

5000
años
de
escultura
moderna

**Una estética
permanente**



CENTRO DE INICIATIVAS DE LA CAJA DE CANARIAS

CINCO MIL AÑOS DE ESCULTURA MODERNA

Una estética permanente

EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA DEL
LXXIII DÍA UNIVERSAL DEL AHORRO

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
28 OCTUBRE - 19 DICIEMBRE
1997

EXPOSICIÓN ORGANIZADA EN
COLABORACIÓN CON LA

Galería Elvira González. Madrid

COMISARIA:

Isabel Mignoni

AGRADECIMIENTOS:

Galería Elvira González. Madrid

Galería Manuel Ojeda. Las Palmas de Gran Canaria



AUGUSTE RODIN
"FEMME NUE ASSISE SE TEN LES PIEDS".
BRONCE. ALTEURA 20,5 CMS.

Kosme de Barañano

TRAS LA PÁTINA DEL TIEMPO, LAS FORMAS PERMANENTES

1. La De-formación de la Mirada.
2. La Mirada del Artista.
3. La Percepción como Forma Histórica.
4. La Mirada y sus Contextos.
5. Fórmulas repetidas de la Mirada.
6. Navegando siempre las mismas olas.

1. La De-formación de la Mirada

A través de los ojos el hombre ve, mira y controla lo que pasa y se manifiesta a su alrededor. Toda la historia de nuestro mirar es una historia **desde el momento presente**, y por ello toda la Historia del Arte es una mirada desde la Historia del Arte contemporáneo.

A través de sus ojos el hombre ve un fragmento del mundo, un fragmento compuesto a su vez de pequeñeces que sólo cobran sentido dentro del panorama mental (con sus correspondientes palabras y denominaciones) que el hombre ha recibido desde su niñez.

Denominaciones, palabras, que significan, que dan sentido a un modo y a un mundo de visión, a una **imagen del universo**. Nuestra imagen del universo viene determinada no por nuestra concepción del mundo, por nuestra filosofía, sino por nuestro **modo de percepción**. No son las palabras sino la vista, la que engendra o vehícula la materia o lo que se dice ser.

La palabra y la mirada (hablar y ver: describir el ver e imaginar con la palabra) siempre se han intercruzado, a veces fecundándose. La palabra ha de sujetar y apresar (registrar y archivar) el objeto y la intención de la mirada.

La palabra a su vez tuvo que ser sujeta, apresada, **bajo la talla del signo lingüístico** (el dibujo, el jeroglífico, la letra).

Los objetos de la vida cotidiana se ven, pero rara vez se miran. Sólo se accede **al dominio de la mirada** desde la visión estética (del espectador) y la creativa (del artista). Es en nuestra reacción ante la obra de arte donde emerge la conciencia de intención, donde se despierta la emoción de la libertad (que abre horizontes) de la mirada.

A través de la escritura se grabó así tanto el ver como el hablar. El pensamiento se condensó **en imagen**, en **idea**. Esta palabra en su etimología griega no es otra cosa que imagen, **idea** es lo visto ($\tau\delta\epsilon\alpha$ participio del verbo $\sigma\pi\alpha\omega$ mirar), *lo aprehendido con la mirada*. Pensamientos o visiones, es decir, re-presentaciones, se expresaron, *se exprimieron en imágenes*. Con las ideas no se salió de la cueva platónica, sino que el hombre profundizó en ella, pues como ha dicho Ernst Jünger «el ojo ha sido hecho para el reino de las tinieblas, no para la luz incolora».

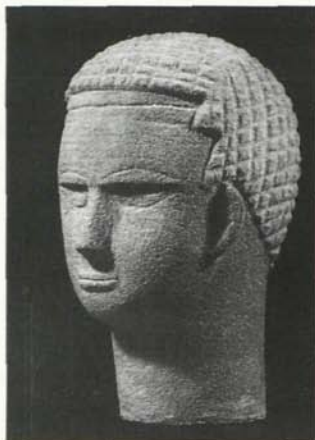
Igualmente se introdujo en la cueva Louis Soutter (1871-1942). Al volverse loco, pintando cuadros de gran tamaño tras largas y extenuantes caminatas por los montes cercanos al sanatorio, empezó a expresar sus sentimientos de manera «primitiva». Su ins-

trumento de trabajo no fue la pluma ni el pincel de marta, sino sus propios dedos. También sus temas se retrotrayeron a temas originarios, danzas mágicas, relaciones de conjuro, representaciones arcaicas, en rítmicas, verticales y esquemáticas figuras.

Con Soutter se rupestriza toda la actividad plástica. Convertidos los dedos en pinceles que trabajan la tinta negra sobre el papel en blanco, sobre el abismo del vacío no hay posibilidad de corrección ni tan siquiera su deseo: sólo expresión directa, sólo expresión simple. La pintura «madura» de Soutter se basa en la espontaneidad, en la síntesis y en la rapidez en el análisis. También se manifiesta esta inmediatez en el estudio de escultura de Georg Baselitz. Soutter es todo lo contrario que un Paul Klee, pero con la misma filosofía de partida, y con parecidas dotes musicales: simplicidad como base cognoscitiva, como último punto de llegada de toda la retórica plástica europea.

Antes de la palabra fue el ver: la mirada que constituye nuestra imagen del universo. Mirada, que por nuestro ser práctico, social e histórico, es también histórica, social y práctica. Es decir, se ha hecho en la historia y se engarza o coge pátina en el contexto en que se da y aparece. Esta exposición nos muestra cómo se ha condensado en imágenes (de piedra, de hierro, de bronce o de tierra) la mirada del hombre desde hace 7000 años. Pues la mirada cambió, como cambia el sentido del gusto. Cuando en 1441 Ciriaco de Ancona se embarca para recorrer el Mediterráneo para recoger lápidas (y comenzar así la especialidad de la epigrafía) describirá así al Papa Eugenio IV el sentido de su viaje: *magno videndi orbis studio*, con un gran afán de ver el mundo. Este parece el sentido de esta exposición que quiere escapar del ferrocarril de vía estrecha de la mirada occidental.

Aunque a estas dos piezas de piedra les separan más de mil años les une una misma sensibilidad de gesto concentrado y de poder de decisión militar. Una técnica parecida de atacar la piedra con instrumentos abrasivos que simplemente la rozan y de instrumentos de grabarla con los que se crean unas líneas que marcan los gestos o adornan ya el pelo ya el casco. Muy diferentes en su tamaño tienen ambas cabezas un carácter monumental demostrando que esto, lo monumental, no depende del tamaño ni del peso sino de la energía interior, de la estructura formal de la pieza.



Cabeza
Piedra arenisca
26,7 × 19 × 19 cms.
s. II a. de C.
Argin, Sudán
Khartum, Museo Nacional



Cabeza
Basalto
178 × 117 × 94 cms.
s. IX d. de C.
San Lorenzo, México
Xalapa, Museo de Antropología

Si el Cubismo se carga la forma de mirar del Renacimiento, y de concebir la Pintura como una ventana, se debe tanto al cansancio de una práctica (la de pintar) que se aburría sobre sí misma como a la aparición de los Museos de Etnografía y a la aviación. Ambas nos acercaron a otros países y que nos alejaron de la superficie de la tierra para verla a distancia, a veces como un plano. Incluso entre ambas nos permitieron ver las líneas del valle de Nazca, esas inmensas grafías land-art, que no habían desaparecido a la realidad, sino solamente a nuestra mirada.

2. La mirada del Artista

Para la psicología del arte ha sido fundamental la aportación de Carl Gustav Jung, desarrollando el concepto del inconsciente colectivo. Su actitud ante el artista la expresan las siguientes palabras: «El artista se ha sumergido en las profundidades salvadoras y redentoras de la psique colectiva, allí donde el hombre no se pierde en el aislamiento del estado de conciencia y sus consiguientes errores y sufrimientos, allí donde todos los hombres están ligados en un ritmo común que permite al individuo comunicar sus sentimientos y deseos a la humanidad toda (...) El artista es el portavoz de los secretos psíquicos de su época, involuntario como todo profeta auténtico, a veces inconsciente como un sonámbulo. Tiene la ilusión de que habla por sí mismo, mas quien habla por sus labios es el espíritu de su época».

