



LAZARO SANTANA

PLACIDO FLEITAS

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



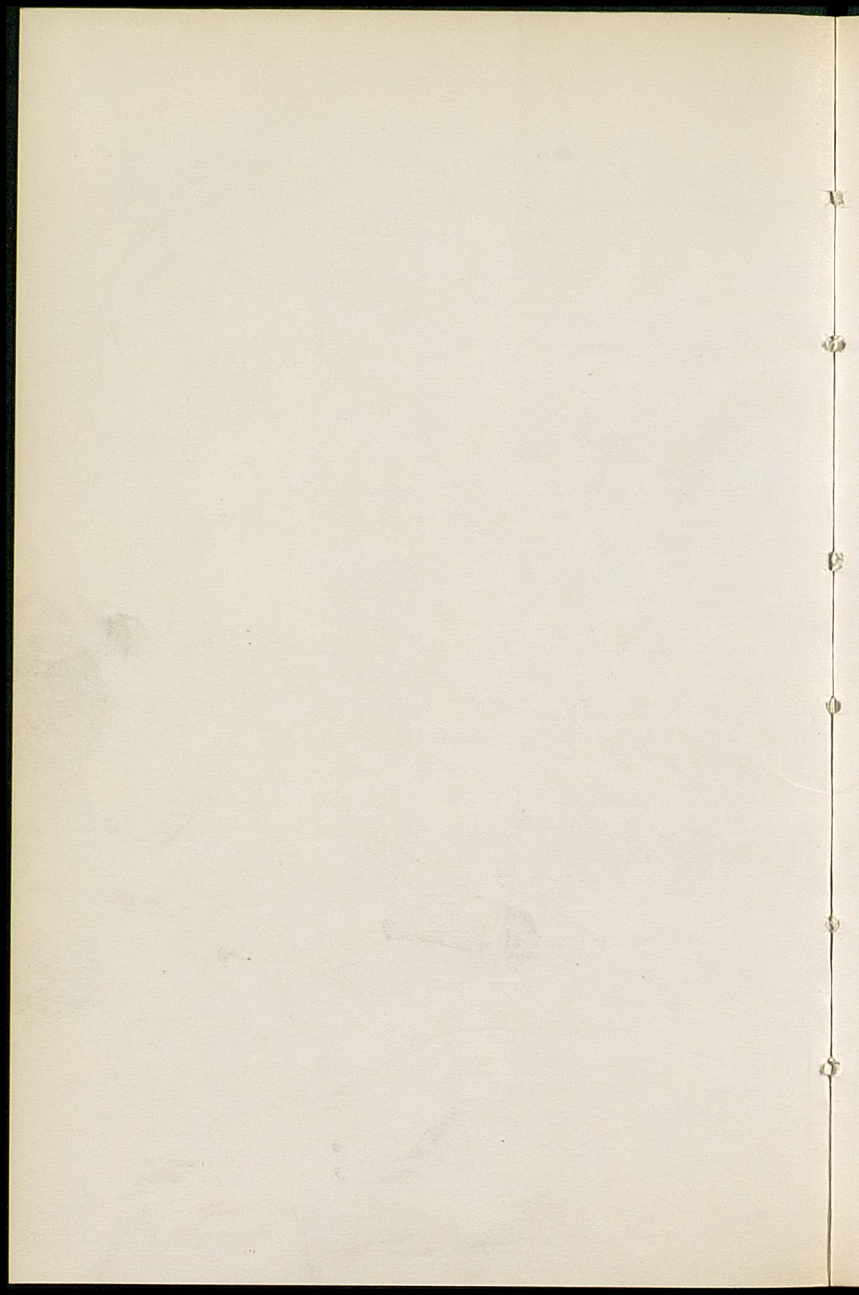
9129



Plácido Fleitas nació en Telde (Gran Canaria), en 1916. Durante algunos años fue alumno de la Escuela de Luján Pérez, de Las Palmas (una singular Academia cuya única norma pedagógica era respetar la libre iniciativa del artista en ciernes), aunque su formación más constante y profunda la ha adquirido en virtud de su propia experiencia. Autodidacta —por tal se tiene el escultor y por tal hay necesariamente que tenerle— habitante de una isla, su obra revela, no obstante, un espíritu afín con la realizada por los escultores más renovadores de nuestra época, aportando, a su vez, unas cualidades genuinas dictadas, o mejor: sugeridas por el entorno geográfico y étnico nativo.

Plácido Fleitas no es sólo un artista dueño de la forma; es, también, un prodigioso artesano, domeñador de la

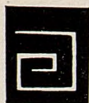
9.129



PLÁCIDO FLEITAS

LAZARO SANTANA

Poeta, Crítico de arte



DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

9.129

PLÁCIDO FLEITAS

R. 33.782



Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
Secretaría General Técnica

Imprime: Gráficas Alonso; Pacorro, 14. Madrid-19

Depósito Legal: M. 3.868 - 1973

EL HOMBRE

Plácido Fleitas ha dicho de él mismo que es un hombre tenaz, reconcentrado, introvertido. Estas tres características de su personalidad son, en efecto, claramente detectables para el que conozca —aun sumariamente— al artista. Fleitas habla lenta, cansinamente, con inhabilidad casi. Su trato cotidiano con la piedra parece haber transmitido a su físico una imperturbable apariencia. La discreta media sonrisa, asomada más a los ojos que a los labios, con que aparece en alguna vieja fotografía, apenas le acompaña ya. Su seriedad semeja adustez. El dice que ha sido siempre así; que su frialdad es sólo exterior; que, en el fondo, tiene y siente una gran ternura por todo. Esto debe de ser cierto, claro. De hecho, Fleitas responde a un tipo étnico frecuente entre los isleños canarios: un tipo silencioso, socarrón (la media sonrisa), despistado al primer golpe, pero que no ignora aquello que le concierne. Tímido más que hueraño. Un ser necesariamente descon-

fiado, mas no absolutamente inabordable. Una individualidad genuina modelada por ciertos atavismos sociales del medio rural.

Fleitas procede de ese medio. Nació en Telde, un pueblo casi al borde de la costa este de Gran Canaria, a unos diez kilómetros de la capital de la isla. Cuando el artista contaba tres años de edad su familia se trasladó a vivir a Las Palmas. Su padre trabajaba como mecánico en la maquinaria de un pozo de agua. Era la suya, como puede inferirse, una familia modesta, sin otro recurso que el allegado por el padre, viviendo al día. El futuro de Plácido Fleitas no ofrecía dudas: oportunamente sustituiría a su progenitor en el manejo de la máquina del pozo de agua. Mientras tanto, ya —tenía no más de seis o siete años— ayudaba en lo que podía.

Dado el medio ambiente en que transcurrió la infancia de Fleitas parece insólito comprobar, si no el nacimiento de una vocación artística, sí su persistencia. Ningún signo exterior alentaba al muchacho —al niño todavía— en su impreciso afán expresivo. Salvo, claro, la presencia de los objetos mismos que le inducían a empuñar la navaja e intentar hallar una forma en cualquier trozo de madera. Al margen de esa presencia (fatal, ¿por qué no?), el único estímulo externo que el artista recibía era el de su madre; estímulo que, debemos suponer, obedecía tanto al cariño como a una comprensiva complicidad. La madre de Fleitas —según la recuerda su hijo— era una mujer sensible, con buen gusto para las cosas del hogar, preocupada de la limpieza y del detalle agradable. El padre, por el contrario, poseía una personalidad más tosca; no le preocupaban excesivamente las habilidades de su hijo. Por otra parte, a causa de su trabajo en el campo, las ausencias del hogar eran prolongadas; su convivencia con Plácido en estos años fue escasa. El chico se sentía más unido a la

madre, aunque ésta, obviamente, no pudiera proporcionarle gran ayuda. Sin embargo, pese a las circunstancias, Fleitas sobrevivió como artista. Durante sus primeros años la única enseñanza que tuvo fue la que pudo proporcionarse por sí mismo. Su campo de observación y experiencia era el mundo circundante; los seres que veía a su alrededor cada día, los árboles de su geografía. Su paso por escuelas de primera enseñanza fue fugaz. Aprender a leer, a escribir, fue más tarea propia que de profesores. Plácido inicia así, tan tempranamente, la constante más característica de su vida: el autodidactismo.

Hacia 1922 las perspectivas de Fleitas cambiaron sustancialmente. Un amigo de la familia que sabía de las habilidades del muchacho lo llevó a la Academia Municipal y lo hizo asistir a las clases de dibujo que allí se impartían. «Aquello —diría Fleitas unos años más tarde— me dio soltura en el lápiz y una manera exacta de fijar la vista sobre las cosas» (1). A pesar del progreso que debieron experimentar sus conocimientos, la estancia de Fleitas en la Academia fue breve. Sus intereses —el artista, aunque de corta edad, quizá intuitivamente sabía ya cuáles eran los suyos— no coincidían con las enseñanzas que la Academia proporcionaba. «Yo quería aprender la técnica de la escultura —aclara— y aquí no había nadie que la practicara.» Como solución de urgencia, solicita empleo en un taller de carpintería, una modesta fábrica de muebles cuyas tallas eran realizadas a mano por hábiles artesanos locales. Allí aprendió Fleitas a cortar la madera; a sopesar sus calidades y sus reacciones. Así, al propio tiempo que avanzaba en los conocimientos de un oficio relacionado de cerca con su aspiración de ser escultor, atendía

1. Francisco Félix de Castañar: «Hablando con el gran escultor Plácido Fleitas.». «Falange», 18 noviembre 1948. Todas las citas de P. F. en el texto corresponde a esa entrevista.

también las necesidades de su propia subsistencia.

Los varios años que Fleitas pasó en el taller fueron, sin duda, provechosos para el artista. Ciertamente que en él no recibiría ningún tipo de orientación estética. Pero el aprendizaje de las técnicas artesanales de labrar la madera que adquirió entonces quedaron como el sustrato de toda su labor escultórica. En Fleitas hay una constante atracción hacia la materia en su estado genuino; su forma de acercarse a ella es siempre directa. No entrañaría mucho riesgo afirmar que esta sugestión del artista por los materiales que utiliza tenga su origen en ese contacto precoz con ellos.

En 1929 se produce otro acontecimiento importante en la vida de Fleitas: su ingreso en la Escuela de Luján Pérez.

Posiblemente, al lector no canario, la existencia de esa Escuela y, aún más, la del nombre que ostenta (2) le serán desconocidos. Sin embargo, la innovación que allí se llevó a cabo en la pedagogía del arte hace inexcusable su mención —si no su estudio— en cualquier sería historia del arte español contemporáneo. Si ésta —naturalmente— no se limita a repetir con pocas variantes —cosa asidua— las historias al uso (3).

La Escuela de Luján Pérez había sido fundada unos diez años antes (1918) por Domingo Doreste, quien popularizó en la prensa de Las Palmas el seudónimo de **Fray Lesco**. Doreste era hombre inteligente, de gran cultura y escritor más que discreto. A través

-
2. José Luján Pérez, imaginero canario del siglo XVIII. Su formación fue enteramente autodidacta. En todas las viejas iglesias de la isla hay abundante muestra de su obra...
 3. La historia o, mejor, la crónica de la Escuela de Luján Pérez ha sido escrita por el que fue durante muchos años secretario de la institución, Juan Rodríguez Doreste: «La Escuela de Artes Decorativas Luján Pérez». El Museo Canario, Las Palmas, 1962.

de sus viajes por Europa y de su convivencia con artistas pensionados en las Academias de París y de Roma, intimó con el arte del momento y con su problemática, elaborando al respecto sus propias teorías. Al regresar a Las Palmas quiso llevarlas a la práctica y fundó la Escuela. Contó, para ello, con la colaboración de un pintor, Juan Carló, cuya personalidad artística es menos interesante que su pericia vital. La Escuela no constituyó ni una Academia ni un centro docente tradicional. Doreste la definió como un «laboratorio de arte» (4), donde la espontaneidad del alumno no era nunca limitada por la disciplina de un profesor —que, por otra parte, no existía. «Tanto en escultura como en pintura —dice Fleitas— no había un profesor que diera norma exacta.» Nada se interponía, en efecto, entre el artista y la naturaleza; ningún prejuicio deformaba su visión de las cosas. «La Escuela —explica Doreste— es una Escuela de tipo **libre**, es decir: un consorcio espontáneo entre maestros y discípulos» (5). Doreste no enseñaba a pintar. Animaba a pintar —o a esculpir—. Su propósito primero fue revalorizar las características autóctonas insulares, inadvertidas o minusvalorizadas hasta el momento. «Constituimos un pueblo de ayer en la historia de la civilización», observaba, reconociendo la inexistencia en la isla de una tradición artística. Pero existían, afortunadamente, el paisaje y los tipos étnicos: toda una geografía humana y telúrica por investigar plásticamente. Fleitas y sus compañeros de la Escuela no advertían, posiblemente, hasta qué punto era innovadora la tarea que Doreste realizaba con ellos, pero respondían positivamente a su estímulo: «Mis primeros tiempos en la Escuela —recuerda Fleitas— fueron deslumbrados

4. Fray Lesco: «La Escuela de Luján Pérez». «Mundo Gráfico», Madrid, noviembre 1934.

5. En «La Crónica», Las Palmas, 21 julio 1917.

y algo desorientados. Me encontré con unos muchachos llenos de aspiraciones... pintores, escultores... sostenía aquellas alegres formas... el elevado espíritu crítico de don Domingo Doreste.»

Las normas pedagógicas de la Escuela de Luján Pérez pueden parecer hoy obvias. Su aplicación se ha generalizado hasta cierto punto; incluso los centros oficiales que imparten enseñanza artística conceden un margen relativamente amplio a la iniciativa del alumno. Pero en 1918, cuando la enseñanza academicista ahuyentaba de las aulas a todos los artistas de cierto talento, los métodos de Doreste eran, qué duda cabe, revolucionarios.

