos en el grano de la piedra; descubre ideas inéditas en el pulido de la madera, asimilando el lenguaje abstracto sin dificultad, como si en algo coincidiera con su hechura mental.

Algunos de los tratadistas de Fleitas que citan a Brancusi rastrear concomitancias, encadenan el nombre del rumano a otros contemporáneos (Corredor Matheos, 1964), o hacen ocioso el seguimiento de las posibles afinidades (Lázaro Santana, 1973). Llega pues el tiempo en que veamos si hay algo de Brancusi en Fleitas, si la tarea es fácil y ociosa, y qué pudo adquirir el escultor canario que aprendió en la Escuela Liján Pérez de Las Palmas del artista rumano durante sus dos años de estancia en París (1951-52), becado por el gobierno francés.

Admitiendo en Fleitas una receptividad emotiva y táctil de cuantas novedades se pusieran al alcance de los dedos en su estancia europea, ¿puede delimitarse una recepción tipológica

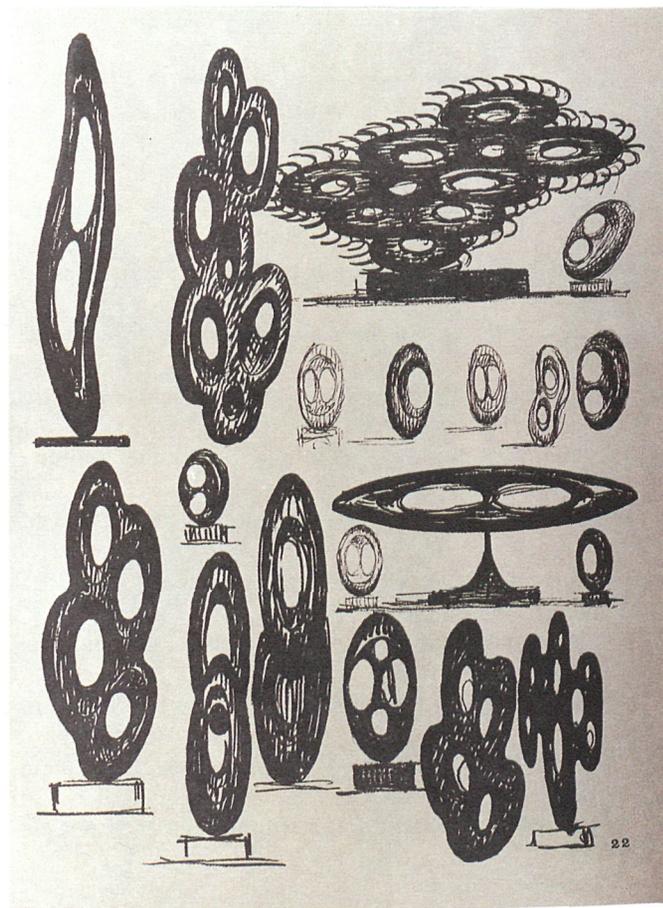
brancusiana en su obra?, ¿puede hablarse de cierta escolaridad diferencial, por encima de otras probables retenciones visuales reconocibles? Pues sí: evidentemente la comparación objetiva pone de manifiesto que cierta zona diferencial de la obra de Fleitas –a partir del año 1952– contacta con determinadas formas brancusianas, aunque pueden considerarse de orden secundario entre otras aportaciones visuales contemporáneas que informan desde entonces la obra de Fleitas. La evidencia se sostiene en la conquista del vacío –ese hueco central en el cuerpo de las piezas– aunque pueda pensarse aquí que no existe más deuda formal que ese aire de familia de un tiempo común y de unos avances en paralelo, donde cabe siempre hablar de Hans Arp, Joan Miró y Henry Moore.

El Brancusi tipológicamente reconocible es casi siempre un volumen cerrado en sí mismo, de suaves contornos y enigmáticos truncamientos, donde a veces sobresale la carnalidad de los orígenes: las bombas sintéticas de la *Negra Rubia* (1926) o los ojos arcaicos –cicládicos, se ha dicho– de *Mlle. Pogany* (múltiples versiones desde 1912), esa Mona Lisa del siglo actual... Brancusi es también la práctica del pedestal, plinto o zócalo con tres o cuatro elementos sobre los que deposita la última pieza, como un plato servido sobre tan jerárquica etiqueta. Induciendo a una interacción hasta entonces desconocida, las piezas de mármol, piedra o madera significan una disposición teórica netamente brancusiana, ese plinto escultórico múltiple que contrasta en materiales, colores y sensaciones táctiles con la pieza cimera. Los especialistas han visto en esta práctica “(...el modo absolutamente revolucionario de pensar la escultura, que es carácter esencial de la obra de Brancusi”[1].