Por ser fundamentalmente instrumento de su propia obra, el artista está subordinado a ella; de ahí que no tengamos derecho a esperar que nos la interprete. Al darle forma hizo todo lo que podía y debemos dejar la interpretación en manos de otros y del futuro. Autores tan ajenos a este sistema como los que proceden con el método sociológico han respetado este enfoque. Para Arnold Hauser, por ejemplo, «la interpretación psicoanalítica del arte, por muy estéril que sea al determinar la peculiaridad de nuestras vivencias artísticas, está en trance de teñir nuestra sensibilidad y de enriquecer con nuestros rasgos el arte, cuyas obras no son nunca sólo creaciones de los artistas individuales sino, a la vez, de los signos históricos. El complejo de Edipo no representa, sin duda, el sentido de Hamlet, pero se ha convertido para nosotros en una parte de su sentido, y ninguna interpretación profunda de la obra podrá prescindir ahora de la consideración de este motivo».

El crítico Herbert Read, compañero de viaje de los surrealistas, parte de la idea de Jung, expresándola como historiador del arte: el artista actúa meramente como instrumento. Transmite o manifiesta aquello que le llega desde las profundidades de su psiquis, sólo que en el proceso de transmisión se produce una transformación. El artista no comunica una experiencia única, más bien se trata de una experiencia común a la que reviste de una definición y precisión que antes no tenía».

En palabras del escritor Marcel Proust: «La obra de arte realiza una unión indisoluble de contenido y forma, lo mismo que bajo altas temperaturas se instauran cuerpos nuevos que ya no son el simple total reversible de los elementos que en él entraron». La obra de arte es una síntesis de figura y lenguaje. Al mismo tiempo que se presenta como una totalidad, como una estructura cerrada, es un cosmos abierto, trascendente. En la Fundación Maeght *L'objet invisible* de Alberto Giacometti se nos ofrece como una mujer-ídolo de bronce, cuyos límites espaciales contamos de un solo golpe de vista, y, al mismo tiempo, nos sentimos desbordados por una serie de ondas ima-

ginarias que parecen propagarse en el tiempo y en el espacio. ¿De qué época es este tótem melancólico? También otras obras de Giacometti como sus *Femmes* o su *Clairiere* se pierden y entrecruzan en la memoria con figuras etruscas e incluso, estructural y votivamente, con la pequeña estatuaria olmeca.

En la obra artística hay varios planos estructurales. Martin Heidegger la contempla como cosa y como obra, llamando al primer estrato fenoménico de la obra artística *tierra*, y al segundo *mundo*. La obra de arte instala un mundo, pero esa instalación hay que concebirla como combate entre el factor tierra y el factor mundo. Heidegger cita la frase de Dürer «el arte está en la Naturaleza, pero hay que arrancárselo», viendo en esta última palabra lo importante: arrancar es hacer salir, el desgarrón (*Riss*) es lo esencial en la obra de arte: y desgarrón a dos niveles: técnico (Miguel Ángel hablará de *per via di porre, per forza di levare*)— e icónico: desvelamiento (*aletheia*: verdad que desvela lo bello).

No olvidemos que el artista, al hacer una obra de arte —como todo el mundo que trabaja si «trabaja verdaderamente»— se da y se da en lo que tiene de más inasequiblemente íntimo, «publicándose» de alguna manera, para, como decía Hegel, recuperarse a sí mismo universalizado.

Esta universalización se recoge en los museos de antropología antes de principios de siglo y del fauvismo y del cubismo, en los llamados Museos del Hombre. En 1875 se abre el Museo Antropológico de Dresde y un año después el de Etnografía de Leipzig; en 1879 se abre el Museo de Antropología del Trocadero de París, luego trasladado y convertido en Musée de l'Homme. Casi treinta años después, en 1907, el Zwinger de



Objeto invisible
(*Mains tenent le vide*)
Bronce
153 × 29 × 26 cms.
1935, Alberto Giacometti
Saint Paul, Fondation Maeght

Todas las interpretaciones dadas a esta figura hacen referencia a la influencia en la escultura moderna del arte no europeo. Michel Leiris habla de la influencia africana y de la actitud oferente de la joven medio sentada. Reinhold Hohl señala además la influencia del arte de Oceanía expuesto en los años 30 en Basilea. Andre Breton en su *Amour Fou* explica las dificultades que Giacometti tenía en terminar el rostro de su ídolo hasta que un día, en el rastro de París, ambos encontraron una máscara anti-gas de la Primera Guerra Mundial, que inspiró a Giacometti para terminar su escultura.

Dresde presenta por primera vez bajo el concepto de Estética, una exposición de Arte Africano.

Por eso Michel Leiris en *L'Afrique Noir. La création plastique*, París 1966 (con Jacqueline Delange, y gracias a Andre Malraux y Georges Salles), dirá que se esquematiza excesivamente al imputar el descubrimiento del arte negro a los artistas de principios de siglo.

Primitivos serán para Lionello Venturi los maestros del fondo de oro anteriores a Masaccio, y *primitivos* serán para Carl Einstein los creadores del arte africano. ¿Es más primitiva la Piedad olmeca de Las Limas (Museo de Xalapa) o la Cabeza de Ídolo de Anatolia o La Masque Aigue de Julio González (ca. 1930), portada de este catálogo. ¿Hay avances y vanguardias en la Historia del Arte o simplemente un antes y un después, más geográfico que temporal, con respecto a nuestra mirada contemporánea que es la que conforma esa (su) Historia del Arte?



La Clairiere
Bronce
60 x 65 x 48 cms.
1950, Alberto Giacometti
Ginebra, Jan Krugier Gallerie



Figuras y postes
Piedra de jade y serpentina
62 x 56 x 30 cms.
s. X a. de C.
La Venta, México
México DF, Museo de Antropología

La inmensidad del espacio, del claro del bosque o de la plaza, que rodea al ser humano se manifiesta en estas dos bandejas escultóricas con la presencia casi filiforme de las figurillas donde el cuerpo es una estructura que tiende a agruparse y cuya esencia se le da simplemente la mirada. ¿Cómo limitar el espacio, cómo se encierran unas figuras en otros límites que no sean los suyos propios? La respuesta del artista olmeca y la del artista suizo, dos mil años después, es la misma: no es importante la figura sino el espacio en su alrededor. Ambos buscan ese espacio que rodea a los seres, ese *temenos* sagrado, consiguiendo una especial intensificación de la relación humana con el espacio.

3. La Percepción como Forma Histórica

La mirada es siempre **mirada histórica**. La mirada y la visión se han hecho en la historia y se engarza en el contexto en que se da. Günter Anders ha señalado que la capacidad de recuerdo de un objeto recordado no depende sólo de su fuerza brillo o de la estructura del mundo vital en el que está emplazado.

Para nuestros abuelos que vivieron **allá** donde a su vez (esa sola vez) nacieron (y murieron), el mundo fue como **un bosque de señales** cada una de las cuales se refería a un día o a una hora de su vida. El sonido de las campanas de la iglesia o de la sirena de la fábrica, el ruido de la bicicleta del cartero o de la camioneta del panadero, les marcaron las horas y el sentido del tiempo. No tuvieron necesidad de recordarse, todo les recordaba.

Los psicólogos sólo conocen o estudian el recuerdo (presuntamente neutral) y la vista (supuestamente virgen). No entienden que hay una historia, análoga a la historia del pensamiento, una historia de la cambiante capacidad anímica, se olvidan de que **la forma del recordar** varía con la Historia, como varían **las formas de percibir** la realidad. Olvidan habitualmente que la psicología, es una ciencia histórica. La Psicología comparada, que descubre al hombre en el animal (y viceversa), nace con la obra de Charles Darwin sobre las especies y se consolida, en sus hipótesis y en sus contradicciones en los años que llegan hasta Sigmund Freud. Años en los que en otros campos científicos también hay grandes cambios, la geometría euclidiana removida por Lobacevsky o la física newtoniana cuestionada por Planck y Einstein.

Robert Boakes en su *Da Darwin al comportamiento* muestra cómo —en el ámbito de la Psicología— Watson

Jugando con la expresividad del color de la piedra, un cierto ocre y verde melancólico, la representación de este topos de la *pietà* (el sentido de la maternidad que pierde al hijo) atraviesa todas las culturas, cristianas o no cristianas, del mundo olmeca al movimiento moderno. No es, por lo tanto, una imagen exclusiva de la religiosidad cristiana que se ha expresado permanentemente en las dos composiciones de «La Virgen con el Niño Jesús» y «La Virgen con Cristo muerto», ambas imágenes de devoción.