Es interesante señalar que un hecho paralelo, e independiente al de la Escuela de Luján Pérez, se produjo en México con las Escuelas de Pintura al Aire Libre que dirigía Alfredo Ramos Martínez. Este se había propuesto alcanzar los mismos fines que Doreste y utilizando idénticos medios, aunque contando con la existencia de una tradición rica en temas y formas. La labor que realizaron las escuelas mexicanas es de todos conocida. No poca parte de la fuerza y mérito de la pintura contemporánea de aquel país tienen su fundamento en los métodos pedagógicos de dichas escuelas, por no aludir también a la significación política que la obra, resultado de tales soluciones, traía consigo (6). Puede detectarse, asimismo, la existencia en Rusia de un movimiento de pareja significación a los señalados, alrededor de la primera década de 1900. En el sentido que nos interesa destacar, acaso las obras más significati-

6. Es evidente la conexión entre la revolución y el arte mexicanos. Véase: Luis Cardosa y Aragón: «México: pintura de hoy», Fondo de Cultura Económica, México, 1964. Alfredo Ramos Martínez (1872-1946) fue el primer Director de la Escuela de Bellas Artes nombrado por el Gobierno Revolucionario.

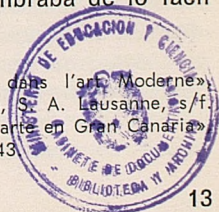
vas sean las de Kasimir Malevith (1878-1935) y de Natalia Gontcharova (1881) (7).

Fleitas recibió en la Escuela de Luján Pérez gran parte del bagaje temático y estilístico que había de desarrollar en la primera etapa de su carrera. Es cierto —y ya se ha aludido a ello— que todo el proceso de su trabajo quedaba librado finalmente a sus intuiciones. Pero éstas tuvieron en Doreste una discreta y efectiva raíz.

Durante algunos años la Escuela fue como el segundo hogar del artista. Las Palmas entonces —y ahora— no ofrecía, desde el punto de vista artístico, otras sugerencias interesantes que las de la propia Escuela y las del solitario Museo Canario. Benítez Inglott, un escritor de la época, analizando la situación en que se encuentra el artista en el ambiente local, comenta: «Las ciudades canarias son, por desgracia, de lo menos apropiado para formar el medio ambiente que pide el artista. No existe en ellas la influencia de un arte urbano, no hay monumentos públicos de buen gusto... ni aceptables Museos. Si sólo al medio ambiente canario se atendiera —y da dolor decirlo— el artista sería, si no un imposible, sí un ser fatalmente condenado, un **alma vil** como los inferiores aristotélicos» (8). La curiosidad inquisitiva de Fleitas se refugiaba, pues, en la práctica continua de su arte. Cada jornada traía consigo nuevas experiencias, nuevos descubrimientos que él acoge y asimila con casi exaltación. «Comencé a modelar —dice—. Aquello para mí fue como una revelación... El barro se me hacía tan dúctil en las manos que yo mismo me asombraba de lo fácil que me salían las figuras...»

7. Camilla Gray: «L'avant-Garde Russe dans l'art Moderne», 1863-1922. Editions l'Age d'Homme, S. A. Lausanne, s/f.

8. Luis Benítez Inglott: «Veinte años de arte en Gran Canaria» «Falange», Las Palmas, 20 mayo 1943.



Casi al mismo tiempo de su ingreso en la Escuela de Luján Pérez, Fleitas descubrió las colecciones de cerámica indígena que conserva el Museo Canario. El propio artista nos relata la impresión que tal descubrimiento le produjo: «Sabía —dice— que los aborígenes de la isla habían trabajado en barro, y fui al Museo Canario donde se guardan sus colecciones de cerámica y las famosas pintaderas. Estas pintaderas me atraían con la gracia de sus signos geométricos. Se me pasaba el tiempo contemplándolas y pensando lo que quisieron decir en ellas los antiguos artistas canarios que las hicieron... En verdad, me seducía su sencilla y graciosa forma... Tal vez lo que más obraba en mí era que unos canarios, en estado primitivo, desconocedores de la cultura del mundo, habían hallado una forma de ordenada gracia para expresar un pensamiento plástico. Igual en la cerámica: sus líneas se me perfilaban en la vista y aprendía mucho de lo que es resolver el movimiento de un trazo sin que pierda vitalidad.»

Como puede observarse, entre Fleitas y el arte de los primitivos indígenas de Gran Canaria hubo, desde el inicio de su conocimiento, una suerte de simpatía. Las sugerencias que recibía en la Escuela se vieron así estimuladas, acentuándose su interés por todo lo autóctono insular. La pureza y energía de aquellas líneas obraron en él a modo de paradigma cuya consecución se proponía.

Los que siguieron fueron años de trabajo; de lucha no sólo con la materia, sino también con los percances de la vida cotidiana, nada fácil para el artista. «Pasaba el tiempo sin que yo viviera nada más que para soñar en ser escultor... Esto me costaba sacrificios, pero lo vencía todo con la fuerza callada que determinaba en mí una voluntad de no ceder... Trabajaba constantemente, pero trabajaba de verdad,

porque el arte de la escultura exige un gran esfuerzo físico...»

Entre 1929 y 1935 Plácido Fleitas participó en diversas exposiciones colectivas con otros alumnos de la Escuela. Al reseñar tales exposiciones, los críticos locales reparaban en su obra, que comienza a suscitar atención e interés. En un reportaje con abundante reproducción gráfica que le dedica un diario de Las Palmas, el autor del trabajo —titulado «Un pequeño gran artista»— traza una silueta de Plácido Fleitas que nos indica cómo su personalidad estaba ya formada en aquellos días: «Pequeño, sí, de dimensiones corporales y de años. Sólo diez y ocho cuenta el mozo y, de ellos, cuatro de aprendizaje voluntario, con altibajos de actividad pero con latente porfía de hacer diestra la mano para que de ella salga, con plástica expresión, la torturada visión de la humanidad que se adentrara por los ojos atónitos, alerta siempre en poderoso contraste con el tímido apocamiento del que, tal vez, se crea inhábil o no seguro para una perfecta expresión de la belleza que ve (...). Este alumno, que tiene un nombre a tono con su expresión modesta...» (9).

En abril de 1935 abre Fleitas su primera exposición individual. Por su cuenta y riesgo habilitó un local que daba a la Plaza de Hurtado de Mendoza —la Plazuela de las Ranas—, lugar de reunión y mentidero de todos los intelectuales y afines de la ciudad; dispuso allí sus esculturas y bajorrelieves; y él también se dispuso a esperar. La muestra estaba constituida por veintiuna obras, realizadas todas en madera y, tal como quedó registrada en las páginas de los periódicos, supuso un acontecimiento desusado. «Desde el sábado, en que se abrió al público la exposición de Plácido Fleitas —informa un redactor de **El Diario**

9. En «Hoy», Las Palmas, 10 junio 1934.

de Las Palmas—, la ciudad no ha cesado en su desfile por la salita de la Plazuela» (10). Cinco años de duro esfuerzo lograban finalmente su propósito. Ante todo, contentaba al artista el éxito popular de su obra. Las lavanderas, aguadoras, cortadoras de caña, pescadores, etc., volvían de alguna manera a vivir ante los ojos del mismo pueblo del que él las había tomado. Fray Lesco pronunció unas palabras en el acto de apertura. «Plácido —dijo— es un escultor de raza. Sus tipos, ya lo vemos, son los de su pueblo, casi los de su barrio. Produce sin resabios intelectuales y sin condescendencias sensualistas. Sin mirar lo que hacen otros, aunque sí con el sentido contemporáneo del arte» (11).

Clausurada la exposición, la vida de Fleitas adquirió su ritmo antiguo de trabajo. Intimamente satisfecho de su éxito, lo consideró, no obstante, como la simple quema de una etapa. Su vida mejoró en algunos aspectos; vendió varias obras, recibió encargos de otras, etc. Su triunfo se vio empañado por el acontecimiento que le sucedió: la muerte de su madre (1937). El trauma fue, sin duda, grande, pero superable. Plácido perdió su apoyo de siempre, aunque, en realidad, su apoyo auténtico era, desde hacía mucho tiempo, su obra.

El comienzo de la guerra civil frustró un proyectado viaje de estudios por España, proyecto para cuya realización el Cabildo Insular de Gran Canaria le había concedido una beca. Movilizado posteriormente, fue adscrito a Servicios Auxiliares y destinado a Fuerteventura. Su estancia en aquella isla fue breve, pero no baldía. Durante ella se obró un cambio importante en su escultura, cambio que afectó a la materia en que era realizada. Hasta allí, Fleitas había trabajado únicamente la madera, y a partir de ahora

10. En «Diario de Las Palmas», 2 mayo 1935.

11. En «Diario de Las Palmas», 2 mayo 1935.

utiliza con preferencia la piedra. Partió la sugerencia de una variedad de piedra abundante en Fuerteventura llamada piedra de Tindaya, o piedra de luna por su color gris y por su tono como metálico. Algunas de las obras más hermosas ejecutadas en los años siguientes lo fueron utilizando esta piedra (la **Alfara**, por ejemplo).

En 1939, el Cabildo Insular de Gran Canaria convocó un concurso entre los artistas insulares para llevar a cabo la decoración de los interiores del edificio de la Corporación. Fleitas obtuvo el premio en ese Certamen, realizando para ello unos bajorrelieves en madera, varias escenas de laboreo campesino. Cuatro años más tarde (1943) se le concede otra recompensa: el primer premio en la I Bienal de Artistas Canarios organizada por el Gabinete Literario de Las Palmas. La obra distinguida fue también un bajorrelieve, éste de tema religioso: una **Piedad** (12). El nuevo éxito contentó al artista más que el anterior. «Había vencido —dice— sobre artistas que tenían hechos sus estudios en Madrid, en París y en Italia. Pensé que desde nuestra isla, aunque esté perdida en un mar, pueden tenerse ideas que hallen una forma y una expresión de cultura.» Fleitas, con alguna presunción que parece lógica, no abdica de su insularidad, aun constatando las limitaciones que ésta impone. Superarlas es su propósito, no soslayarlas.

Desde 1939 Fleitas había establecido su estudio en una vieja casa de la calle Torres, pero realizaba

12. A propósito de la técnica del bajorrelieve y de su aprendizaje por nuestro artista, éste ha dicho: «Aquí nadie sabía la técnica... y en nuestra isla tampoco existía ninguna de tales obras para poder orientarme. Como a mí los obstáculos en arte nunca me han desanimado, me di a inventar mi manera de hacer el bajorrelieve, consiguiendo mi objeto, pues de una superficie plana, con un dibujo modelado a muy pocos centímetros de altura, en el juego de la luz dejo resueltos los volúmenes del cuerpo humano.

gran parte de su obra al aire libre. Sus correrías por la isla le llevaron a los más diversos lugares. Allí donde encontraba las piedras idóneas se ponía a trabajar: en un monte, en un barranco, en una playa. El trabajo de Fleitas parecía obedecer entonces a la perpetuación de un rito ancestral. Una vieja fotografía, tomada en 1949, nos permite contemplar diversas esculturas en curso de elaboración en el barranco de Tirajana, lugar, en aquel tiempo, remotísimo e inaccesible. La imagen que esa fotografía nos depara se asemeja a la visión que podríamos alcanzar hoy de los recintos sagrados de antiguas civilizaciones (13).

Entre 1947 y 1950 Fleitas interviene en diversas muestras colectivas internacionales y realiza dos exposiciones personales, una en Madrid y otra en Barcelona. La crítica nacional acoge su obra con el mismo entusiasmo con que la había recibido, en su día, la crítica provinciana. Eugenio D'Ors, eje de la cultura artística en esos años, hace, en homenaje a Fleitas, un elogio cálido y elocuente de la talla directa: «Desde el leño que, impávido, quiebra aceros, hasta el que, patético, sangra, el drama del contacto entre el creador y la madera que manipula admite así mil apasionadas versiones. Allí el barbusano y el quebracho, el cedro y la morera, el ébano y la caoba, el naranjo y el sabicú, ya ceden al designio, ya resisten tremendamente al deseo. Pero la piedra, que Fleitas va a buscar a canteras de Tindaya o de Tirajana, es la más indócil. Cuando advertimos su labor, entre salto de esquirlas y salto de chispas, quizá entre riesgos de quemadura o de hernia, de ceguera o de esguince, se aprecia la atroz verdad de la aserción, según la cual el arte de la escultura consiste en to-

13. Su gusto por el trabajo al aire libre ha persistido a través de los años. Sus últimas esculturas las ha realizado en la Playa de las Alcaravaneras, donde aún permanecen muchas de ellas.

mar un bloque y quitar de él cuanto sobra para la estatua (14).

La estancia de Fleitas en Barcelona se prolongó por espacio de ocho meses. Allí entabló estrecha relación con Cuixart, Tapiés, Pons y otros miembros del grupo **Dau al set**. Este movimiento de vanguardia interesó a nuestro artista, y, a su regreso a Las Palmas, en colaboración con Manolo Millares, Juan Ismael, Felo Monzón y José Julio Rodríguez, fundó el Grupo LADAC (**Los Arqueros del Arte Contemporáneo**), cuyo objetivo era revitalizar el arte de las islas desde una posición independiente; propósito en parte semejante, aunque en menor escala, a los de **Dau al set**. Durante algún tiempo las actividades del Grupo fueron numerosas: organizó exposiciones, coloquios, conferencias, etc. y editó una colección de monografías de arte, cuyo primer número estuvo consagrado precisamente a Fleitas. Con la ausencia de la isla de varios de los artistas citados, el Grupo se disolvió, hacia 1951.

Fleitas permaneció en la isla, gustosamente sujeto al peso de sus piedras. Pero en 1951, una beca de estudios concedida por el Gobierno francés lo llevó a París, y allí residió durante dos años. Fueron estos años intensamente vividos y asimilados por el artista. Oficialmente, Fleitas había sido becado por el Gobierno francés para realizar un estudio sobre el arte gótico en aquel país. De hecho, su ocupación en París consistió en visitar museos y exposiciones; en ponerse en contacto con artistas, en absorber, en una palabra, cuanto le ofrecía el arte, nuevo y viejo, del mundo. Fue asiduo visitante y tertulio de Oscar Domínguez y de Picasso. El malagueño, un día en que debía de estar de buen humor, hizo un dibujo

14. Eugenio D-Ors: «La talla directa», «Arriba, Madrid, 9 julio 1949.

a tinta en la caja de un timple que Fleitas llevaba siempre consigo.

La experiencia parisina de Fleitas tuvo consecuencia importante en su arte: desde ese momento comienza a interesarle la abstracción, hacia la cual se hallaba, sin duda, predispuesto favorablemente a partir de su contacto con el grupo **Dau al set**. La estudia y sopesa hasta qué punto la evolución de su obra iba en aquella dirección, y, a su regreso a Las Palmas (1952), se aplica a ensayar las nuevas formas en sus piedras y maderas. Durante algún tiempo, sus realizaciones abstractas conviven con las figurativas. A partir de 1957 su producción es mayoritariamente abstracta.