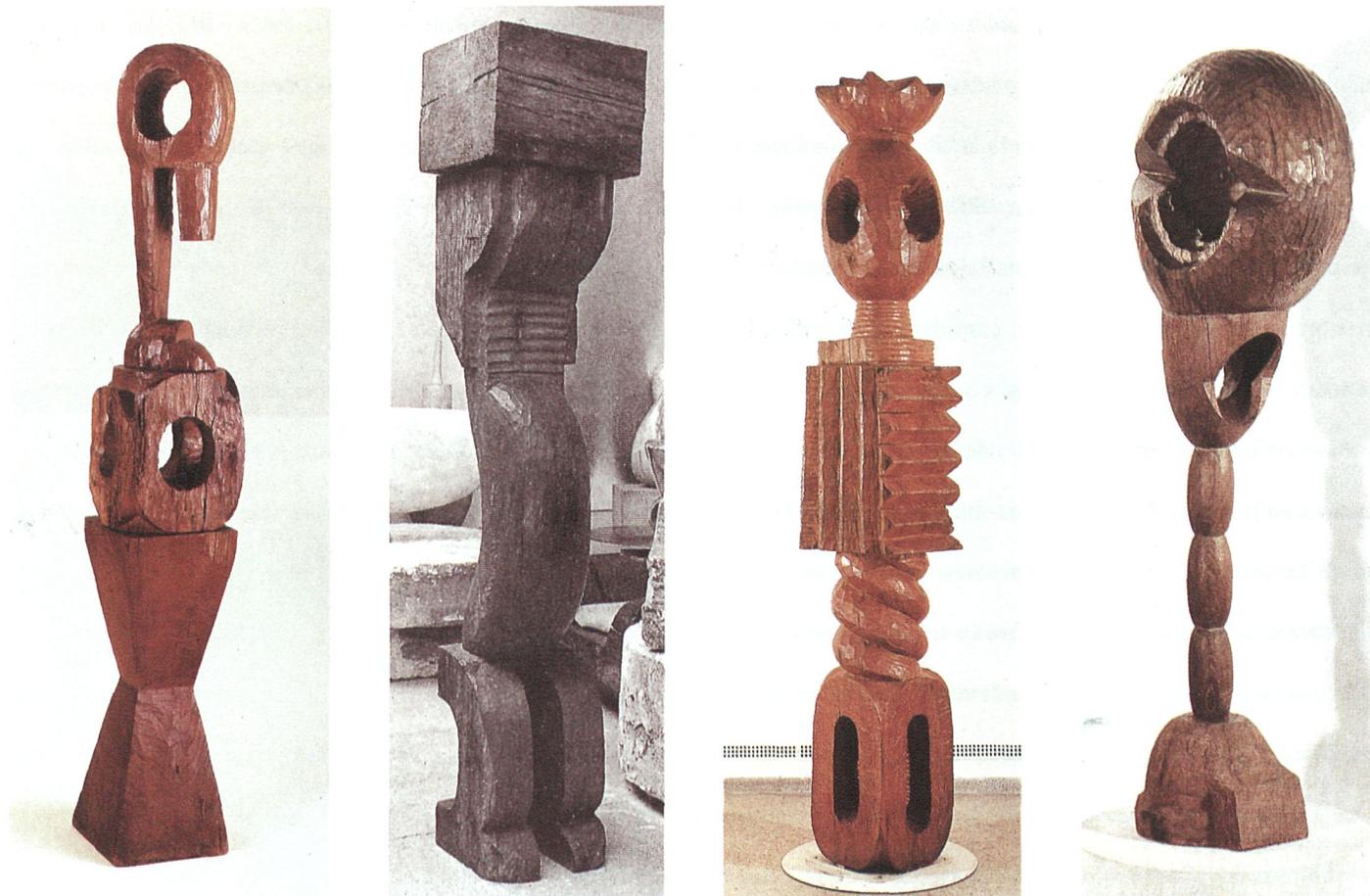
Habremos de imaginar a Fleitas ante alguna de las tres