Figura sentada con niño jaguar
Diorita clorácica verde
55 × 42 × 21 cms.
s. VIII a. de C.
Las Limas, México
Xalapa, Museo de Antropología



Madre y niño
Piedra caliza de Hopton
49 × 27 × 21 cms.
1927, Barbara Hepworth
Toronto, Art Gallery of Ontario

con sus topos, Yerpes con los asnos, Jennings con las amebas, Köhler con los monos, aumentan los límites del conocimiento proponiendo a los animales –no importa si desvalorizándolos o no– como **términos** de confrontación con el ser humano. Nuestros prejuicios, como nuestras hipótesis empíricas, nacen en estos años, en que se trata a los animales –con corrientes eléctricas, o con campanillas– como si fueran humanos. Por eso hay que hacer de nuevo un repaso de nuestra infancia científica en psicología (tanto del recuerdo como de la mirada) porque quizá nos habla –más que del recuerdo y que de la mirada– *de lo que se pensaba sobre* lo que hacen los animales. Sería asimismo un repaso a nuestra visión de la Historia del Arte.

Los griegos fueron más precisos en sus mitos. La diosa Mnemosyne señalaba en la antigua Grecia no sólo el recuerdo. Allí la Memoria fue también el nombre de la diosa madre de las nueve Musas, o personificaciones de las Artes y (no lo olvidemos) de la Historia, en la figura de Klio. Artes e Historia, nos señala el mito, los debemos a la capacidad de la Memoria y son formas del recuerdo (de la cultura humana).

Los hindúes la cuentan de otra manera. Un pequeño relieve del siglo XXX antes de Cristo, descubierto en Monhenjodaro, nos representa a Shiva con sus tres ojos y sus cuatro brazos, con un nimbo de rayos, una cadena de cráneos humanos y serpientes en su cuerpo. Su primera mano derecha tiene un tambor en forma de reloj de arena (damaru), símbolo del pulso vital del mundo; su primera mano izquierda (haciendo la segunda posición en plies), una llama. Con esta actitud en *avant y en demi-plié* se presenta Shiva como una unión de contrarios, de creación y negación, de fuego y arena, de tambor y energía que hacen bailar al universo.

Para la cultura hindú es la danza la forma de arte superior. Las artes plásticas son interpretadas como los congelados movimientos de la danza, y quien conoce las leyes de la danza no puede conocer las de la pintura. Y si la música describe los sentimientos y crea los ritmos sólo la danza los hace claros y vivos.

Como consecuencia de este origen divino de la danza vieron los hindúes el cuerpo humano como un simple instrumento para la formación de gestos y símbolos de su mitología. Los griegos, de quienes nosotros partimos, sin embargo, con su racionalización del hombre como medida de todas las cosas conformaron el cuerpo como un crisol de energías. Aquí fue la danza expresión del ser humano, ruta hacia su divinidad: en el oriente fue la danza meditación, ruta hacia la divinidad. La historia del ballet europeo, como ha señalado Eberhard Gockel, es un intento de conquistar el espacio y dominar las posibilidades geométricas de la escena. La danza de la India no es la del vuelo de Ícaro, sino que hace del suelo y de lo estático la parte principal de los esquemas de su movimiento.

4. La Mirada y sus Contextos

Propio del saber occidental es la actividad cuestionadora sobre las cosas, el investigar científicamente los objetos para llegar a ciertas formulaciones. Por ejemplo pasar de la potencia sensible (del pathos ante las obras de arte) al acto (al conocimiento sensible e intelectual de esas creaciones), accediendo así a nuevas visiones del mundo, ampliando el horizonte de nuestro saber y de nuestro goce.

Hay que estudiar la obra de arte en su contexto, bajo todos los aspectos posibles, en orden a poder iluminar al máximo su génesis y su significado; esto no quiere decir hundirla en el historicismo sino que la obra de arte se nos presenta también como fuente *sui generis* para la reconstrucción histórica, comprensiva del texto en que nace. Canetti advierte que, aunque el escritor obtiene sus conocimientos mediante los métodos vigentes en los diferentes campos científicos, sólo puede comprenderlos según el procedimiento atávico y precientífico de la metamorfosis. Toda la verdad que el hombre necesita encarar se encuentra ya en la primera narración fundamental de nuestra cultura, el poema babilónico de Gigamesh: es decir, en la historia del héroe que se ve confrontado con la muerte al perder a su amigo Enkidu, al que ha sacado de la condición primitiva y casi animal para convertirlo en un ser civilizado.

El conocimiento de las coordenadas y circunstancias alrededor de una obra de arte nos dan luz sobre ella. Al mismo tiempo ella nos da otra luz sobre la historia. Todo ello de modo alguno significa dejar el goce estético de lado, más bien al contrario. El aclarar las alusiones semiocultas, su retórica y su tradición, en un cuadro o en una escultura, dentro del contexto de las convenciones estilistas de su tiempo, como el conocimiento de su técnica, o el de la sociedad o familia que la encargó, ayuda a la comprensión y a su valoración. Se ama lo que se conoce: interpretación y desciframiento ayudan al espectador a ponerse frente a la obra.

Podemos comparar ciertas esculturas de Eduardo Chillida con los vasos rituales en bronce destinados a cocer los alimentos, llamados *li-ting*, se apoyan como los aceros del vasco siempre sobre tres pies (época Chang XVI-XI a. de C., ver en el Museo Cernuschi), o las lurras con las almohadas de terracota de las dinastías *song* y *ming* que Feuerle expuso en abril de 1993. Diferentes son los destinos del relieve hindú en terracota con *El sacrificio de un buey*, realizado en Punjab en el siglo V d. de C., y el *Labrador* de Manolo Hugué. Poco tienen que ver los idolillos de Siria, del XXX a. de C., con los de Andre Derain en nuestro siglo, o las figuritas reclinadas de Henry Moore con las de los Balcanes del XIV a. de C.

Así, cuando vemos que el factor estético es sólo uno entre otros (de calificación social, de poder, etc.) a los que responde la llamada obra de arte, y que tiene un papel social propio, y a la vez en relación con otros diversos factores, podemos historiar más fácil y completamente la génesis de la obra de arte mismo su destino y su compleja función. No se trata de llevar las obras de arte a un laboratorio..., sino de rodearlas de **cargas de profundidad** que hagan explotar, salir todas sus potencialidades: arar el terreno, salvar el cultivo, para organizar una cultura.

5. Fórmulas repetidas de la Mirada

Los *topoi* del amor en la literatura universal (el *carpe diem*, o coge la rosa) tan bien analizados por Ernst Curtius no se han estudiado en el mundo de las artes plásticas. ¿Existen estos *topoi* en el mundo de las artes plásticas? ¿Hay formas permanentes de expresión visual como hay recurrentes metáforas literarias? Lo que Quentin Laurens llama **estética permanente** lo denominó Aby Warburg *pathosformel* o fórmulas del pathos. Fórmulas genuinamente antiguas de intensa expresión física o psíquica, que intentan representar la vida en movimiento.

Para Gertrud Bing son «testimonios de estados de ánimo convertidos en imágenes en los que las generaciones posteriores descubrían los rasgos permanentes de las conmociones más profundas de la existencia humana». Fritz Saxl las ha interpretado, más que como fórmulas o formas, como expresión lineal, mientras que Erwin Panofsky las define como expresión de estado pasional no reducible únicamente a rasgo, como determinada forma que parece natural pero que es idealizada, en cuanto condensación de infinitas observaciones particulares. Carlo Ginzburg las circunscribe mejor aún como «fórmulas estilísticas arcaizantes originadas por así decirlo por temas y situaciones particularmente emotivos». Esto es, expresiones adecuadas de estados emocionales al límite de su tensión, en el mismo sentido que los *topoi* figurativos de E. Curtius. Hay una relación evidente entre la forma de con-formar un caballo con un trozo de cobre en el Irán del siglo XX a. de C., un perro con una barra de hierro en la costa de Guinea hace un par de siglos, y cualquier animal del *Circo* de alambre de Alexander Calder presente en el Museo Whitney de Nueva York. ¿No hay una conexión de sentimiento entre las estatuillas de las islas Cícladas y las de Hans Arp, entre la silueta antropomorfa hecha con bronce en Bisauli, en el norte de la India en el siglo II a. de C. y la figura femenina del siglo X a. de C. en Persia?