Tras de su primera estancia parisina, Plácido Fleitas ha vuelto nuevamente a aquella ciudad, exponiendo allí su obra en dos ocasiones. Ha visitado también otras capitales europeas, solo o acompañado de sus piedras. Los nuevos países, las nuevas gentes, las nuevas formas del arte, han ido ampliando su personalidad artística, nutriéndola de diversas esencias que completaban y confirmaban su pensamiento. Las exposiciones, las recompensas, se han sucedido; la difusión de su obra ha seguido un ritmo ascendente. El hombre, en sustancia, a pesar de su bagaje de experiencia y de halago, continúa inalterable. Su existencia solitaria, sin esposa ni hijos, se justifica y se valora en función de su trabajo. Con diversas modificaciones que atañerían a registrar sólo el paso del tiempo, inevitable, ahora podríamos bosquejar de él un retrato de iguales características al que trazara el anónimo redactor de **Hoy**, en 1935. En realidad, eso es justamente lo que pretendí hacer al comienzo de este trabajo. Volvemos, con ello, al punto de partida. A situarnos frente a un hombre tenaz, reconcentrado, introvertido, que ha pasado casi sesenta años de su vida solamente realizando esculturas. Solamente.

LA OBRA

Los problemas con los que se ha enfrentado la escultura contemporánea no han diferido sustancialmente de los que ha tenido que plantearse la pintura. La crisis de expresión en el arte de fines del pasado siglo —la crisis del subjetivismo impresionista— alcanzó por igual a ambas. De hecho, un mismo artista —Cezanne— inició con su obra la revolución que afectaría tanto a la pintura como a la escultura; revolución que todavía hoy dista de haber concluido y que ha dado origen a una multiplicidad de tendencias caóticas y fructíferas. La reacción contra el desorden a que parecía abocado el impresionismo, condujo —y eso era inevitable— a otro desorden. El péndulo osciló de la creación impulsiva a la creación racional (la automática no ha pasado de ser un deseo utópico), y la desintegración que Cezanne quiso prevenir ocurrió —aunque por otro derrotero y no sin dejar secuela positiva propia y originar otras reacciones.

En la obra de Fleitas pueden seguirse con bastante fidelidad las líneas más firmes de ese acontecer de la escultura de nuestra época, si bien Fleitas —como se verá— no podría suscribir para su obra —ni menos para él mismo— la expresión favorita de Gide: «los extremos me tocan». Y no ha sido éste, según creo, uno de sus aciertos menos relevantes.

Cuando Fleitas comienza su trabajo, el propósito que lo impelía parece claro: se trataba de materializar en objetos el mundo circundante y visible. Su intención parecía coincidir, en parte, con la de los artistas griegos y acaso con los renacentistas. Unos y otros —Gombrich lo ha advertido pero la observación es común— se esforzaron por «aproximar sus imágenes al mundo visible y conseguir una similitud», mayor ésta cuanto más exacto fuera el parecido entre el objeto elaborado y su paradigma. Fleitas, sin embargo, eludió pronto la aproximación a este realismo, a lo sumo idealizado, y sometió sus formas a un perceptible proceso de deformación que, como oscilante marea, lo condujo a un primitivismo donde se aliaban la precisión técnica y la consciente voluntad «naif». Sus trabajos primeros de tema mitológico y religioso deben tenerse como una excepción en el procedimiento indicado. Estas obras suponen, ante todo, un alarde de virtuosismo técnico, una incursión en estilos ajenos al suyo propio, acaso como vía de ensayo y experiencia. Advierte Lloset que tal serie de obras evidencia «un refinado sentimiento en el arte de la composición y una flexible maestría para obtener con la levedad de unos planos superficiales (en los bajorrelieves) el efecto de un entallado profundo» (1). Es cierto que la **Piedad** conlleva una gran unción y que **Leda y el cisne**, **Las tres gracias**, etc. tienen la delicadeza de algunas pro-

1. Eduardo Lloset: «Plácido Fleitas». «Arriba», Madrid, 26 junio 1949.

ducciones del barroco italiano. Pero este tipo de formas no era susceptible de adaptarse al proceso de simplificación que su creador había emprendido y fueron, por consiguiente abandonadas. Lo que sí persiste como un rasgo común entre Fleitas y los escultores antiguos es la destreza técnica, el conocimiento a fondo del oficio. Aquéllos ansiaban la perfección para crear ante todo la ilusión realística de la **mímesis**, de tal manera que la progresión de su arte se veía subordinada a los avances obtenidos en la técnica. Fleitas, por el contrario, evidencia su capacidad manual no en la consecución de un parecido, sino en la manera peculiar de abordar y concluir un trabajo, venciendo directamente las dificultades que plantea la materia. Tal virtud no deja de ser notable hoy, cuando el escultor insiste en el abandono de la talla directa reemplazándola por otras maneras más cómodas de trabajo.

El proceso de deformación a que aludimos contribuyó a que las formas geométricas hicieran temprana aparición en la obra de Fleitas. Al reseñar la primera exposición del artista (1935) Domingo Doreste reparaba en una figura de muchacha campesina cargando una talla. «Tiene una doble gracia —decía—. Está ejecutada en formas esferoides. La cabeza es casi una esfera. Pero lo que parece simbolizar la unidad de estilo de la figura es la talla que levanta con los brazos, la esfera perfecta» (2).

En esta complacencia geométrica podemos detectar en Fleitas la misma predilección que gran parte de los artistas de su época asintieron por las manifestaciones del arte primitivo. El desvelamiento de un arte asiático, primero, y de un arte negro y oceánico, después, modificó profundamente las formas con las que el artista trataba de expresarse, adies-

2. Domingo Doreste: «La exposición de Plácido Fleitas». «Diario de Las Palmas», 2-5-1935.

trándole el ojo para «ver» la realidad desde ángulos distintos a los usuales.

Como indica Herbert Read, este retorno de los artistas a un estado mental primitivo no fue el simple afán de un civilizado de imitar formas primigenias; al contrario. «Está él mismo —opina Read— espiritualmente hablando, en una dura situación y, cuanto más honrado es consigo mismo, más decididamente rechaza las falsas y desgastadas normas tradicionales de expresión y más próximo e inconscientemente se ve a sí mismo expresándose de una manera que tiene un parecido real, ya no superficial con el llamado arte primitivo» (3). Por lo que atañe a Fleitas, está claro que él sintió doblemente la sugestión de ese arte primitivo (una intelectual, en lo que respecta a las formas; otra sentimental, en lo que toca a simpatía o casi identidad que estableció con él), cuyos ejemplos, por otra parte, tenía muy cercanos. El ingenuo trazado de las pintaderas y las estilizadas formas de la cerámica guanche le ofrecían la ocasión precisa para que se ejercitara en ese distinto «ver» aludido. Además, el artista hallaba igualmente esas líneas rectas y curvas en poderosos trazos y mórbidas insinuaciones en los modelos que el medio le deparaba para su trabajo. El tipo étnico insular prodiga la prominencia de los pómulos, de la mandíbula, de los labios. Y esas formas ya parecen destacar por sí mismas los elementos propicios para obrar la síntesis a que Fleitas propendía. De esta síntesis surgió, en primer término, lo que un crítico ha llamado, bellamente, «la expresión plástica de una raza» (4).

Durante su primera época (hasta 1953) la obra de Fleitas estuvo íntimamente referida al modelo racial

-
3. Herbert Read: «La Escultura Moderna», Editorial Hermes, Buenos Aires, 1966.
 4. Ventura Doreste: «Plácido Fleitas». «Los Arqueros», Las Palmas, 1950.

que le proporcionaba el campesino isleño. Sin ninguna intención de fidelidad externa a ese modelo, el artista se propuso resumir y evidenciar una serie de características comunes a la raza insular, creando una especie de arquetipo reconocible y fundamental (5).

Como todos los arquetipos artísticos, el que Fleitas crea tiene un doble valor, general y particular. Está compuesto, por una parte, de lo que Freud llama «remanentes arcaicos», formas mentales que se hacen presentes en la vida de un individuo y que proceden de una conciencia colectiva aborígen, válido como tal arquetipo en relación con ese individuo y la colectividad que lo incluye; y por otra, de la forma plástica en que se realiza, necesariamente artística si la intención de su creador —como es el caso de Fleitas— incluye la necesidad de que otras colectividades puedan admirar ese arquetipo como simple hecho plástico. Se ha dicho que en la escultura de Fleitas hay antropología. Y, en efecto, podríamos calificar de antropológica esa búsqueda de la esencia de un tipo racial y el estudio —plástico— de sus manifestaciones. Lévi-Strauss vería en ello, probablemente, la pasión y la nostalgia de los orígenes, el afán de conocer y acercarse al círculo ancestral. Cuando Fleitas ha hablado alguna vez de los aborígenes canarios, siempre ha implicado en sus palabras un tono de melancolía y de reconocimiento, aunque, como es sabido, no pueda suponerse de ninguna especie de supervivencia real, y el pueblo al que se acerca Fleitas sea bien distinto de aquél. Esta simpatía sentimental podría haber conducido al artista a realizar un trabajo donde presidiera el folklore. Los movimientos indigenista,

5. En realidad, Fleitas sólo repara en el tipo más meridional de la isla. Los rasgos étnicos de los habitantes del norte son diferente a los que aparecen en su escultura.

cuando los creadores que lo emprenden carecen de una personalidad recia. naufragan sin paliativos en un folklorismo estereotipado, ingenuo y carente de validez. Piénsese, como ejemplo cercano, en una parte de la pintura española de postguerra: de su fracaso sólo libraríamos ciertas producciones de Zabaleta. Nuestro artista supo, afortunadamente, rehuir este riesgo. Y es que Fleitas posee una sobriedad esencial donde lo primitivo existe como una parte auténtica en el contexto de un todo no menos genuino.

De acuerdo con la versión que nos proporciona el artista, el hombre insular es un ser calmoso, de psicología elemental. En su representación, Fleitas no insiste en el gesto excesivo o la actitud forzada. Sus cabezas de muchachas del sur —talladas en piedra de Tindaya o de Tirajana— desprenden una gran serenidad, un sosiego entre manso y fatalista que las impregna de melancolía y de misterio. Los pequeños desnudos de cuerpos juveniles, realizados en ébano, barbuzano, naranjo o caoba, son portadores de un sensualismo elemental, casi púdico, sostenidas las emociones por un ritmo puro, clásico en su simplicidad.

El pulimento a que Fleitas somete la madera y la piedra dota a sus realizaciones de una tersura insólita, nunca manierista. Su contraste —en la piedra— con elementos sin pulir ni desbastar, potencia su expresión sin que se altere la unidad de sustitución que constituye el bloque.

Fleitas muestra también en esta época interés por los animales, especialmente por la gacela. Las líneas dinámicas de este animal son propicias para ensayar en ellas actitudes móviles, y todos los estudios de movimiento que Fleitas realiza entonces lo tienen como protagonista. Rehuyendo la facilidad, el artista aborda su trabajo sometiendo a la gacela

a posturas de reposo, logrando la dinamicidad del cuerpo todo mediante la tensión que imprime al cuello, a los ojos y a las orejas erguidas y paralelas.

Hay en la escultura indigenista de Fleitas un parentesco formal con el arte de ciertas regiones de Africa. La presencia de rasgos negroides en la raza indígena de las islas —hecho evidente y documentado— podría llevarnos a elaborar una teoría que justificara esa afinidad. Pero no podemos eludir —ni hay por qué— lo cierto de esa influencia, que, por otra parte, ha sido general en todo el arte europeo. Sólo, en todo caso, considerarla a la luz de una mayor y más auténtica legitimidad, dado el parentesco racial aludido. Tiene, sin embargo, el arte africano un rasgo que se haya ausente en el de Fleitas: el dramatismo. Habrá que aguardar a las obras producidas en la etapa abstracta del artista para que ese elemento aflore de una manera evidente en ellas.

Dichas experiencias abstractas las inicia Fleitas en 1952. Su intención inicial fue proceder a una sustitución de formas, ignorando deliberadamente las referencias externas. Tal planteamiento —como ha observado Rodríguez Aguilera— le condujo a elaborar un tipo de escultura cuya solución formal no difería —o difería poco— de las soluciones de la etapa precedente. Había una mayor libertad en las formas y una acentuación de los lineamientos geométricos; pero sus trabajos eran igualmente precisos y estilizados. La serie **Fósiles**, realizada en 1962 y expuesta en Barcelona en 1964, señaló su retorno a la naturaleza, retorno que se realiza ahora bajo un acuerdo diferente al que había existido hasta el año 1952. Abandona, por una parte, su especulación idealista, propia de la etapa 1952-1957 y se atiene más a las formas preexistentes. Al consolidar el valor significativo de su obra concede atención mayor a los

elementos informativos de la misma. Rodríguez Aguilera ha hablado de un «nuevo realismo» (6) en cuya elaboración el autor colabora con los elementos de la naturaleza. El concepto «realismo» es propicio para ser tomado equívocamente; en el sentido que lo utiliza Rodríguez Aguilera debemos entenderlo como una aproximación a los objetos visibles en su pureza elemental, no imitativa de las formas de la realidad; algo semejante a lo que Cirlot acepta como «naturalismo». Lo cierto es que en este punto Fleitas considera a la obra como un signo susceptible de traducción más que como un signo explícito; como un estímulo asociativo, semejante al que puede provocar toda forma libre (no caótica). Para aclarar, si fuera preciso, las intenciones de Fleitas, podríamos aducir aquí ciertas proposiciones de la teoría de la información donde se confirma que lo insólito de un mensaje aumenta su capacidad de comunicación. El riesgo y aventura del arte abstracto no extremo (extremo sería aquél que haya perdido o roto todas sus conexiones con la inteligibilidad) está en que ese mensaje emitido a través de formas insólitas y, por tanto, ricas en poder informativo, se establezca. Puesto que el arte, aunque de irradiación colectiva, es de percepción individual, parece indiferente que el mensaje pueda leerse de manera distinta, siempre que se lea. (El planteamiento de este problema queda sumariamente esbozado ya que no podemos continuar en esa dirección.) Al proponernos Fleitas la visión de la naturaleza bajo formas no acostumbradas, nos hace percibir su aspecto mágico y grandioso, es decir: sus características primigenias. Esta cualidad significativa de la obra de Fleitas la transforma en una obra abierta, susceptible de aten-

6. Cesáreo Rodríguez Aguilera: «El escultor Plácido Fleitas». «Artes», Madrid, 8 octubre 1964.

der diversas interpretaciones de acuerdo con el contexto histórico en que se inscriba.