exposiciones colectivas que –entre París y Bruselas– pudieron servirle para acercarse a las piezas brancusianas que desarrollaban aquel modelo. Acaso imágenes esculpidas en roble –*La Quimera* (1915), el *Rey de Reyes* (1935)– pudieron servirle para ver instalarse el zócalo horadado de modo oval a la misma altura conceptual que la cabeza biomórfica de alguna de las citadas, cuando no del estilizado basamento, también de roble, que sirve de plinto al *Recién Nacido* (1926). En este tipo de basamento queremos ver una primera referencia bastante contaminante en la evolución propia de Plácido Fleitas.

Las sugerencias escolásticas parecerían establecerse en dos series que el escultor elabora en la década de los 50; la primera en madera de quebracho, un material duro procedente



Plácido Fleitas. Bocetos para esculturas en piedra y madera. 1964.



Esculturas de Brancusi en madera. De 1915, 1948, 1935 (The Salomon R. Guggenheim Museum, Nueva York), 1922 (The Museum of Modern Art, Guggenheim Foundation, Nueva York).

del Chaco argentino que recalaba en el puerto de La Luz (Las Palmas) con bastante asiduidad, entre otras exportaciones nutritivas con las que el peronismo alivió la escasez de la posguerra española en las Islas. En figuras como el *Gato* (1952) y su serie concomitante se insinúa la semiluna oval que domina el cuerpo de la pieza, rematadas con mandorlas zoomórficas horadadas con un círculo central. El elegante rebaje que Fleitas plantea en cuantas variaciones volumétricas o dibujísticas datan de esos años repite la composición oval en forma de concavidades elípticas, con axialidad descendente de menor a mayor diámetro desde el interior al exterior en, al menos, seis piezas conocidas.

Sin descartar en este rasgo alguna confluencia mironiana

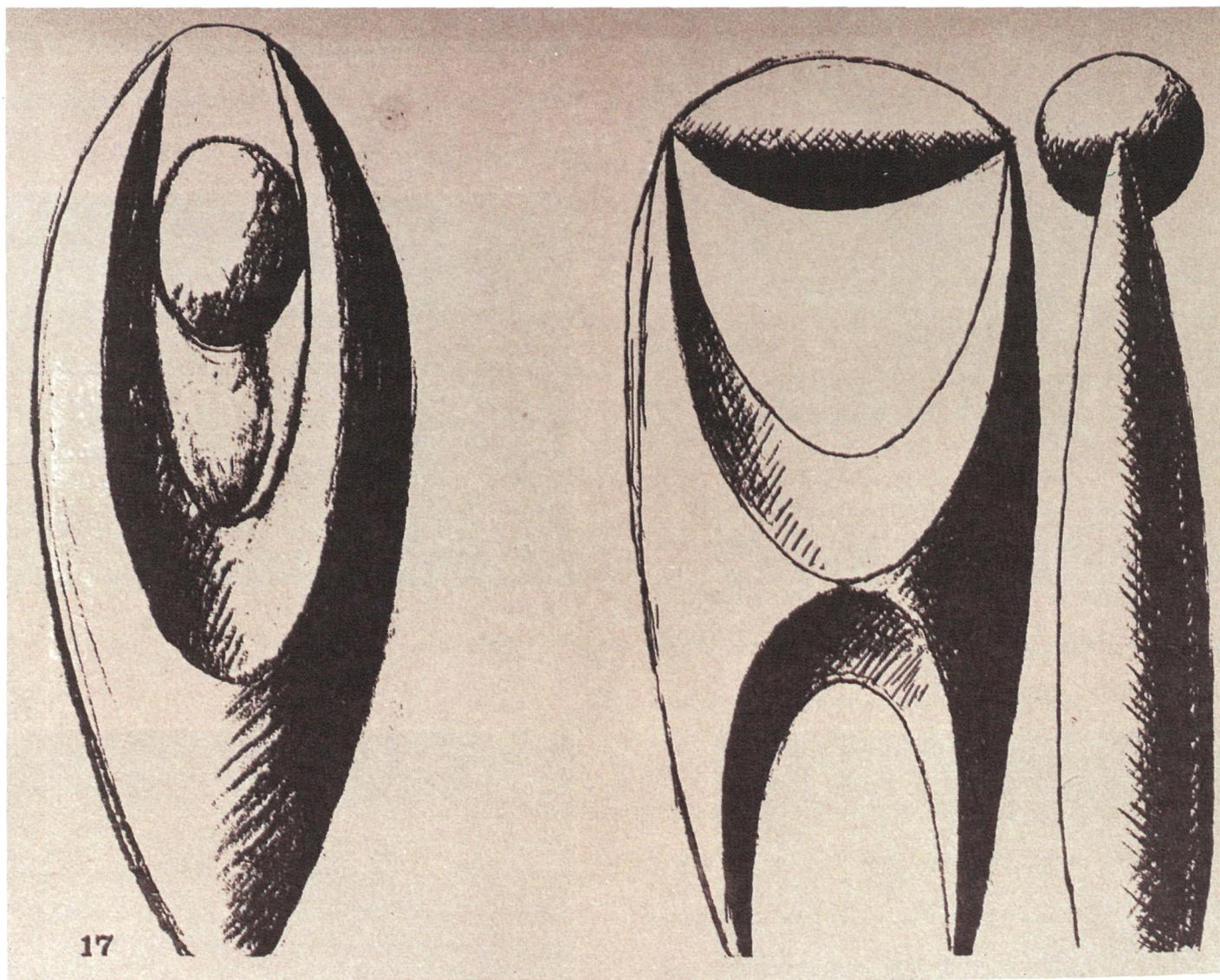
—a través de las facciones más elaboradas de Arp— es aceptable ver en esa novedad del canario cierta fisionomía deducible como decididamente brancusiana. Tratamiento elíptico que Fleitas no abandonará, aunque vaya ‘matando’ las aristas y moldeando curvas transicionales hasta desembocar en la ausencia de aristas. Tal sucede con los geomorfismos tallados en arenisca en la década siguiente, y que equívocamente se achacan a la influencia de Henry Moore, olvidando que en la lenta conquista de autonomía creativa que fue la vida de Fleitas, es ese el resultado de una síntesis personal, de una economía signica, pudiendo darse por originales esas esculturas y no excesivamente escolásticas con respecto al escultor inglés. La valoración del hueco, del vacío, es una culminación —dirá Lázaro Santana— con