Las *pathosformel*, son unas recurrencias objetivamente verificables en la escritura plástica, que una vez observadas, permitirán entender la obra y la peculiaridad creadora, anímica, del autor. Todos sus designios, lúcidos o irracionales, se reflejarían automáticamente, con un automatismo freudiano, en los **rasgos de estilo**, con tanta fidelidad como la curva de un sismógrafo registra los temblores interiores del planeta.

Para Warburg la potencia de una imagen no recaía sólo en su estilo, sino en su intensidad expresiva. Tenía un álbum donde había aislado ciertas figuras o grupos, que modificándose con respecto a diversos contextos, conservaban siempre un significado y una función análogos. A veces se rebelaban visiblemente de la composición en la que habían sido insertados como la muchacha que en la tranquila escena del Nacimiento de San Juan en el fresco de Ghirlandaio en la capilla Tornabuoni en Santa María Novella irrumpe con el ímpetu de una ninfa.

La grandeza de una obra de arte viene determinada por su capacidad formal de mover en el espectador su innato sentido estético. El estatuto de obra maestra, aquello que le hace universal, es el *estilo*. Nadie pone en duda que el Renacimiento crece sobre lo romano, lo romano sobre lo griego, éste sobre lo egipcio, etc. ¿Quién se acuerda de la cultura nubia en el Sudán, de los tellem abatidos por los dogom en Mali o de los anazasi en New Mexico? ¿Por qué se posicionan de igual manera la Femme de Andre Derain de 1940, una figura etrusca del siglo IV a. de C. o la Isis egipcia del VIII a. de C.? ¿No están creando con su estilo, con su singularidad, las fórmulas de una escultura atemporal, esas imágenes permanentes que vuelven a salir a flotación en las mareas altas de cada cultura?



*Andre Derain en su casa
fotografía 1953
Chateau La Roseaie, Chambourcy*



*Estudio de Georg Baselitz
Fotografía 1991
Schloss Derneburg, Hildesheim*

El artista francés fue uno de los primeros pintores fauve en poseer a principios de siglo una importante colección de máscaras africanas, realizando después una interesante serie de esculturas cercanas a la estética etrusca. El pintor alemán, que tiene en su castillo una excelente colección de arte africano y de dibujos del manierismo, está realizando una escultura en madera, con ciertos toques de color, volviendo al sentido de los «primitivos». Ambos artistas han sabido que repetir significa *reencontrar* para recordar lo que una vez se tuvo y con ello ganar una nueva orilla; como las brazadas del que nada se repiten a la vez que avanzan sobre la corriente.

6. Navegando siempre las mismas olas

Esquilo en su *Prometeo* (89-90) nos habla de la infinita sonrisa de las olas del mar, *ποντιων τε κνματων ανηριθμον γελασμα*. Esa sonrisa de plata del Mar Egeo, como la de los olivos de Cadaqués, sigue persiguiendo a nuestra mirada desde que la formuló el poeta griego.

Es inevitable en las ciencias humanas, donde se da una implicación del sujeto en el objeto del estudio, un cierto «regreso a los comienzos». Si nuestros conceptos e imágenes del hombre cambian radicalmente, no podemos soslayar el hecho de que se vuelve a comenzar siempre, pero no exactamente desde el principio. Cada paradigma destruido deja algo en el que le sucede. El continuo recomenzar es asimismo la forma de existencia histórica de la Historia del Arte. Por supuesto, el evolucionismo en historia del arte es una ilusión, pero la historia de corte evolucionista no es la única Historia del Arte posible (en rigor, es una historia del arte posible).

El arte, según dijo Schopenhauer, siempre ha alcanzado su objetivo. En este sentido el pianista canadiense Glen Gould re-tocando y re-grabando incansablemente las *Variaciones Goldberg* está en lo cierto: no hay ni progreso, ni desarrollo, ni Historia del Arte, a excepción de la historia de los escritores, de las instituciones y de la ampliación de las técnicas.

El principio rector de toda la Historiografía debe ser la decidida voluntad de reconstruir los problemas del pasado tal y como sus protagonistas los vieron, sin traicionarlos con soluciones de antemano, pero también sabiendo más que ellos a través del análisis de lugares inconscientes, de tópicos o de las pathosformel.

Según el *Génesis* (2.22) creó Dios a la mujer de una costilla del hombre. La portadora de vida de la subsiguiente humanidad proviene pues de un hueso. De hueso son la mayor parte de las 150 estatuillas femeninas que quedan de la prehistoria. Mientras el hombre nómada, cazador, vio la fertilidad en el animal macho, en el semental, y pintó bisontes y caballos en las paredes de sus cuevas, y creó un Dios-padre, el hombre agricultor pensó en la fertilidad en función de la tierra y de las estaciones y ciclos lunares: la divinidad para él será una diosa-hembra. La divinidad femenina sustenta el concepto de fertilidad, la mujer como creadora y portadora de vida. La Eva bíblica se llamará Innana entre los sumerios, Istar entre los babilonios, Astarté en Mesopotamia; en Grecia se le denominará Demeter, Afrodita; en Roma Ceres y Juno, para los germanos será Freya.

La iconografía de esas figuras del paleolítico (treinta mil años antes de Cristo) presenta siempre enormes pechos y caderas, simples formas redondas, ya sea en los gra-

bados de La Roche en la Dordona o en Lepinskivir en la Moravia, ya sea en las esculturas conocidas como Venus de Savignano, de Willendorf o de Lespugue. En el mesolítico encontramos la Venus de Laussel y en el neolítico (diez mil años antes de Cristo) nos tropezamos con una estilización que conlleva una mayor abstracción, como las pequeñas figuras de marfil de Dolni Vestonice en Checoslovaquia. También aquí en la exposición tenemos unas cuantas figuras-ídolos de Mesopotamia a Pakistán.

La pregunta es: ¿representan estas figuras mujeres normales o diosas? ¿Hablan –al haber sido encontradas en tumbas– de una creencia en una vida más allá de la muerte o no? ¿Significa la abstracción artística que se representa a la divinidad o es más bien una incapacidad de tipo técnico lo que impide un mayor naturalismo?

Pensamos que hay una evidente voluntad abstracta. Algunas queriendo aumentar su anonimidad; no son representaciones de individuos sino símbolos, representaciones de una idea; la idea de fertilidad encarnada en la diosa femenina. Por su simplicidad son tan cercanas al formalismo abstracto de los escultores del siglo XX. La inteligencia, seguro que tiene años, pero el genio humano no tiene infancia.

A principios de nuestro siglo descubren los artistas el arte primitivo, primitivo en el sentido temporal del término, usándolo para los artistas de Oceanía, o para los de África, o para los anteriores –y más bien precursores– al Renacimiento. Pues primitivo puede significar, por un lado, que se trata del crudo resultado de la praxis artística de una cultura aún poco desarrollada (así se consideró largo tiempo el arte de los pueblos

Las relaciones y referencias, las *fórmulas del pathos* o *topos* estilísticos, no sólo se dan en la escultura universal. Desde Aby Warburg tenemos un catálogo o atlas de cómo esas formas se transmiten desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. Y al igual que los textos de los filósofos griegos se mantuvieron en las traducciones al árabe hay marcas de estilo que se conservan en otras tradiciones visuales. Aquí el detalle capilar, la precisión figurativa con la que el artista suizo retrata al jefe de los anabaptistas, encuentra un paralelismo en la estética pop, en la ampliación de la banalidad cotidiana, con la que Gnoli ilustra o mejor congela su idea de la pintura.



Retrato de Johann Bokelson
Grabado en madera coloreado
40 × 29 cms.
1535, Hans Guldenmund
Münster, Westfälisches Landesmuseum



Raya a la izquierda
Acrílico y arena sobre lienzo
200 × 180 cms.
1969, Domenico Gnoli
Amsterdam, Stedelijk Museum

indígenas); por otra parte que se trata de los primeros pasos de un estilo (así se habla de los primitivos flamencos o italianos); y en un tercer sentido se considera lo primitivo como lo elemental y base. Este tercer sentido del término no tiene ninguna dimensión histórica, pues lo elemental, manifestado en cualquier forma artística está siempre presente, y dispuesto a ser reabsorbido en una nueva representación. Esta fascinación por lo elemental es la que vuelve a preñar a la escultura del siglo XX; la coincidencia con lo prehistórico está en el punto de partida, no en las soluciones.