Durante algunos años, la obra abstracta de Fleitas convive con otro tipo de trabajo figurativo, prolongación de la etapa anterior que el artista no puede —o no quiere— abandonar. En principio, tal convivencia fue estrecha. En el período 1953-1957 el número de obras abstractas realizadas fue poco superior al de figurativas. Paulatinamente, éstas han ido cediendo terreno con ventaja para la abstracción, pero sin desaparecer del todo. Entre las grandes piedras que Fleitas trabajaba aún el pasado año en la Playa de las Alcaravaneras había una pequeña y estilizada —pero reconocible— maternidad. Esta dualidad figurativo-abstracta que se advierte en algunos escultores españoles (Alberto, Serra, etc.) no supone, en definitiva, la existencia de una contradicción en las coordenadas del trabajo a realizar. Un artista puede verse acuciado por la necesidad de expresarse de diversas maneras, atendiendo a la fatalidad que conlleva la intención en la obra de arte. Para mostrar la psicología sencilla y la suave melancolía del tipo étnico insular, a Fleitas le bastaban las formas de una figuración estilizada; para sugerirnos algo acerca del drama telúrico y de las raíces mágicas que en él penetran, ha necesitado multiplicar las formas, abrir huecos, activar vacíos, impedir o franquear el paso de la luz. De este razonamiento no debe deducirse simplistamente que la sencillez de un tema requiera su expresión figurativa y una abstracta los temas hondos. Ya sabemos que en muchas ocasiones las formas complicadas no conllevan sino el espacio que desplazan. Mi propósito es indicar que Fleitas, a medida que ha ido complicando su pensamiento plástico ha necesitado complicar las formas, correlativamente, introduciendo un elemento, el dramático, ausente —como ya señalamos— en su etapa anterior.

Fleitas propende ahora a un barroquismo que, en este caso, no supone la presencia de un estilo diferente, sino la culminación del que ya existía. Porque, en última instancia, el cambio aludido afecta más a la apariencia que a la realidad de la obra. He dicho multiplicar y complicar las formas; pero habría que puntualizar que las formas que se multiplican complicadas estaban presentes en toda su obra anterior. Las curvas de su —recuérdese— temprana geometría siguen evolucionando como la onda expansiva de un núcleo poderoso, superponiéndose ahora mórbida (con una morbidez algo mediterránea) y rítmicamente, conformándose en distintas direcciones para confluir en lo alto. Acaso la característica más novedosa de esta etapa de la obra de Fleitas sea la valoración del hueco como elemento de composición volumétrica.

La estimación del vacío desde un punto de vista espacial tiene un claro origen cubista. Fue utilizado primero por Archipenko y, tras él, lo trabajaron Csáky, Lipchitz y Zadkine, cubistas los tres. Luego, Moore, Picasso, Alberto, etc., lo han experimentado igualmente. Pero a Fleitas, a diferencia de los artistas citados, le interesa más el hueco como volumen que como vacío. Para Fleitas, el hueco es volumen invisible, pero presente y actuando en la estructura escultórica. En esto se asemeja a Gargallo en cuya obra los vacíos sugieren frecuentemente la potencia de una musculatura.

Más arriba hemos aludido al magicismo implícito en algunas obras de Fleitas. Los cuencos elípticos y perforados o las hachas de doble filo que coronan sus estructuras ondulantes pueden ser prueba de ello. Me interesa destacar, a la luz de este aspecto mágico, la persistencia arquetípica —referida esta vez tanto a la naturaleza como al hombre que la puebla— y que ha sido un rasgo pertinente de toda

su labor. Si antes la refería sólo a un tipo étnico determinado, ahora la extiende a cualquier clase de colectividad. La magia —como afirma Collingwood y admite Herbert Read— es una constante de la vida social, y los objetos mágicos obran como catalizadores de la emoción colectiva. Fleitas, con los elementos mágicos que introduce en su obra, pretende expresar un pensamiento no tanto propio como colectivo, de una colectividad no limitada por fronteras raciales —ni por ninguna otra, naturalmente.

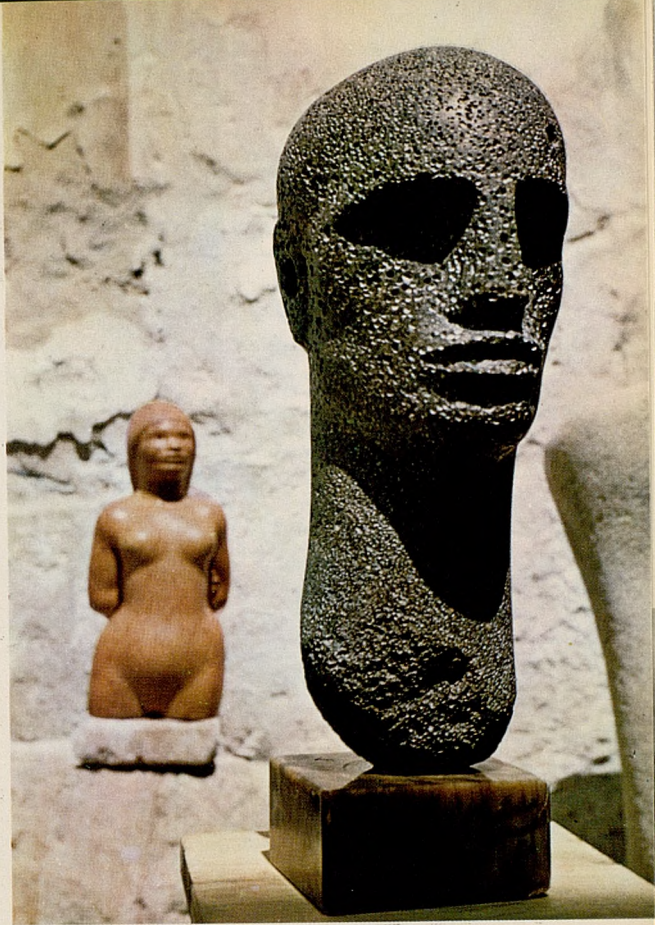
La piedra continúa siendo el elemento básico del trabajo de Fleitas, aunque ya no es la de Tindaya o de Tirajana, sino de procedencia marina o volcánica. Erosionadas, fundidas, estas piedras contienen ya las posibilidades de las formas que el escultor va a darles definitivamente. Cirlot, y otros críticos que se han ocupado de la obra de Fleitas, han señalado la importancia que en ésta se concede al color —color implícito en la materia, no añadido—. El color, como la materia misma o la luz (tan importante en las piedras de origen marino), es un elemento significativo (e informativo, como ocurre en este caso) en la obra de arte, aunque en ocasiones se relegue a posiciones secundarias con ventaja para las formas. Es posible que el color y el pulimento vitalicen —como Cirlot opina— la obra de Fleitas y contribuya a relacionarla con el medio original del que procede. No obstante, difícilmente pueden señalarse en tal obra unos elementos que valoren a otros de una manera ostensible y que tengan una función específica por sí mismos. Y es que la escultura de Fleitas constituye, según la veo, una estructura perfecta, equilibrada, donde es inconcebible sospechar que algo pudiera haber sido de diferente manera a como es; donde forma, materia, color, luz, pulimento, etc. funcionan no en virtud de sí mismo, sino en función de los otros elementos, empleando este concepto

por pura convención, pues no hay elementos en un todo sin fisuras.

Para concluir, quiero referirme a un tema que, según creo, aporta alguna claridad a las relaciones de Fleitas con su obra.

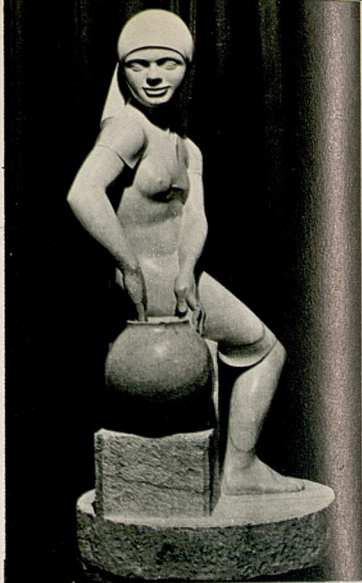
Con reiterada frecuencia se ha dicho de Fleitas que es un artista intuitivo, estableciendo implícitamente una oposición —no muy exacta, como se verá— entre intuitivo e intelectual. «Su visión del mundo —afirma un crítico— no está sujeta a un prejuicio, a un orden previo. El se encuentra con la materia y es ella la que provoca en el artista lo que llegará a ser» (7). La observación puede ser justa, pero sólo hasta cierto punto. Es verdad que Fleitas no ha elaborado nunca una teoría de su arte y que sus declaraciones al respecto sugieren la presencia en él de un **sentimiento** más que de un **pensamiento**. Y que incluso en algunas ocasiones él mismo ha dicho que la piedra le sugiere la forma de la escultura. Sin embargo, parece necesario recordar la «ordenada gracia» que el artista advertía en las pintaderas guanches y el «pensamiento plástico» que ellas suponían. Es significativo que en su reconocimiento del arte aborigen Fleitas haya empleado precisamente esas palabras: «orden», «pensamiento». No es menester indagar mucho para deducir que la exteriorización de ambos conceptos obedecen a preocupaciones profundas. En la práctica de su arte, Fleitas confirma nuestra deducción. El artista admite —y en eso no hay duda— la forma que la piedra, elegida **previamente**, trae consigo. Luego, y de acuerdo con un pensamiento formal **previo** (previo y consciente porque el artista puede elegir entre varias soluciones), la rectifica y completa, convirtiéndola en una obra de arte. Si admitiéramos que Fleitas subordina la reali-

7. Eduardo Wasterdahl: «Plácido Fleitas». Catálogo Exposición Museo Municipal, Santa Cruz de Tenerife, marzo-abril 1965.

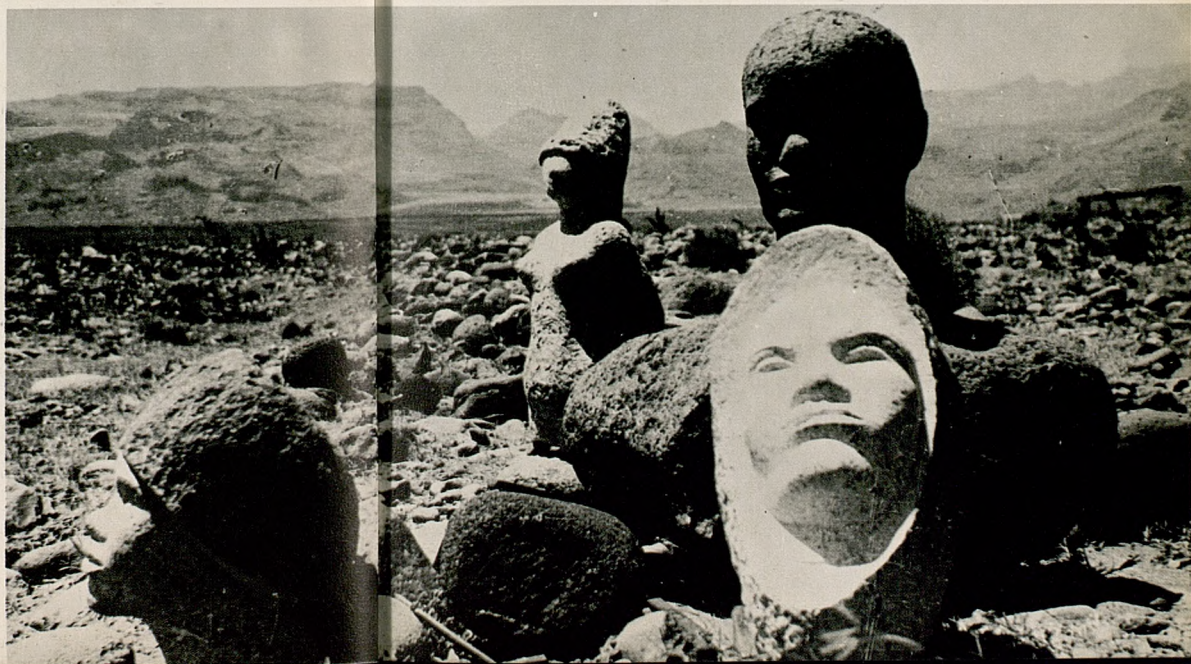


Esculturas. Tallas
directas en piedra (1949)

Alfarera. Talla directa
en piedra de Tindaya

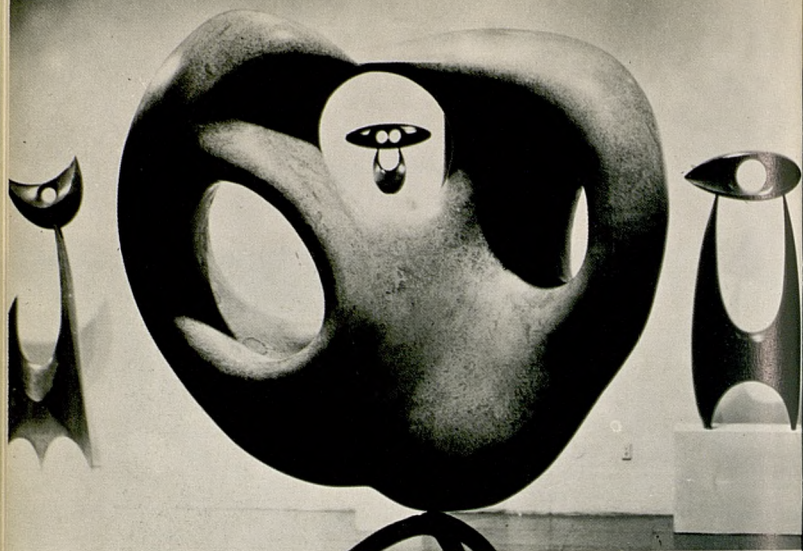


Esculturas en curso de elaboración.
Barranco de Tirajana (Gran Canaria)