elementos dramáticos y magicistas, pues "(...) a Fleitas le interesa más el hueco como volumen invisible que como vacío" [2].

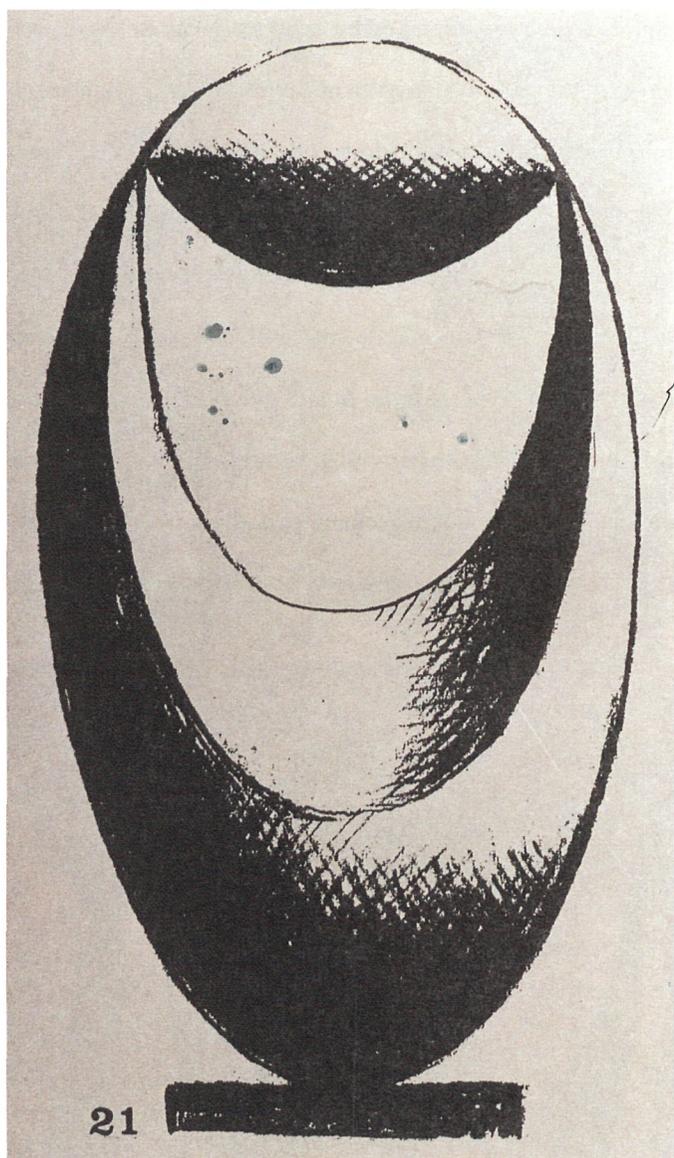
Otra media docena de piezas (imprecisión numérica que debemos a la absoluta falta de catalogación que existe de este artista) refuerza la sugestión: son esas *Esculturas en ébano* (de 1958) con contorno oval, que sitúan medularmente en la pieza dos óvalos huecos, paralelos o superpuestos, con un guiño brancusiano muy perceptible en la obra en madera de esa década.