Las Venus prehistóricas son formas simples, están fuera del tiempo y de lugar, libres de connotaciones individuales y detalles determinantes. De Mesopotamia a las estatuillas precolombinas hay, en la búsqueda de la forma simple, un hilo directo con las figuras de Henri Laurens, con las anoréxicas representaciones de Giacometti, con las cabezas y cuellos de la estatuaria de Moore o con las hembras de Pablo Picasso. Como entre la Eva bíblica y Astarté hay un hilo directo con la Diosa Blanca de Robert Graves como hay un hilo directo entre la representación (de detalle microscópica, de naturalismo capilar) grabada en madera por Hans Guldenmund en 1535 y la pintada con acrílico y arena por Doménico Gnoli en 1969.

La emancipación del arte de lo elemental que culminó en la escultura clásica se cierra con la vuelta a los principios de la escultura moderna, con la búsqueda de lo elemental como foco de acumulación y de concentración de imágenes y de sus cargas afectivas y emocionales. Han buscado una forma completa (como las fórmulas de la lógica simbólica) y ésta estaba en los ídolos antiguos, en los que la figura era su forma y su significado, en los que el arquetipo de la madre se convierte en diosa.

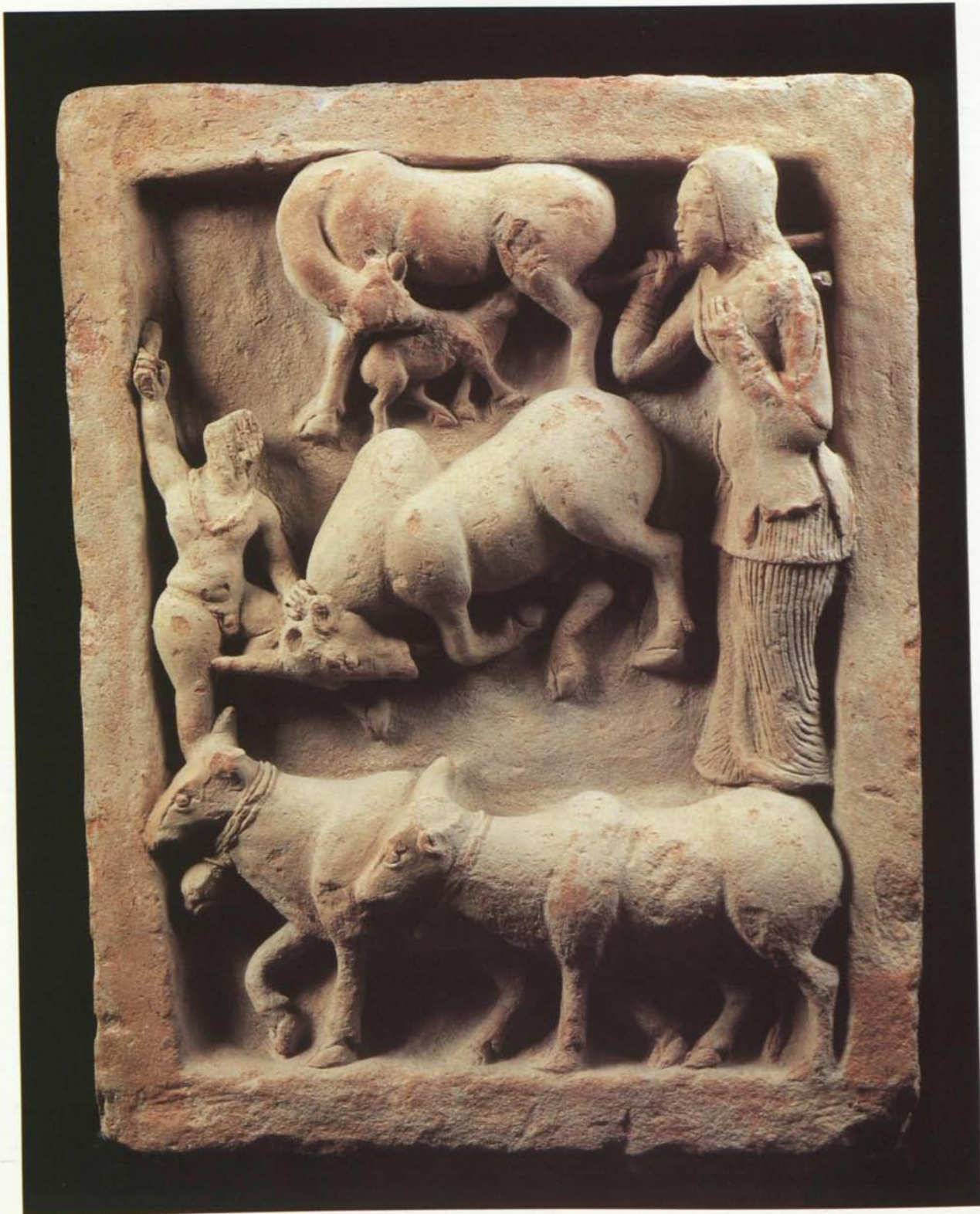
Por eso pensamos que la Historia del Arte hay que trabajarla no sólo desde un ángulo único: el análisis social, económico, iconográfico, semiótico, erudito, formal... todos han de servir. No nos importa que se nos tache de eclecticismo; en el fondo, la pintura, la plástica en general, está para mirar, por placer y para el placer; todo no llega a ser placentero a la mirada, todo no exige una mirada placentera. Tras la pátina del tiempo surgen formas recurrentes, fórmulas que condensan experiencias similares. No se trata de cantar la filosofía del eterno retorno sino de pensar que las huellas que deja el hombre (el único que realmente deja testimonios de sí mismo) a veces son huellas sobre huellas, pasos superpuestos.

Escepticismo como forma de estar y eclecticismo como manera de ver y de mirar: toda la buena escultura habla un lenguaje de siglos. Una estética permanente en el espacio y en el tiempo.