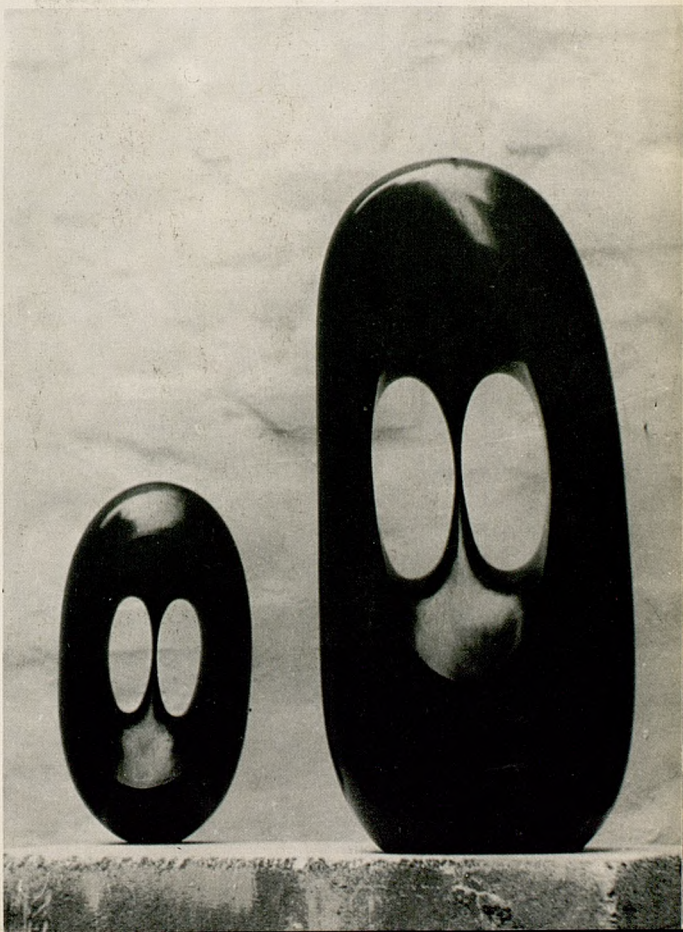
Estudio del escultor
(1954)

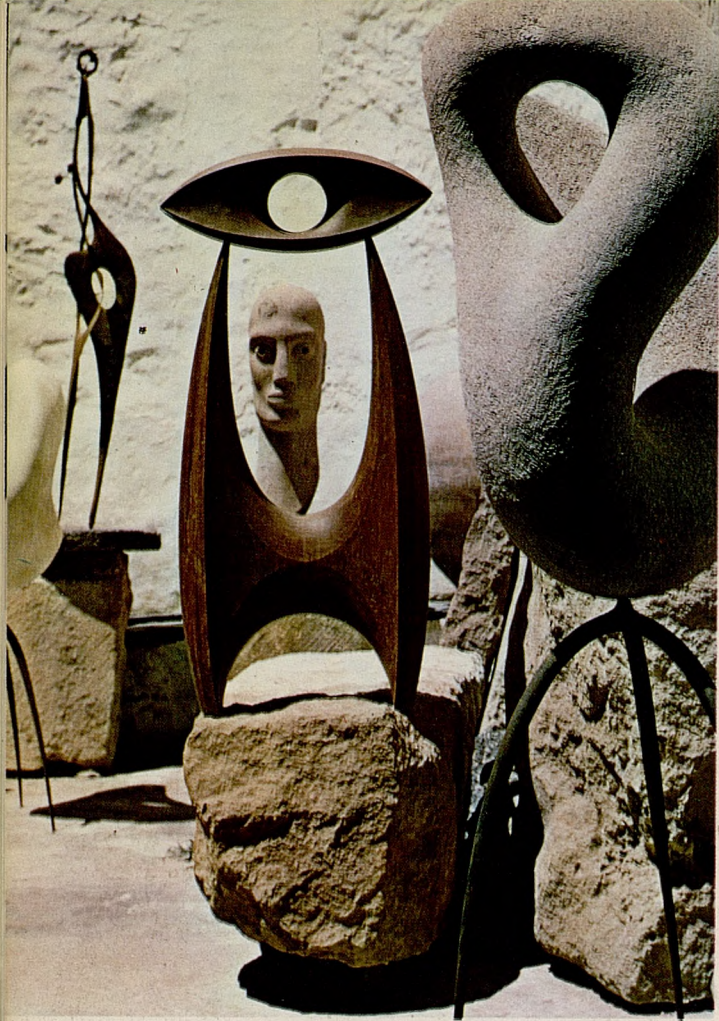




Piedras y Quebracho
(1952-1955)

Esculturas. Ebano
(1958)



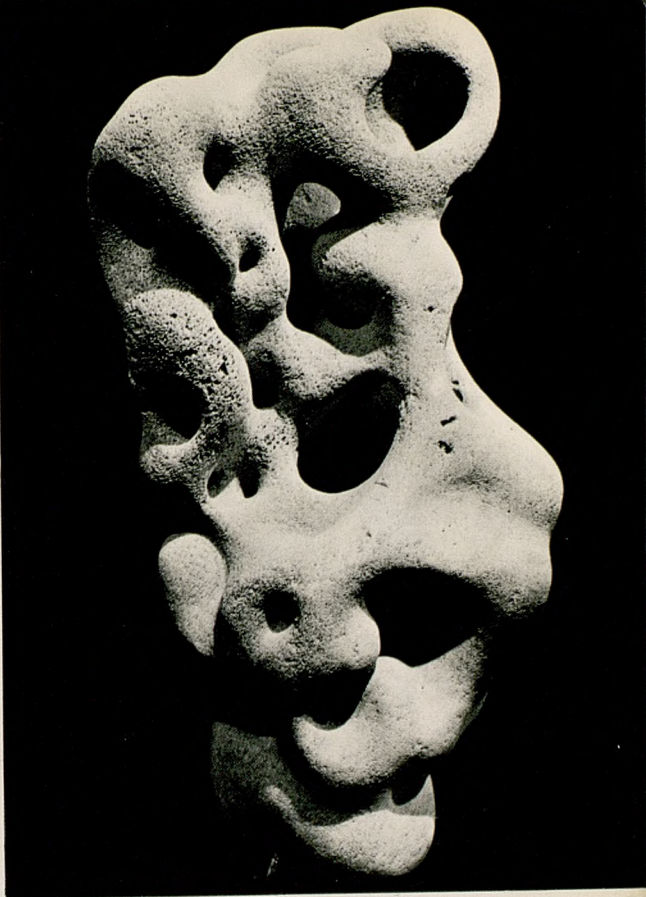


Esculturas
(1949-1953)

Esculturas
(1952-1955)

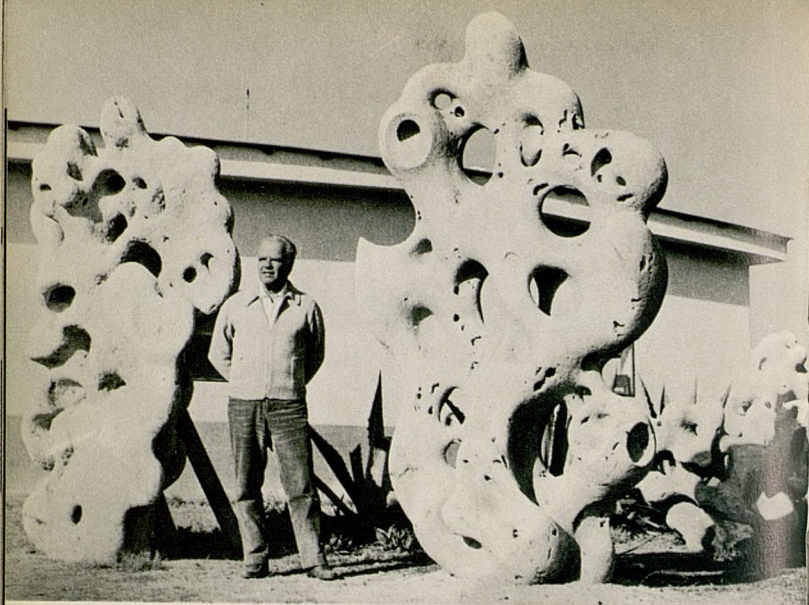






Escultura. Talla directa en piedra
(1962). Museo de Arte Contemporáneo. Madrid

Esculturas. Talla directa
en piedra (1962)



Esculturas. Talla directa
en piedra. (1971)

Escultura piedra. 2,60 m. (1971)

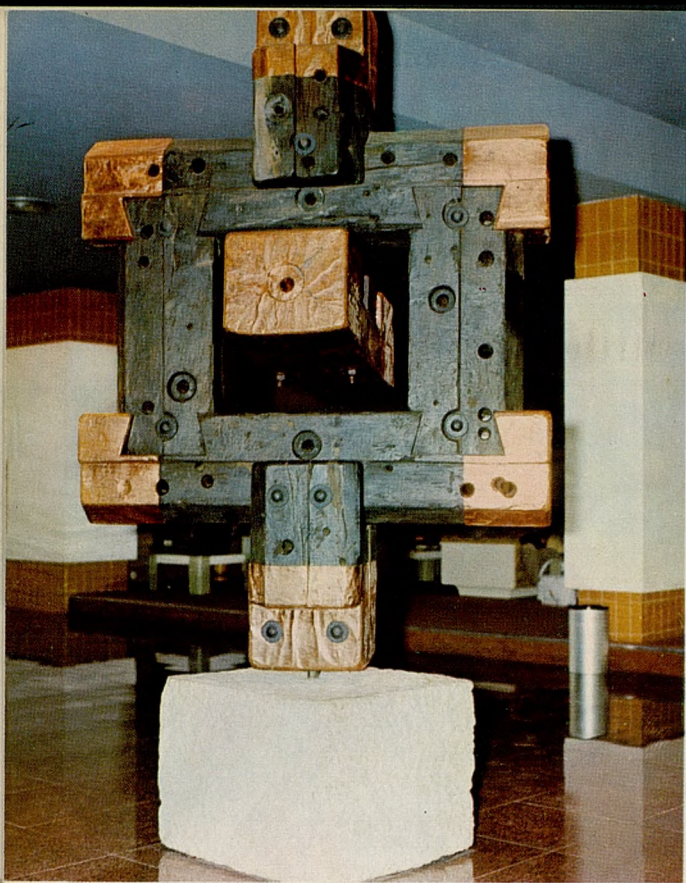


Esculturas en curso de elaboración.
Plaza de Alcaravaneras. (1971)





Esculturas en curso de elaboración. 2,60 m.
Plaza de Alcaravaneras. (1971)



Móvil madera y cobre. 2.70 m. (1971)

zación de sus obras a las formas que le **impone** la piedra, habría que conceder validez al siguiente juicio: «... suele tallar directamente sus obras, las cuales —muchas veces— le han sido sugeridas por la forma de la piedra o del trozo de madera utilizados. Esto explica, creo yo, que Fleitas no ejecute esculturas de tendencias avanzadas, sino que permanezca fiel al trato del hombre y sus fatalidades» (8). De acuerdo con lo aquí expresado, Fleitas, ceñido a la piedra y a su forma, no podría haber realizado escultura abstracta. No parece necesario insistir en que dicha creencia ha sido falseada por la propia obra de Fleitas. Este, sin abandonar sus materiales tradicionales, ha realizado esculturas de tendencias avanzadas. Por mi parte no hay inconveniente en hablar de intuición (la intuición que le lleva a elegir esa piedra y no cualquiera otra), siempre que añadamos que a ésta la sostiene y conduce una capacidad intelectual donde el **orden** concibe unas formas que hallan un paralelo **imperfecto** en lo que le ofrece la naturaleza, paralelo que es preciso adecuar. Esta es la labor del artista. La intuición sola —obvio es advertirlo— no es suficiente para dar validez a ninguna especie de arte. Y no quiero, naturalmente, suscribir por entero la reacción anti-impresionista de que se habló al comienzo, que se proponía desterrar la emoción de la obra de arte, reivindicando la función de la inteligencia, pintando, escribiendo o esculpiendo de acuerdo únicamente con ella. Si la razón última de la obra de arte es ser asimilada por sus naturales receptores, destruir los medios de comunicación entre éstos y aquélla es una contradicción evidente. De hecho, esa contradicción se dio, especialmente en el más intransigente arte abstracto de la década del 50 al 60. El que la postura de Fleitas

8. Ventura Doreste: ob. cit.

haya sido siempre mesurada —los extremos no lo tocan— es, creo, la prueba de un razonamiento que valora correctamente los medios y la finalidad del arte.

La obra de Fleitas, siendo, como es, portadora de no pocos elementos originales, muestra, como la de todos los artistas de nuestra época, afinidades con los movimientos y tendencias que han recorrido a la escultura contemporánea. Ello indica, ante todo, la existencia de un espíritu alerta que, a pesar de su radical aislamiento, ha sabido trabajar y madurar de acuerdo con sus propias aptitudes y con las sugerencias externas. Sugerencias que en muchos casos confirmaban sus atisbos juveniles. Citar a Moore, a Barbara Hepworth, incluso a Arp, a Brancusi o Gaudí y comentar algunas de esas afinidades sería tarea fácil y ociosa. Como dice Elie Faure en **El espíritu de las formas**, «una solidaridad universal une todos los gestos y todas las imágenes de los hombres, no sólo en el espacio, sino también y sobre todo en el tiempo». Veamos, pues, a Plácido Fleitas como a un artista inmerso en la grandeza y miseria del arte de nuestro tiempo; compartiendo con los artistas citados, y con tantos otros diversos y contradictorios, su parte de mérito y de riesgo.

EL ESCULTOR ANTE LA CRITICA

DOMINGO DORESTE (FRAY LESCO)

... Tomemos como ejemplo la Lavandera que figura en la exposición. Su contenido está a la vista: una lavandera en acto de lavar. No discutamos la importancia mayor o menor de este contenido. En arte el asunto es perfectamente indiferente y en este terreno no existe escala de valores, como se entendió por mucho tiempo: no hay asuntos importantes ni asuntos baladíes. Lo importante o lo banal es la obra de arte, según se logre o no. Pero no es la lavandera corriente, que puede reproducirse con ligeras variantes, cuando no interviene un verdadero artista; es obra de arte y, como tal, concreta, intraducible a no ser por copia. Es única: es creación.