Las afinidades no parecen reducirse a comparar *de visu* ambas series con los pedestales y ciertas zonas del cuerpo es-

cultórico de Brancusi, tal como eran instaladas en sus exposiciones y tal como se conservan en las fotos hechas por el escultor en su taller; reproducido hoy en las cercanías del Centro Pompidou (París). También se dirían deducibles de otras maneras de fábrica y de otros cauces de inspiración. Parece bastante contrastable que más de una confluencia entre ambos escultores se debe a la común fuente que significó la escultura primitiva del Africa Negra, aquel deslumbramiento emergente en algunos artistas de principios de siglo con amplísima secuencia posterior. Hay sobre todo una figura brancusiana lla-



Plácido Fleitas. Dibujo a lápiz, 1962.



Plácido Fleitas. Dibujo a lápiz, 1962.

mada *Cariátide* (1914), hierática y suscita, cuya actitud parece reproducir Fleitas en una de las suyas, una imagen de hombre africano cuyos pies recuerdan mucho a la figura de Brancusi.

En cualquier caso, ambos escultores rechazaron que se etiquetara sus obras como abstracción. El rumano lo expresó en estos términos: “Los que dicen que mis obras son abstractas son imbéciles, pues lo que ellos califican de abstracto es realista, ya que lo real no es la forma exterior, sino la idea, la esencia

de las cosas”. [3] También Fleitas ronda esa idea, y existen obras suyas que apuntalan la *teoría biomórfica*, más allá de la automática adscripción –lo abstracto– que tanto éxito tendrá en el plano descriptivo, aunque se discuta en lo conceptual. Está por ejemplo esa pieza (¿quebracho?, ¿ébano?) cuyo único testimonio gráfico nos la muestra en el patio de su taller en la calle Torres de Las Palmas (en 1973). Aparentemente se trata de un volumen con resolución oval tanto en su perímetro como en los huecos practicados en paralelo en su interior. La visión completa de unos labios, unos brazos y pies como dos inmensas espigas que lo sostienen, nos hacen pensar que estamos frente a un fetiche mestizo de cierta etnia canaria –que Fleitas defendiera con anterioridad– más unas perceptibles sugerencias africanas, reforzadas con el color negro de la madera: todo un ingenuo referente en el esencialismo fleitesiano.

Indudablemente Fleitas se dejó tentar por las líneas de algunos escultores decisivos en el primer medio siglo. Reconocemos que con ellos penetró en concreciones mórficas de la naturaleza, tan visibles en otros artistas como Hepworth y Nicholson. Retengamos que acaso lo más brancusiano de Fleitas sea ese *tournant mystique*, o *gori* místico, que él sabe encauzar sin la violencia del mimetismo. Brancusi, de algún modo, ya estaba en él.

NOTAS:

- [1] PONTUS HULTEN, NATALIA DUMITRESCO-ALEXANDRE ISTRATI: *Brancusi*. Ed. Flammarion. París, 1986, p. 8.
- [2] LÁZARO SANTANA: *Plácido Fleitas*. Col. Artistas Españoles contemporáneos nº 41. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1973. p. 30.
- [3] SIDNEY GEIST: *Brancusi. A Study of the Sculpture*. Hacker Art Books, New York, 1983, p. 175.