Kosme de Barañano

EXPOSICIÓN

CINCO MIL AÑOS
DE
ESCULTURA MODERNA

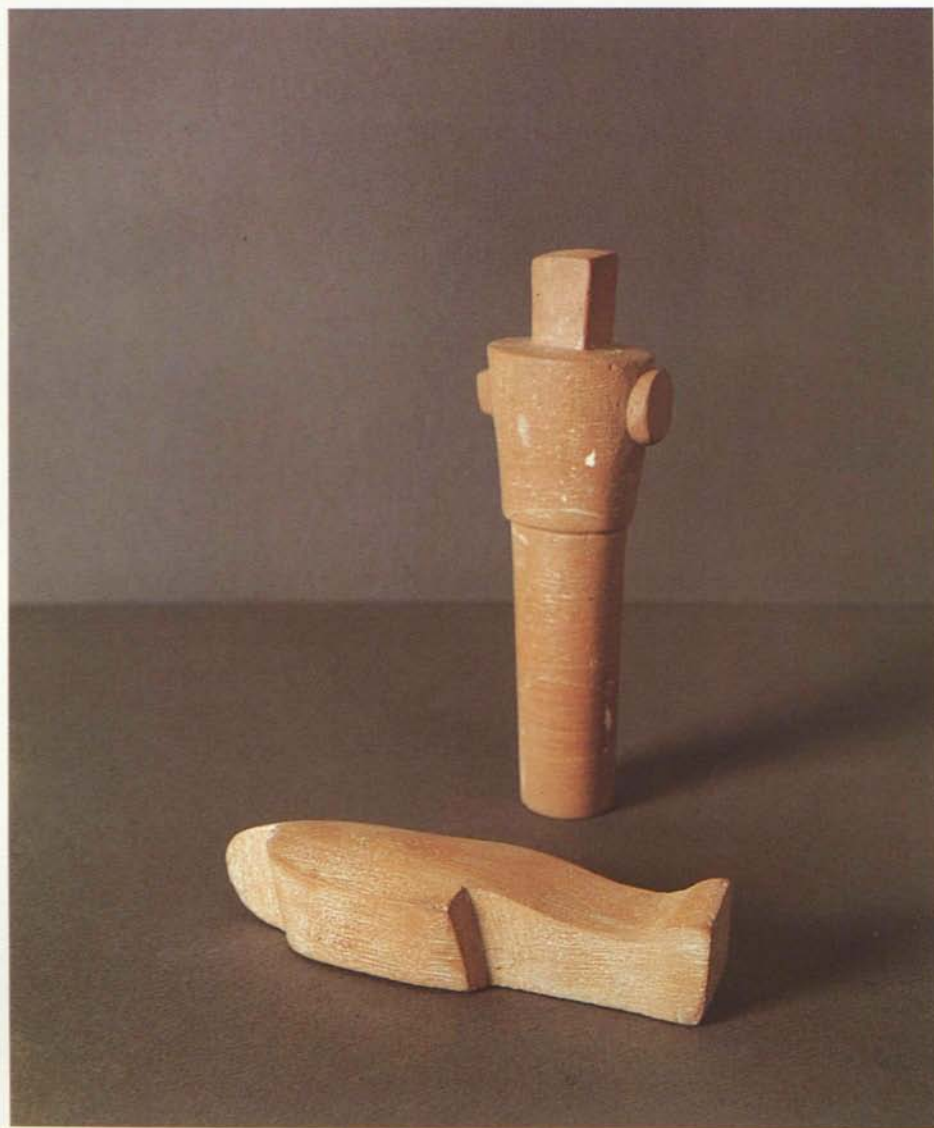


SACRIFICIO DE
UN TORO.
INDIA. PUNJAB.
PERÍODO GUPTA.
CA. S.V.
RELIEVE EN
TERRACOTA.
37 x 46 CMS.

PABLO PICASSO.
"FEMME DEBOUT"
CA. 1947.
BRONCE. 10/10. ALTURA: 13,5 CMS.



MIQUEL NAVARRO.
"PERSONAJE" / "CUERPO EN REPOSO"
1989.
TERRACOTA. 16 x 5 x 3,5 / 3 x 13 x 4,5 CMS.





TRES ÍDOLOS FEMENINOS.

SIRIA.

III MILENIO A. DE C.

TERRACOTA. ALTURAS: 11,2 CMS., 15 CMS. Y 11 CMS.



FIGURA MASCULINA
BAULE. COSTA DE MARFIL.
MADERA. ALTURA: 57 CMS.



RELIEVE DE LA TUMBA DE YSEB.
EGIPTO. PROBABLEMENTE DE SAQQARA.
IMPERIO ANTIGUO. DINASTÍA IV, 2570-2450 A DE C.
ARENISCA POLICROMADA. 62,8 × 38,7 CMS.



DISCÓLOBO.
ARTE ESTRUCO.
S. VI-V A. DE C.
BRONCE. ALTO: 15,3 CMS.



FIGURA FEMENINA.
NORTE DE PERSIA.
I MILENIO A. DE C.
TERRACOTA. 23,3 × 8,4 × 4,5 CMS.



JOAN MIRÓ.

"MUJER".

1981-1983.

BRONCE. 57,5 x 21 CMS. (EJEMPLAR "FAMILIA MIRÓ").



JULIO GONZÁLEZ.
"MASQUE D'ADOLESCENT".
C. 1929-30.
BRONCE. 32,6 × 17,5 × 3 CMS.



FIGURA MEZCALA.
MÉXICO. ESTADO DE GUERRERO.
CA. 500 A. DE C.
PIEDRA. ALTURA: 24,5 CMS.



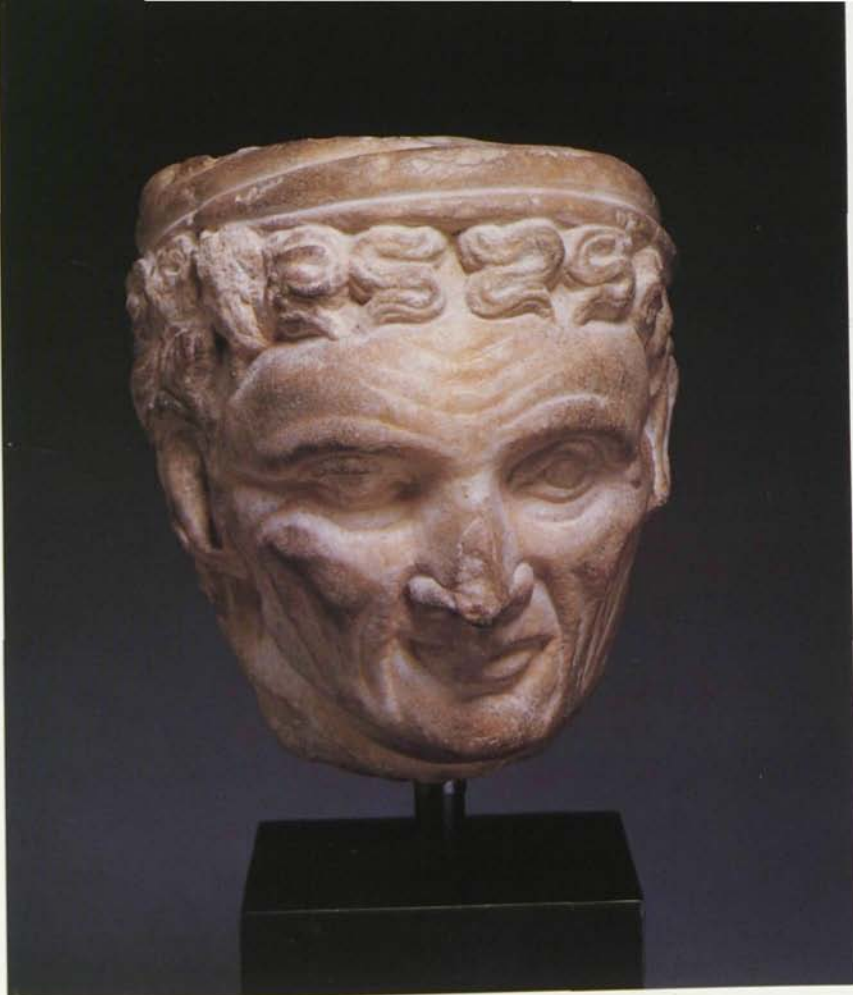
MÁSCARA.
PUNU. GABÓN.
MADERA, CAOLÍN Y PIGMENTO. ALTURA: 32 CMS.



CABEZA DE OFERENTE.
PAKISTÁN. REGIÓN DE GANDHARA.
S. IV.
TERRACOTA. ALTURA: 30 CMS.



ALBERTO GIACOMETTI.
"TERE DE SIMONE DE BEAUVOIR".
1952.
BRONCE. 4/8. ALTO: 13,4 CMS.