¿Estatua? —Sí—. ¿Qué se propuso el artista? Al parecer trata el asunto de su lavandera en un momento heroico de superar el cansancio y la fa-

tiga de la jornada. Pudo haber extremado los signos psicológicos del cansancio; haberla concebido con los brazos desmayados, por ejemplo, sobre la cesta de ropa. No lo ha hecho. No ha querido convencer al espectador con una fácil veracidad, con un drama externo. No ha querido imitar al actor que llora de veras y al clown que ría de verdad. El verdadero artista siente repugnancia a estos medios de expresión. Se ha reducido a utilizar los medios propios del arte: líneas, contornos... Con ello ha expresado el momento dramático en toda su intensidad íntima. Admiraremos, señores, la línea funcional de la figura, vibrante y segura, que la recorre de pies a cabeza, en prodigioso ritmo ascendente. Es todo un poema escultórico. Lo mismo cabe repetir de esa otra, la plantadora, figura de mujer también, que acaba o descansa de su trabajo, sorprendida en un momento diverso, el de la satisfacción de su esfuerzo, y se yergue, pesando sobre el suelo, toda la figura y sobre las piernas el gallardo busto, en líneas y escorzo armoniosos como lo demandan las circunstancias de ese momento, realizando un tipo de elegancia que pudiera envidiar una cortesana. Yo la llamaría la bien plantada. Y en una y en otra obra, una riqueza de movimientos que no destruyen la estaticidad propia de la gran escultura.

«La exposición de Plácido Fleitas». «Diario de Las Palmas»,
2 de mayo 1935.

CARMEN LAFORET

(...) Un hombre joven ha llegado a Madrid —y vendrá pronto a Barcelona—, con su obra de piedra y de madera trabajada en la soledad de la isla de Gran Canaria. Es muy hermosa esa obra que él —Plácido Fleitas— ha realizado; para mí, además, tenía la emoción de lo que yo, sin poderlo decir, había sentido muchas veces.

En sus relieves de madera, Plácido Fleitas ha esculpido los rostros de los pescadores del mar Atlántico, que en Canarias es un mar cálido, lleno de luz, de voces roncas que hacen más grande el silencio, y esos pescadores son los que viven en las pequeñas casas blancas y de color añil, que a mí me habían hablado, sobre un fondo de tomates o de plataneras apretadas, verdes y monótonas.

Las mujeres de los desnudos de Fleitas, esas mujeres de abultada sonrisa, de cuerpo hermoso, como bañado de sol, son las que viven en la ciudad y en los campos de una isla donde la piedra y el mar forman la melodía que yo he escuchado, sin saberla traducir, durante muchos años.

Pero hay sobre todo una cabeza —tallada en la durísima y blanca piedra de Lanzarote— que me encanta, que levanta en mí el recuerdo de anhelos primeros. El recuerdo del sueño que los muchachos jóvenes de la isla tienen todos cuando se sienten encerrados por el mar. Para conocer el aislamiento —ya lo dijo Unamuno— hay que ir a aquellas islas lejanas que, estando vinculadas a la geografía de Africa, no son de Africa, sino de Europa y América, en parte, aquellas islas que son caminos de tantos sitios, parada de barcos de todo el mundo, y, sin embargo, están cerradas y a solas dentro del gran océano. En aquellas islas, en aquella isla de Gran Canaria, que es la que yo conozco y que es también la del escultor Plácido, el alma está cogida entre la belleza de las grandes montañas, de las playas, de la mágica dulzura del ambiente, y el deseo de escapar, de encontrar detrás del muro del agua los grandes continentes, las grandes extensiones de tierra firme para los pies andariegos y para el espíritu. Yo, en mi adolescencia, hubiera personificado el espíritu de la isla en la cabeza anhelosa de un muchacho joven, con el rostro azotado por el viento del mar. Plácido

ha escogido una cabeza de mujer para esculpir ese sueño. No hay angustia en ella. Al mar que está mirando —tiene los cabellos levantados por ese viento del mar que allí sopla y quema siempre— a ese mar cárcel, lo mira como enamorada, le ofrece su sonrisa, su sueño quieto. No es la imagen de aislamiento, sino de la ciudad misma de Las Palmas tendida en una orilla del Atlántico y fundiendo tanta inquietud, tanto ardor como en su orilla se cuajan, en una misteriosa serenidad. Y, sin embargo, la piedra quema. Envidio las manos que la moldearon.

En «Destino», 31 mayo 1949.

EUGENIO D'ORS

Según vería haciendo el escultor Mateo Hernández —de cuyo renombre nos hemos quizá distraído en los últimos tiempos— el escultor Plácido Fleitas hace gala de emplear la talla directa en su trabajo: es decir, de labrar madera, piedra, mármol, a fuerza de puño propio y personal desbaste, sin recurso de auxiliar, aprendiz —«sacador de puntos», picapedrero o máquina— que las hay. A propósito, Fleitas es canario: hijo, por consiguiente, de aquellas latitudes, ya vecinas al trópico, en que la madera, por su simple textura y color, ofrece más rico juego de posibilidades estéticas. Desde el leño que, impávido, quiebra aceros, hasta el que, patético, sangra, el drama del contacto entre el creador y la madera que manipula admite así mil apasionadas versiones. Allí, el barbazano y el quebracho, el cedro y la morera, el ébano y la caoba, el naranjo y el sabicú, ya ceden al designio, ya resisten tremendamente al deseo. Pero la piedra, que Fleitas va a buscar a canteras de Tindaya o de Tirajana, es la más indócil. Cuando advertimos su labor, entre salto de esquirlas y salto de chispas, quizá entre riesgos de quemadura o de

hernia, de ceguera o de esguince, se aprecia la atroz verdad de la aserción, según la cual el arte de la escultura consiste en tomar un bloque y quitar de él cuanto sobra para la estatua.

¿El valor moral de tanto esfuerzo está en función de la jerarquía estética del resultado? Sí, lo debe estar. El hierro colado no tiene la belleza que el hierro de fragua. (...) La escultura a talla directa alcanza su consumación en el bruñido. Este bruñido, con todo, no querrá ocultar la aspereza de la lucha alumbradora. Será más bien como la llamada carne de membrillo, que no escamotea al paladar de fruta, aun a trueque de no regalarle con el halago de la jalea (...). Esto y no el escolástico acabado, es lo que conviene exigir del artista que se vota al heroísmo de la talla directa. Este nuevo logro es el que más alto apreciarán los hoy devotos del arte de Plácido Fleitas, como los ya entusiastas de su futuro. Que él tenga ya asegurado el acogimiento, la valentía de mostrar, en la apariencia misma de la obra, la brava lucha para ella sostenida. Que esto no deba sernos contado al margen, como pidiendo una absolución del orden de aquella que a la Magdalena le vino de la divina piedad. El joven artista canario no tiene ninguna necesidad de que mucho le sea perdonado, «porque sudó mucho».

En «Arriba», Madrid, 9 junio 1949.

EDUARDO LLOSENT MARAÑÓN

El prestigio logrado en su provincia por el escultor canario Plácido Fleitas tiene ahora en Madrid la confirmación decisiva en su actual exposición en el Museo de Arte Moderno. Sorprende el contraste de la juventud de Fleitas y del medio aislado de su formación autodidáctica, con su madurez en el ejercicio profesional y la intuitiva seguridad de su con-

cepto estético. En los destellos magistrales de la obra de Fleitas, en su fecundo rendimiento, como en la diversidad de procedimientos dominados, se registra un caso excepcional de precoz y profunda adaptación a la disciplina del arte escultórico. Apenas llega a los quince años el tiempo de su experiencia en la profesión, y el fruto de este concentrado esfuerzo ya puede equipararse, en cantidad y calidad, con la producción de cualquier escultor veterano, a lo que cabe añadir su preferencia, no menos singular, a resolver en talla directa la mayoría de sus creaciones. (...) En Fleitas se da este tipo de escultor-artesano, de escultor que enaltece la artesanía, de artesano que contribuye a potenciar la escultura. Uno y otro se revelan estrechamente unidos en la colaboración y jerárquicamente diferenciados en cualquier momento de su obra. (...) La personalidad —ya lograda— combativa de Fleitas está en la línea intuitiva que le lleva a ceñir, con límpido y entrañable modelado, esos poderosos ejemplos de la raza isleña. con la rudeza y la atlética gravedad de su líbica ascendencia... A estas representaciones adapta Fleitas su aguda capacidad de concentración y síntesis...

En «Madrid», 26 junio 1949.

VENTURA DORESTE

Como Plácido Fleitas modela pocas veces, la costumbre de la talla directa —por las razones que acabo de exponer— le lleva asimismo a descubrir hombres o animales en las piedras y maderas que utiliza. Sin embargo, algunos dibujos del escultor anuncian un interés por temas extremadamente estilizados, en los cuales la representación apenas aflora y asciende ya a ser puro juego de volúmenes.

.....

La figura humana, no con extrañas intenciones simbólicas pero sí como expresión honda de los tipos raciales de su país natal, interesa sobre todo al escultor. Hay una parte de su obra que consiste en producciones todavía dependientes de la visión clásica. Mujeres delicadamente modeladas que, unas veces, son simples retratos y, otras, personalización de algunos mitos.

.....

Fleitas se propone la expresión plástica de una raza. De aquella que vive en los campos de su tierra nativa. Y ya se sabe que el campesino, fuertemente compenetrado con sus lares, y con el mudar de las estaciones, y con el impasible crecer de los árboles, muestra una serenidad semejante a la de la misma naturaleza. Al acudir a esos tipos raciales —que Fleitas ha estilizado arquetípicamente—, el artista expresa la general ataraxia. Estamos ante un caso opuesto al de Julio Antonio. Los personajes de la raza, en este último, son siempre figuras individuales. Julio Antonio no repite un tipo, un prototipo de actitudes diversas, innumerables. El artista ve la raza en cada campesino, en cada recia individualidad ibérica. Ello puede depender no sólo del propósito estético del escultor, pero también de la diferencia de los modelos. El hombre castellano parece tener una psicología profunda, bien distinta del alma casi elemental que reside en los hombres elegidos por Fleitas. Al alejarse del retrato racial, al tender a la creación de tipos genéricos, donde importa la actitud variada de la figura —el problema de los volúmenes—, Plácido Fleitas se halla en el camino de un arte escultórico absoluto.

.....

Es erróneo pensar que el campesino muestra los rasgos un tanto exagerados que le otorga el artista. Porque en su isla abunda el campesino de rasgos

delicados, propenso a la rubicundez y a la estilización corporal. Fleitas representa más bien —quiero decir, expresa plásticamente— al campesino de la región meridional, donde existen tipos que se aproximan a la contextura africana. Pero esto nos llevaría a la cuestión de las razas, a las inmigraciones y a las mezclas que han originado esos tipos. Lo que importa es aceptar, o discutir, desde el punto de vista estético, tales obras de Plácido Fleitas. Problemas de escultura son los nuestros, no problemas de humana geografía. Por comodidad, a través del presente estudio, he llamado raciales a esas obras estilizadas, sin embargo, de que el artista ha inferido el tipo de cierta región, no de su país total. En ellas encontramos al mejor Plácido Fleitas. Al artista finamente intuitivo, profundamente compenetrado con los problemas puros de la escultura, con la atracción de la tierra y con las diversas materias que utiliza.

Atendiendo a que unas veces modela Fleitas y a que otras talla directamente, podría decirse que en sus producciones sobresale el sentido o la actitud. El primero es evidente en las obras modeladas, porque en ella es superior la voluntad imaginativa del escultor; la segunda se manifiesta en las obras talladas directamente, porque, como dice Alain, en tales casos se esculpe lo que la cosa y la materia quieren y exigen. Sin embargo, en la talla directa, donde descuellan los problemas de actitud —de puro juego de volúmenes— reside el posible punto de partida para una escultura absoluta. Pero, aun cuando Fleitas no llegue a ella, las riquezas de la figura humana son muy vastas. Estoy lejos de creer que el someterse a la realidad circundante conduzca siempre a un agotamiento; porque el poder de expresión puede ser infinito.

«Plácido Fleitas». «Los Arqueros», «Cuadernos de Arte», Las Palmas, 1950.

REDACCION DE THE STUDIO

(...) It would seem that Plácido Fleitas was well named at birth, for there is a calmness and serenity in all his works that are the expressions of the personality of we man himself. Carving directly in stone and wood he has found a perfect equilibrium in the shaping of his material to a form inherent in it and in portraying the archetype of the natices countrymen of his island, who, working on the earth in te cycle of the seasons, derive an inherent strength from nature. The human figure, in all its richness of formal associations, has sufficed up to the present time as a model for his inspiration though, in carving his materials, he has used it only as the point of departure towards a pure art that does not rely chiefly on naturalistic representation for its message. Nevertheless, man and his destiny, with their humanist content, have remained constant in the thought behind the creation. Intuitive, direct response to a life-force, uninfluenced by too close a concern with the sculpture of past ages and regions, has imbued the carvings by Fleitas with en almost primeval purity in conception that seeks to release from the resisting material a form which seems already o exist in it and which requires only the exploring chisel or gouge of the artist to give it life*.

En «The Studio, september, 1952.

Aunque «The Studio» no lo indica este texto es la versión de un fragmento del trabajo de Ventura Doreste sobre Plácido Fleitas.

JUAN EDUARDO CIRLOT

El escultor Plácido Fleitas (nacido en 1915), ha dado a su arte un carácter profundamente personal, dentro de lo hispánico, por su síntesis de abstrac-

ción y naturalismo. No se trata, obvio es decirlo, de un naturalismo imitativo de las formas complejas de la realidad visual, sino de una aproximación a los objetos elementales. Mantienen esta cercanía por la intensidad del color, por su selección de los materiales, teniendo en cuenta dicha característica, así como la textural. Pero también por la forma, con frecuencia biomórfica en su movimiento lineal o, cuando no, aproximada a la sencilla complejidad del canto rodado perforado. Tras una etapa en la que trabajó sobre todo con la relación de volúmenes redondeados positivos y negativos, por continuidad de huecos espirales y sinuosoides, pero conservando la lisura de las superficies, entre 1955 y 1958, Fleitas se ha aproximado al universo informal por el tratamiento de la materia, llevando el volumen a cierto grado de disolución, que se acerca aún más a los efectos naturales de la erosión. Unas y otras obras se distinguen asimismo por su elevada monumentalidad, que las relaciona con el arte de los grandes períodos arcaicos, a pesar del carácter que dimana de su pertenencia al ciclo de nuestro tiempo.