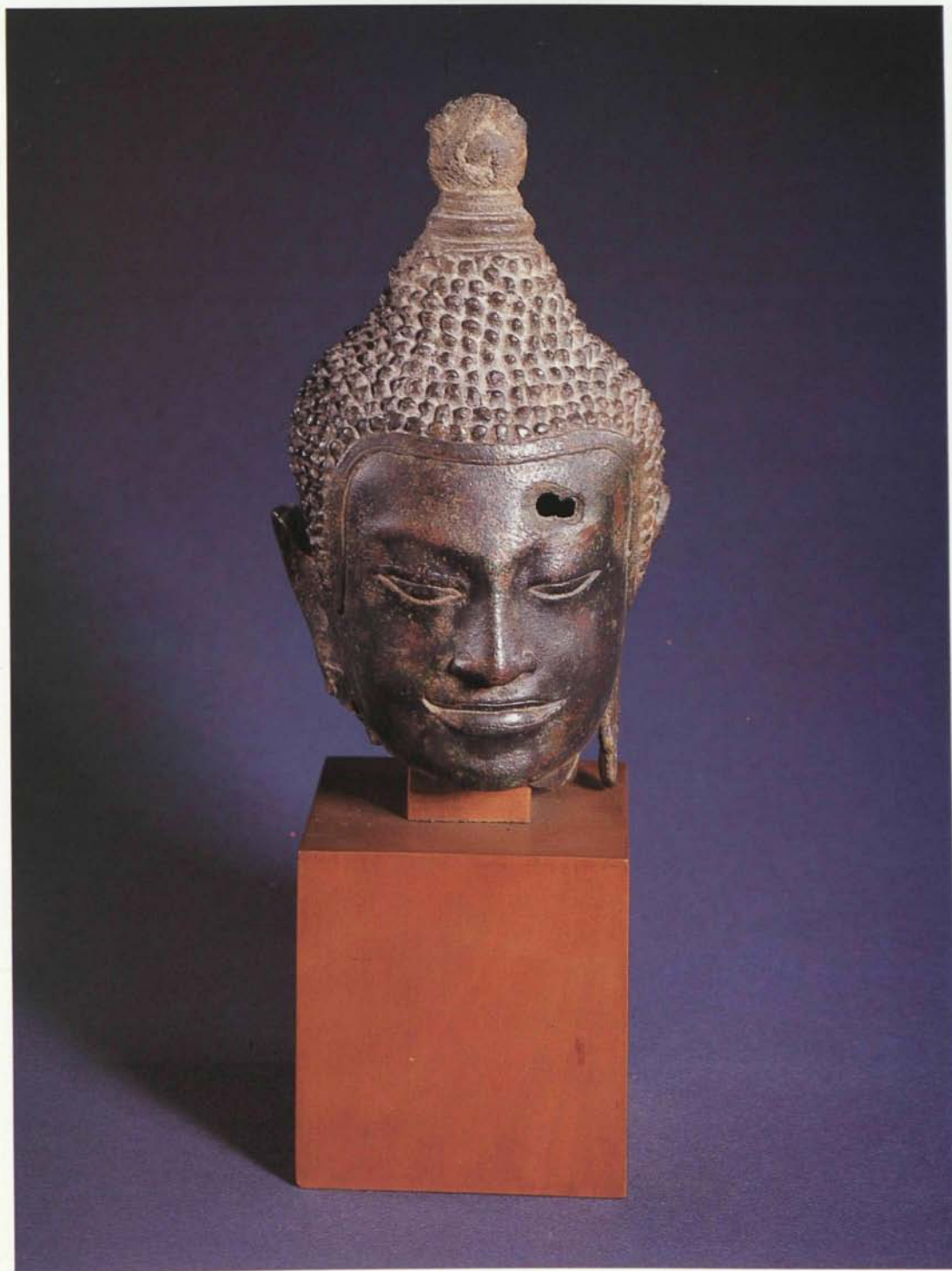
CABEZA DE DONANTE.
PAKISTÁN. REGIÓN DE GANDHARA.
CA. S. II.
MÁRMOL. ALTURA: 11, 5 CMS.

AUGUSTE RODIN.
"TETE DE FEMME BOUCHE OUVERTE"
1886.
BRONCE. 9,5 x 7,5 x 9,5 CMS.





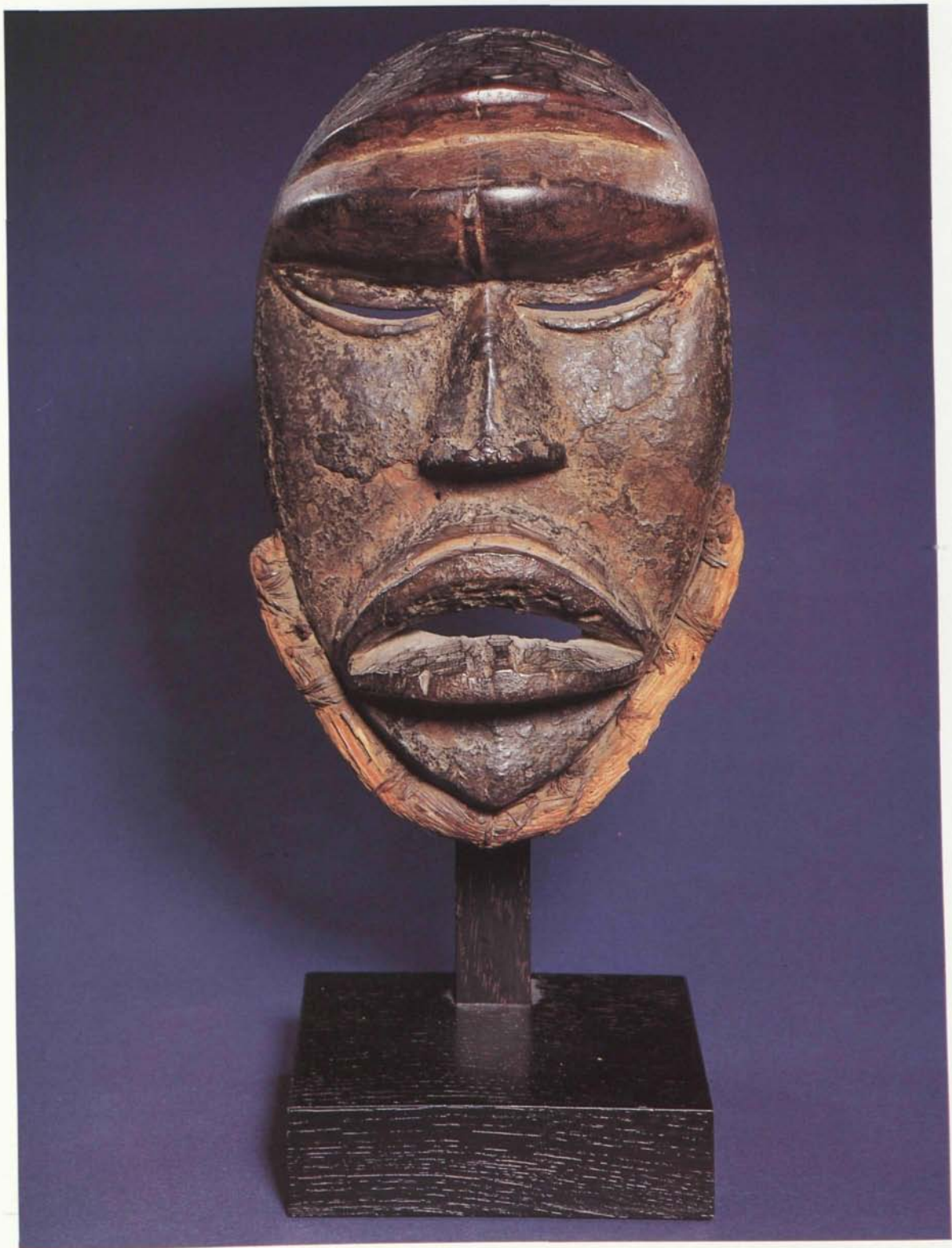
PABLO PICASSO.
"MASQUE DE FEMME".
1908.
BRONCE. 19 x 16 CMS.



CABEZA.
CAMBOYA.
BRONCE. ALTURA: 18 CMS.



JULIO GONZÁLEZ.
MASQUE COUCHÉ DIT "LE RELIGIEUX".
C. 1941-42.
BRONCE. 18 x 12 x 4,8 CMS.



MÁSCARA.
DAN. COSTA DE MARFIL.
MADERA Y FIBRAS. ALTURA: 23 CMS.



FIGURA RELICARIO.
KOTA. GABÓN.
MADERA, LATÓN Y BRONCE. ALTURA: 45 CMS.



EDGAR DEGAS.

"FEMME SORTANT DU BAIN".

CA. 1896-1911.

FUNDIDO EN BRONCE C. 1919-1921. ALTURA: 40,5 CMS.



FIGURA MASCULINA.
MELANESIA. NUEVA CALEDONIA.
S. XIX.
MADERA. ALTURA: 41,5 CMS.



ALBERTO GIACOMETTI.
"FEMME NUE DEBOUT".
BRONCE. ALTURA: 11,5 CMS.



MANOLO HUGUÉ
"VIEJA CATALANA"
1911
BRONCE. ALTURA: 32 CM.



LA HINE.
MÁSCARA BA-SUKU
1989.
MADERA, RAFIA. ALTURA: 30 CMS.

PABLO PICASSO.
SIN TÍTULO. 1956.
TERRACOTA. 29 x 34 x 6 CMS.





MÁSCARA.
YORUBA. NIGERIA.
MADERA. ALTURA: 52 CMS.



DIVINIDAD SENTADA.
CAMBOYA.
BRONCE. ALTURA: 50 CMS.



PABO PICASSO.
"FEMME NUE ASSISE".
1908.
BRONCE. ALTURA: 10 CMS.



HENRY MOORE.
"RECLINED FIGURE".
1952.
BRONCE. 15 x 9 x 9 CMS."



ALBERTO GIACOMETTI.
"BUSTE DE FEMME. (OTILIA)".
1935.
BRONCE. 5,3 x 4,6 x 23 CMS."



PABLO PICASSO.
"FEMME ASSISE".
1947.
BRONCE. ALTO: 12,5 CMS.