Es Fleitas uno de los escultores abstractos del mundo que menos producen la sensación de una labor intelectual y forzada por cánones estilísticos. Muy intuitivo el efecto estético dominante de su plástica es la armonía entre formato, contorno general, materia —con las sensaciones de peso y consistencia que ésta evoca— y color. Su inquietud le lleva a experimentar con los más diversos tipos de maderas y de piedras, procurando que el tratamiento escultórico no deforme la calidad esencial de cada tipo, sino que sirva para ponerlo de manifiesto. En unas obras recientes, a causa de la complejidad rítmica de las ondulantes superficies, se producen efectos de luz muy interesantes, y que también forman parte activa en el sentido de la obra. Estas escultu-

ras han sido creadas formando parte de una serie, con el título general de «Fósil», por talla directa de la piedra. Miden poco menos de un metro de altura y una de las características de la emoción que despiertan es la ambigüedad entre la realidad creada por la naturaleza, el tiempo y el paisaje, y la invención humana. Sirven, por todo ello, de enlace entre uno y otro mundo.

En «Correo de las Artes», Barcelona, diciembre 1960.

FERNANDO GUTIERREZ

(...) Si este conjunto de treinta y seis obras en materia definitiva pudiera definirse con una sola palabra elegiríamos sin vacilar la palabra grandiosidad. Según uno de sus paisanos, Plácido Fleitas empezó tallando directamente las piedras en los roqueados de su tierra.

Quizá sólo así podamos imaginar sin vértigo su concepto de la escultura y sus realizaciones. Naturaleza y geología se mezclan y unen en sus formas con un sentido prodigiosamente sensible y grandioso de la materia. Ese lenguaje en voz alta, clara y sonora de sus obras, es el eterno idioma de la obra de arte pura y misteriosa que domina al hombre con su grandeza y perennidad. (...) Experiencia, técnica y síntesis son las tres sabidurías en que se apoya un sentido universal y al mismo tiempo insólito de la forma.

En «La Prensa», Barcelona, 24 enero 1965.

SANTOS TORROELLA

En las treinta y siete piezas que componen la exposición, todas ellas en talla directa —de conglomerado volcánico o arenisca submarina y de madera de preciosas calidades, de quebracho, tilo, sabina,

naranja, barbazano y ébano—, cabe seguir el desarrollo de la evolución experimentada por Fleitas, desde las grandes cabezas o las figuras espléndidamente talladas en sus fases primeras, hasta la abstracción pura de años posteriores, pasando por fases intermedias de estilización antropomórfica.

En cualquier caso, reitéranse en la producción total del escultor las constantes de la probidad del esfuerzo, de la inspiración en obediencia a las sugerencias que las propias materias con que trabaja le ofrecen y de obstinada tendencia a la depuración máxima de la forma. Su obra tiene, así, una profunda consistencia siempre, incluso allí donde los huecos cumplen una función descongestionadora de las masas, pues aquéllos están concebidos en razón de éstas; es decir, tales huecos intervienen en su escultura como volúmenes también —o, si se prefiere, como improntas o negativos del volumen— más que como espacios. Si de toda escultura se ha podido decir que desplaza espacio, de la de Fleitas cabría afirmar que lo que desplazan son volúmenes, incluso allí donde se halla ausente la materialidad física de los mismos. Por eso tienen tal rotundidad, tan poderosa consistencia subyacente, sus obras. Formas plenas y vacías, ritmos lineales, sinuosos con preferencia, y un enraizado sentimiento de la plasticidad, belleza y calidades de los materiales, con que opera otorgan, junto con los demás rasgos apuntados, una categoría indiscutible y de primerísimo orden a las obras de Plácido Fleitas, hoy en su momento de rotunda madurez.

En «El Noticiero Universal», Barcelona, 5 febrero 1964.

JOSE CORREDOR MATHEOS

Plácido Fleitas ha vuelto a exponer en Barcelona, después de transcurridos quince años de su anterior

exposición. Acostumbrados como estamos a contemplar, en general, obras escultóricas mixtificadas, insinceras, que no se sostienen por falta de verdad, impone y admira encontrarnos con la obra de este escultor canario: grávida, llena de una fuerza auténtica, sana; en el sentido mejor en que puede realmente serlo una obra de arte. La variación con respecto a su anterior muestra es evidente, aunque no radical. Más bien parece que Plácido Fleitas no haya abandonado nada de lo que entonces tenía, y que su novedad sea ahora la de dárnoslo mucho más maduro y desarrollado. El artista desarrolla así un germen que existe desde un principio, madurándolo con la naturalidad con que puede madurar el trigo o el cuerpo de una adolescente.

Una de las cosas más evidentes en esta obra y que no deja de sorprender y de admirar a la vez, sin embargo, es que, a pesar de la aparente diversidad que supone la existencia de las dos líneas en que trabaja Fleitas, la unidad de su obra no deja lugar a dudas.

.....

Esta dependencia de la tierra en la obra de Fleitas se aprecia en los temas de sus figuras: en las de tipo étnico marcado, a primera vista; en las estilizadas, porque la atenuación de los caracteres étnicos de los tipos cambia por una acentuación del sentimiento mágico; un sentimiento mágico africano, ajeno por completo a lo decorativo, con significación de objeto, en el cual hay una fuerza encerrada, contenida, tensa, capaz de alimentar —si es de signo positivo como es el caso de estas obras— a sus poseedoras. Estas figuras estilizadas suponen una transición a las obras claramente no figurativas, de su último período, en que este signo mágico se concreta más y, libre de alusiones al mundo exterior, da sentido esencial a las obras. Pero también aquí, además de

ese poder evocador y misterioso, subyacente en el alma canaria, las esculturas siguen siendo pedazos de tierra española, no desarraigada, del suelo canario, sin violencias ni asépticas operaciones quirúrgicas. Todo esto da gravidez, autenticidad y sentido a la obra de Plácido Fleitas. Pero al mismo tiempo, el tratamiento, la concepción formal —haciendo el esfuerzo necesario para abstraer la forma del fondo, si ello es lícito— está depurado por la línea de la escultura contemporánea que parte de Brancusi, y llega, en posteriores manifestaciones, a un Moore y también, en este sentido a un Arp. Los espacios interiores de Fleitas no están puestos; no son huecos hechos ex-profeso; casi parece que no hayan sido hechos, sino que existieran ya. Nunca estos espacios son independientes, inseparables de la superficies externas, tendentes, como los volúmenes por entero, a las líneas curvas, dentro de una «la suave serenidad» a que se refiere Ventura Doreste, y que «no le conduce —nunca— a visiones atormentadas». Esta superficie nace, sin duda, de una necesidad natural, que comparte el hombre que Plácido Fleitas, de crear cohesión que, siendo tensa, sea, al mismo tiempo, resistente, perfecta, cerrada y abierta a un tiempo; con la tensa cohesión de la superficie de una gota de agua. Este punto milagroso y natural se da en la obra de este artista. Milagro que no puede darse sino dentro de la naturaleza.

En «Artes», 8 abril 1964.

CESAREO RODRIGUEZ AGUILERA

Desde hace tiempo, el escultor canario Plácido Fleitas nos viene ofreciendo su obra como una de las más firmes y sugestivas del arte español de los últimos años. La vinculación a su tierra de origen,

tanto en el aspecto humano como en el artístico, no le ha impedido alcanzar la dimensión universal y actualísima de su obra, uno de los conjuntos más complejos de nuestra escultura actual.

La trayectoria recorrida por Plácido Fleitas tiene ya un largo alcance. La diversidad de sus realizaciones supone una expresión de la inquietud creadora del artista. Por otra parte, la continuidad que se advierte de su mismo espíritu, a lo largo de los diversos capítulos de esta obra, representa la fidelidad insobornable a un destino y a un carácter determinado. Plácido Fleitas es, como decíamos, un hombre esencialmente vinculado a su tierra y los hombres de su tierra; pero también es un hombre proyectado hacia ese más allá histórico que es la esencia de todo caminar artístico.

Ante todo, Plácido Fleitas —y ésta no es una característica frecuente en nuestra época— es un artista de prodigiosos dominios técnicos; es un profundo conocedor y realizador de su menester diario, al que entrega lo más permanente de su vida.

El examen del conjunto de su obra nos ofrece múltiples categorías y diversidad de realizaciones, difíciles de encuadrar en un casillero sistemático. Lo esencial de su evolución puede resumirse en tres posiciones fundamentales, que más que coincidentes por su desarrollo cronológico lo son por orden progresivo y lógico. En primer lugar, aparece una obra escultórica con referencia directa a la figura humana, que puede quedar encuadrada dentro de un neoclasicismo de factura muy de nuestro tiempo, en atención especialmente a la sobriedad esencial, a la precisión volumétrica y a la sencillez de las formas, que le enlazan con un primitivismo tan natural como deliberado en el que Plácido Fleitas se expresa en abundantes realizaciones de figuras étnicas de su tierra o del Africa vecina, en retratos y en forma

de referencia directamente alusivas a la realidad que le circunda.

La segunda fase de sus realizaciones supone una sustitución de las formas de referencia, aunque una continuidad en las formas de realización, igualmente estilizadas e igualmente precisas, con determinada acentuación geométrica, como consecuencia del olvido de la forma exterior representada, y con una mayor libertad de realización, a causa de la ruptura con la representación directa. Es la fase más idealista de la abstracción de su obra, la más evasiva de las formas usuales, aunque con el planteamiento y resolución de igual o mayor número de problemas plásticos.

(...) La diferenciación, el cambio realizado entre su primera etapa figurativa y la segunda abstracta, es más aparente que real, puesto que en el orden técnico no hay más que una natural perfección del oficio, y en el aspecto plástico una utilización de los volúmenes y de los vacíos con una mayor libertad, para la consecución de formas y de efectos más profundos y más mágicos, al prescindir de la referencia directa.

La última, y probablemente la más sugestiva, fase de la obra de Plácido Fleitas es la que pudiéramos considerar como la del retorno a la naturaleza, la del realismo natural, a través de formas evocadas o sugeridas por el recuerdo de la propia naturaleza... (...) En este sentido, la última fase de la obra de Plácido Fleitas es, sin duda alguna, un nuevo realismo, en que el autor colabora con la propia creación natural, incorporándole la impronta de su elección y los caracteres de su oficio y de su mente... (...) Este nuevo realismo de Plácido Fleitas ha de quedar situado junto a los vínculos más permanentes de su modo exterior y de su mundo interior. Con él nos ofrece una obra ligada a sus viven-

cias más íntimas y proyectadas con los caracteres de universalidad propios de su formación cultural y de espíritu.

En justicia, no puede haber ya ninguna verdadera selección positiva de la escultura española de nuestro tiempo en la que Plácido Fleitas no ocupe un lugar propio y preeminente.

En «Artes», 8 octubre 1964.

A. M. CAMPOY

No es Plácido Fleitas un escultor moderno, entendiendo por moderno lo que es de hace un momento y de ahora mismo. No está el escultor canario sometido a la moda. Corren sobre su obra brisas de otro tiempo, y por ello, intemporales. Fleitas será un escultor de ayer y de hoy y, si no se alteran absolutamente los supuestos de nuestro arte, será también un escultor de mañana, de siempre. Brisas griegas, mediterráneas, le llegan al escultor allá a su estudio atlántico, y ya que no rigurosamente clásicas, sí que luminosamente contagiadas de aquel encanto que distingue a la Poma de Arístides Maillo. o a su maciza Venus del Collar. Lo que ocurre es que la relativa frialdad de las masas mediterráneas, al florecer nuevamente en las islas del estío, se hacen tibieza, calor, y las perfectas actitudes se hacen amorosamente familiares.

Tal vez influya en ello el carácter africanizante de esta materia cálida, sea lava o traquita, arenisca o toba volcánica de Lanzarote, en cuya porosidad y precioso venaje encuentra el escultor egipcíacos motivos que aprovechar. Las materias desenfrían también el canon más riguroso, y así, estas muchachas modeladas en el rojizo cobracho o en la caliente nocturnidad del ébano, se tornan criaturas alegres y

próximamente femeninas. (...) Fleitas se sirve en otras ocasiones de las formas genesíacas de una piedra que se pule al sol o se metamorfosea en esponja en la orilla del mar, y, sin alterar sus ritmos espontáneos, la acaricia levemente y la muestra luego, sutilmente caracterizada. Es también imaginador de formas, tan primitivo y ultraísta como la naturaleza, de la que él, hábil modelador, es parte integral.

En «A B C», 22 octubre 1964.

JUAN ANTONIO CABEZAS

Hemos dicho que Fleitas nos ofrece en esta exposición antológica las etapas o escalas que siguió su proceso personal y espiritual de creación. Así nos encontramos con obras, sin duda bellas, de su etapa figurativa. Rostros y cuerpos modelados en maderas duras, pulidas, que recuerdan los ídolos de algunas tribus africanas. Hay formas remodeladas en lavas basálticas solidificadas y erosionadas. Y formas figurativas, trabajadas sobre bloques, extraídos del fondo del mar Atlántico.

Fleitas es un artista intuitivo e instintivo; un hombre de sueños, aunque ha pasado por distintos aprendizajes. Un hombre que como buen canario vive entre la geología y la mitología, siente dentro de sí el latido de esas lavas enfriadas, solidificadas, de las obsidianas biseladas (...).

Poco a poco, Fleitas, tan seducido por la pura abstracción, afán creador de formas originales, no copiadas, se va quedando en el desnudo volumen. Pulimenta las piedras hasta dotarlas de una piel casi humana, en que se percibe sus internas porosidades. Después proyecta dentro de la masa esas deliberadas cavernas, caminos para la luz y el aire,

que la penetran como si el artista buscase a través del volumen del bloque, pulimentado, su fría alma mineral. Cada piedra queda reducida a una sucesión de articuladas curvas, de oquedades erosivas, en que la acción del escultor fuese una erosión dirigida y ordenada, dentro de un pequeño caos de materia en trance de una nueva ordenación geológica.

Tienen estas piedras de formas caóticas, pulimentadas y en equilibrio, de Plácido Fleitas, algo que nos recuerda un proceso de proliferación celular o el estado intermedio —esqueleto calizo, entre lo orgánico y lo mineral— de las madréporas.

En «España», Madrid, 30 octubre 1964.