HENRY MOORE.
"SMALL RECLINING FIGURE".
1935.
BRONCE. 5,5 x 7 x 9 CMS."



MARTÍN CHIRINO.
"RAÍZ".
1997.
BRONCE. 12 x 47 x 10 CMS.

ÍDOLO FEMENINO. SIRIA.
III Milenio a. J.C.
Terracota. Altura: 11, 2 cms.

ÍDOLO FEMENINO. SIRIA.
III Milenio a. J.C.
Terracota. Altura: 15 cms.

ÍDOLO FEMENINO. SIRIA.
III Milenio a. J.C.
Terracota. Altura: 11 cms.

RELIEVE DE LA TUMBA DE YSEB.
EGIPTO. PROBABLEMENTE DE SAQQARA.
Imperio Antiguo. Dinastía IV, 2670-2450 a. J.C.
Arenisca policromada. 62,8 x 38,7 cms.

FIGURA FEMENINA.
NORTE DE PERSIA.
I Milenio a. J.C.
Terracota. 23,3 x 8,4 x 4,5 cms.

DISCÓBOLO. ARTE ETRUSCO.
S. VI - V a. J.C.
Bronce. Alto: 15,3 cms.

FIGURA. MEZCALA.
MÉXICO. Estado de Guerrero.
Ca. 500 a. J.C.
Piedra. Altura: 24,5 cms.

CABEZA DE DONANTE.
PAKISTÁN. REGIÓN DE GANDHARA. Ca. S. II.
Mármol. Altura: 11,5 cms.

CABEZA DE OFERENTE.
PAKISTÁN. REGIÓN DE GANDHARA. S. IV.
Terracota. Altura: 30 cms.

SACRIFICIO DE UN TORO
INDIA. PUNJAB. Período Gupta. Ca. S. V.
Relieve en terracota. 67 x 40 cms.

DIVINIDAD SENTADA. CAMBOYA.
Bronce. Altura: 50 cms.
Ex. colección **André Malraux**. 1933.

CABEZA. CAMBOYA.
Bronce. Altura: 18 cms.
Ex. colección **André Malraux**. 1933.

FIGURA MASCULINA.
BAULA. COSTA DE MÁRFIL.
Madera. Altura: 57 cms.

MÁSCARA. PUNU. GABÓN.
Madera, caolín y pigmento. Altura: 32 cms.

MÁSCARA. YURUBA. NIGERIA.
Madera. Altura: 52 cms.

FIGURA RELICARIO. KOTA. GABÓN.
Madera, latón y bronce. Altura: 45 cms.

MÁSCARA. DAN. COSTA DE MÁRFIL.
Madera y fibras. Altura: 23 cms.
Ex. colección **Alfred Richet**. París.

MÁSCARA. BA-SUKU. ZAIRE.
Madera, rafia. Altura: 30 cms.

MATERNIDAD. M'BALA. CONGO.
Madera. Altura: 65 cms.

FIGURA MASCULINA.
MELANESIA. NUEVA CALEDONIA. S. XIX.
Madera. Altura: 41,5 cms.
Ex. colección **Maurice Vlaminck**. París.

ROGER ACKLING (E-1).
"WEYBOURNE". 1991.
Madera. 21 x 4,5 x 0,9 cms.

ROGER ACKLING (E-2).
"WEYBOURNE". 1991.
Madera. 55 x 6 x 1 cms.

JUAN ASENSIO.
Sin título. 1996.
Mármol de Carrara. 20 x 27,5 x 27,5 cms.

EDUARDO CHILLIDA.
"SALUDO A BRANCUSI II". 1994.
Hierro. 12 x 26 x 12 cms..

ALBERTO CORAZÓN.

"CALENDARIO". 1995.
Bronce. 36 × 59,5 cms.

EDGAR DEGAS.

"FEMME SORTANT DU BAIN". Ca. 1896-1911.
Fundido en bronce. Ca. 1919-1921.
Altura: 40,5 cms.

GONZALO FONSECA.

"ANALEMMA". 1981.
Piedra caliza. 47 × 20 × 11,4 cms.

ALBERTO GIACOMETTI.

"TETE DE SIMONE DE BEAUVOIR". 1952.
Bronce. Alto: 13,4 cms.

ALBERTO GIACOMETTI.

"BUSTE DE FEMME. (OTTILIA)". 1935.
Bronce. 5,3 × 4,6 × 2,3 cms.

ALBERTO GIACOMETTI.

"FEMME NUE DEBOUT".
Bronce. Altura: 11,5 cms.

JULIO GONZÁLEZ.

"MASQUE D'ADOLESCENT". Ca. 1929-30.
Bronce. 32,6 × 17,5 × 3 cms.

JULIO GONZÁLEZ.

MASQUE COUCHÉ DIT "LE RELIGIEUX". Ca. 1941-2.
Bronce. 18 × 12 × 4,8 cms.

MANOLO HUGUÉ.

"VIEJA CATALANA". 1911.
Bronce. Altura: 32 cms.

JOAN MIRÓ.

"MUJER". 1981-1983.
Bronce. 57,5 × 30 × 21 cms.

HENRY MOORE.

"SMOLL RECLINING FIGURE". 1935.
Bronce. 5,5 × 7 × 9 cms.

HENRY MOORE.

"RECLINED FIGURE". 1952.
Bronce. 15 × 9 × 9 cms.

MIQUEL NAVARRO.

"CARIÁTIDE". 1989.
Terracota. 13 × 6 × 5,5 cms.

MIQUEL NAVARRO.

"CUERPO EN REPOSO. COCHE. PERSONAJE". 1989.
Terracota. 3 × 13 × 4,5 cms. / 4,5 × 19 × 3 cms.
16 × 5 × 3,5 cms.

PABLO PICASSO.

SIN TÍTULO. 1956.
Ladrillo pintado. 29 × 34 × 6 cms.

PABLO PICASSO.

"MASQUE DE FEMME". 1908.
Bronce. 19 × 16 cms.

PABLO PICASSO

"FEMME ASSISE". 1947.
Bronce. Alto: 12,5 cms.

PABLO PICASSO.

"FEMME DEBOUT". Ca. 1947.
Bronce. Altura: 13,5 cms.

PABLO PICASSO.

"FEMME NUE ASSISE". 1908.
Bronce. Altura: 10 cms.

AUGUSTE RODIN.

"FEMME NUE ASSISE SE TEN LES PIEDS".
Bronce. Altura: 20,5 cms.

AUGUSTE RODIN.

"TETE DE FEMME BOUCHE OUVERTE". 1886.
Bronce. 9,5 × 7,5 × 9,5 cms.

ANTONI TAPIES.

"SERP I PLAT". 1996.
Bronce. Técnica mixta. 29,2 × 24,1 × 24 cms.

PLACIDO FLEITAS.

"CABEZA DE MUJER". 1951.
Piedra roja. 34 × 21 × 31 cms.
Centro Atlántico de Arte Moderno.
Cabildo Insular de Gran Canaria.

MARTÍN CHIRINO.

"RAÍZ".
1997.
Bronce. 12 × 47 × 10 cms.

JUAN BORDES.

"CABEZA DE HOMBRE".
1997.
Bronce. 22,5 × 12,5 × 10 cms.

Crediarte

Las obras presentadas en esta exposición pueden adquirirse a través de **Crediarte**, servicio para la adquisición de obras de arte que le ofrece la Caja de Canarias.

Con **Crediarte** podrá adquirir cualquier obra de arte expuesta en el CICCA, eligiendo la forma de pago que más le convenga.

- Pago al contado o a crédito con la Tarjeta Canaria o Tarjeta Visa de la Caja.

- PRÉSTAMO ARTE, a su disposición en las mejores condiciones:

- Importe mínimo: 100.000 pesetas
- Importe máximo: 1.000.000 pesetas
- Sin avalista
- Cuota mensual fija
- Amortización: 1 año



LE ABRIMOS LAS PUERTAS
AL MUNDO DEL ARTE

SOLICITUD DE INFORMACIÓN

Apellidos: Nombre:

Dirección: Teléfono:

Municipio: Provincia: Cód. Postal:

Deseo recibir información sobre el servicio **Crediarte** de la Caja de Canarias, así como sobre las condiciones y características del **Préstamo Arte**.

Crediarte

CICCA

C/. Muro, 3
35001 Las Palmas de Gran Canaria



LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
28 OCTUBRE - 19 DICIEMBRE
1997