CARLOS AREAN

Plácido Fleitas... formó parte del Grupo **Ladac** y fue durante varios años, a ejemplo de Millares, Monzón y José Julio Rodríguez, uno de los promotores de las actividades plásticas de la isla. Una etapa larga de figuración tradicional se caracterizaba por el pulimento de la materia y por el organicismo curvilíneo de sus superficies, Aunque hay en esta época atisbos de su futura descomposición de la forma y de su paso a la abstracción, éstos se van consolidando lentamente a lo largo de casi un decenio, para ser excluyentes a partir de 1957. Le preocupa la búsqueda de espacios interiores y la posibilidad de que sus esculturas redondeadas y con ordenación de piedra volcánica, puedan ser vistas desde todos los ángulos. Enamorado de las superficies tersas, no se limita a frotar incansablemente el contorno exterior, sino que dota de una similar morbidez elástica a sus huecos, profusamente encadenados a manera de laberinto multiforme que corre las entrañas de una materia en estado de gestación. José Corredor Ma-

theos nos ha hecho ver que «estas obras de Plácido Fleitas no están nunca animadas por una halagadora intención decorativa; nacidas para el equilibrio, su impulso les viene de más lejos: de esa misma tierra que está siempre presente, en pie, en su obra».

La recién estudiada escuela de Madrid es de confluencia. A diferencia de lo que sucede con la vasca o con la catalana, no se nutre de artistas regionales, sino que caben en ella creadores procedentes de todo el ámbito nacional. (...) Por eso, al incluir a un artista no residente en Madrid, pero relacionado con Madrid, como es Plácido Fleitas, domiciliado actualmente en Las Palmas, dentro de alguna escuela, no vacilé en acudir a la de nuestra Meseta Central, a la que se halla, relativamente, próximo además por su organicismo curvilíneo.

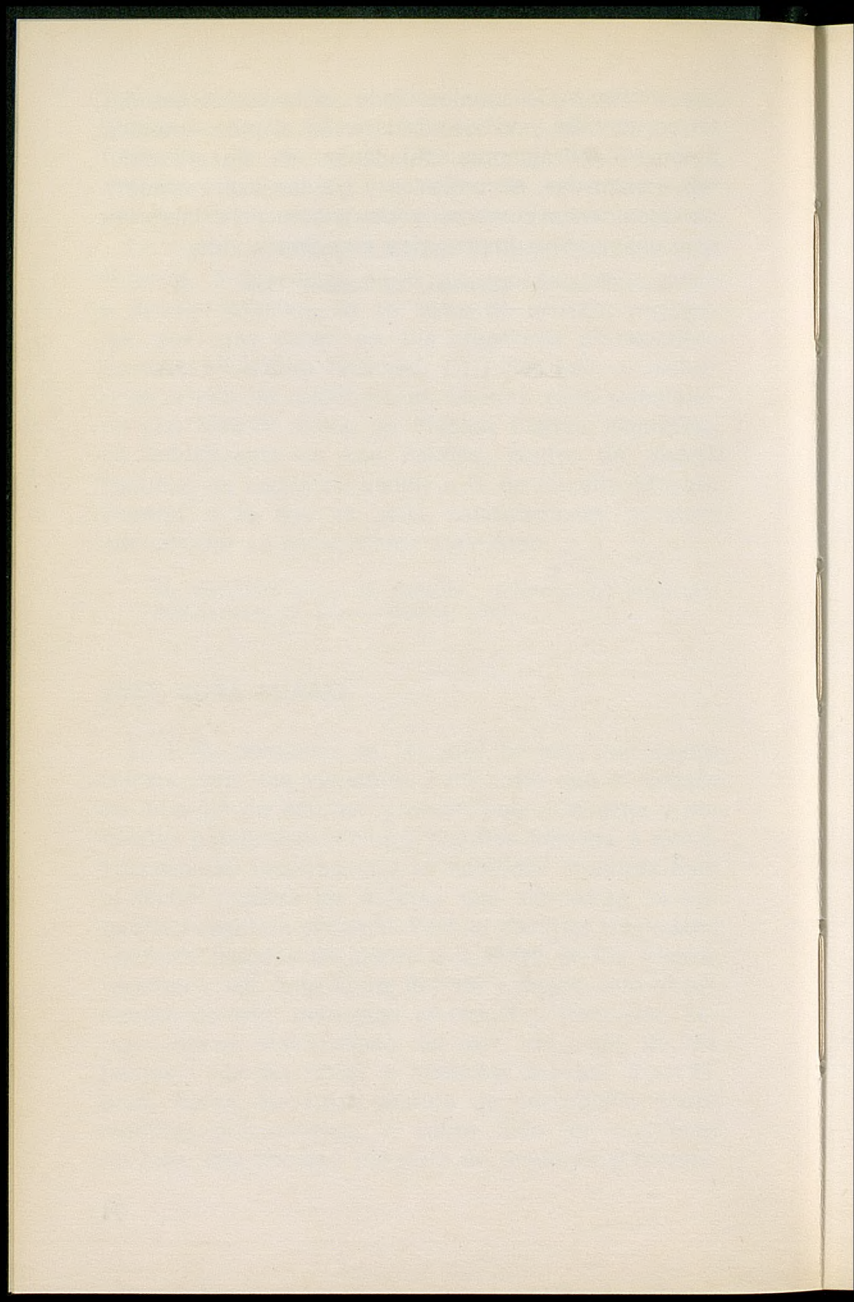
En «Escultura actual en España», tendencias no imitativas. Publicaciones El Duero, Madrid, 1967.

JUAN SOSA SUAREZ

(...) Su domicilio en la calle Torres. Una casita terrera, con una ventanita y un patio que el artista se encargó de adornar y embellecer. Cabezas y pequeñas estatuillas, tablas y bocetos tallados a mano, ocuparon su inspiración y su habilidad creadora bajo el techo y sobre las esteras que alfombran su pequeña y recoleta vivienda. Pero el escultor trasladaba enormes bloques de piedra a la Playa de las Alcaravanas y allí, bajo la luz del sol y dando cara al horizonte abierto, manejaba el cincel y trabajaba, horas y horas, acompañado del mar, del trajín de los barcos y de las tibias y húmedas arenas. (...) Libros, flores, bocetos, objetos de decoración sobre muebles y anaqueles, y, sobre todo, un ambiente de arte, que hacía palpable en maderas y cerámi-

cas, pinturas y anaqueles. Todo el hogareño estudio de un sencillo y valioso artista. En el patio grandes piedras —¿tirajaneras, tejedanas, de Fuenteventura?— buscadas, encontradas y traídas expresamente de lejanísimas cumbres y barrancos, para labrarlas amorosamente e imprimirles emoción y vida.

En «El Eco de Canarias», 22 octubre 1969.



ESQUEMA DE SU VIDA

1915

- Nace en Telde, Gran Canaria. (8 de junio.)

1922

- Estudios de Dibujo en la Academia Municipal, Las Palmas.

1929

- Ingresa en la Escuela de Luján Pérez. Visitas a El Museo Canario donde se coleccionan restos del arte indígena de las islas.
- Exposiciones colectivas.

1935

- Primera exposición individual. Las Palmas. Expone 21 obras.

1939

- Obtiene el primer premio en un concurso convocado por el Cabildo Insular de Gran Canaria para la decoración de los interiores de la sede de ese organismo.

1943

- Obtiene el Primer Premio en la I Bienal de Artistas Canarios, organizada por El Gabinete Literario, Las Palmas.

1947

- Participa en la Exposición de Arte Español Contemporáneo, Buenos Aires

1948

- Exposición individual en El Gabinete Literario, Las Palmas.

1949

- Exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, y en Galería Layetana, Barcelona. Reside en esta ciudad durante ocho meses. Entra en contacto con miembros de **Dau-al-Set**.

1950

- Participa en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, Madrid.

1951

- Obtiene una beca del Instituto Francés para estudiar en París. Reside en Francia durante dos años. Viaja por Italia, Suiza, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Inglaterra, etc.

1952

- Comienza sus experiencias abstractas.

1961.

- Exposición individual en la Galería du Colisée, París.

1961-62

- Exposiciones individuales (dos, en la Galería Hybler Copenhague.

1962

- Obtiene el Premio de Honor en la X Bienal de Artistas Canarios, organizada por El Gabinete Literario.

1964

- Exposición individual en la Galería Syra (Barcelona) y en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid.

1965

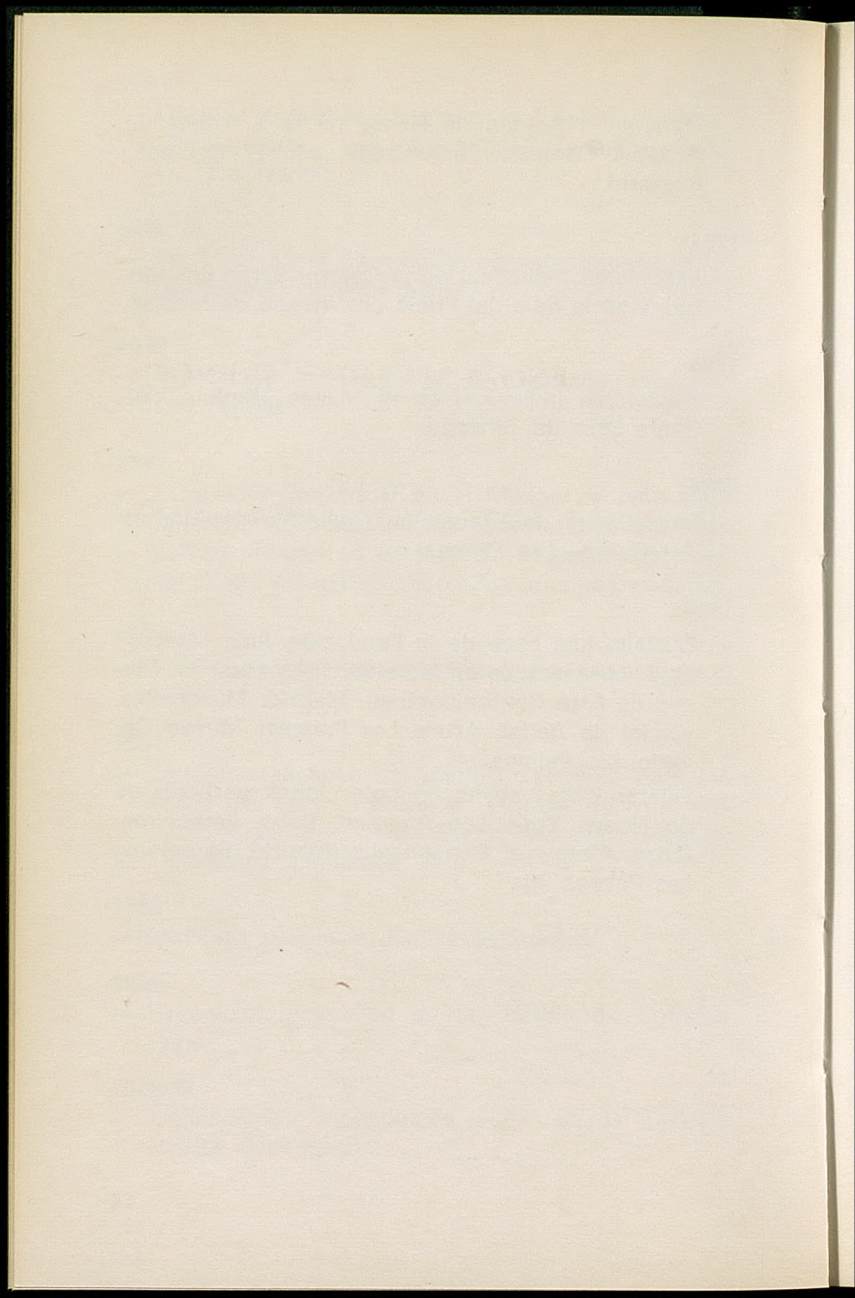
- Exposición individual en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

1966

- Participa en la Exposición Colectiva de Modern Art Galery, Las Palmas.

1966

- Obtiene una beca de la Fundación Juan Mach.
- Está representado en los siguientes Museos: Museo de Arte Contemporáneo, Madrid; Museo Provincial de Bellas Artes, Las Palmas; Museo Canario, Las Palmas.
- Existen obras suyas en colecciones particulares de Nueva York, Los Angeles, París, Estocolmo, Suiza, Alemania, Copenhague, Madrid, Barcelona, Las Palmas, etc.



ESQUEMA DE LA EPOCA

1898

— Cezanne comienza **Las grandes bañista**.

1901

— Henri Matisse: **Madeleine I**.

1905

— Vlaminck y Derain se interesan por las máscaras negras. Gaudí realiza **Casa Batlló**.

1907

— Picasso visita el Museo de Escultura Comparada de El Trocadero, donde existe una gran colección de escultura africana. Pinta **Bailarín negro** y **Les demoiselles d'Avignon**.

1910

— Brancusi realiza la **Musa Dormida**.

1911

— Kadinsky pinta la primera acuarela abstracta.

— XXVII Salón de los independientes, con participación cubista.

1912

— **Manifiesto de la escultura futurista**, de Boccioni.

1913

— Alexander Archipenko: **Combate de boxeo**.

1917

— Objetos y relieves dadaistas, de Duchamp, Man Ray y Arp. Esculturas de Modigliani.

1919

— Brancusi realiza **Pájaro en el espacio**.

1922

— Manifiesto de los pintores mexicanos: Ribera, Siqueiros, Orozco.

1926

— Exposición de los trabajos de las Escuelas Mexicanas de Pintura al Aire Libre, Berlín, París, Madrid.

1929

— Primera exposición de alumnos de la Escuela de Luján Pérez, Las Palmas.

1929

— Exposición Universal de Escultura. París.

1930

— Calder realiza sus primeros **móviles**.

1931

— Gargallo: **Retrato de Greta Garbo**.

1934

— Mural de Orozco en el Palacio de Bellas Artes, de México.

1936

— Henry Moore inicia su período de ritmos de oquedades y de masas.

1937

— Barbara Hepworth: **Forma doble.**

1938

— Henry Moore: **Figura reclinada.**

1945

— Henry Moore: **Grupo Familiar.**

1948

— Se funda la revista **Dau al set** de literatura y artes plásticas de vanguardia.

1950

— Osip Zadkine obtiene el I Premio en la Bienal de Venecia. Arp realiza un gigantesco relieve en madera para la Universidad de Harvard.

— **Tableros cambiantes**, de Ferrant.

1951

— Exposición de escultura abstracta, Barcelona.

1953

— Naum Gabo: **Construcción espacial.**

1955

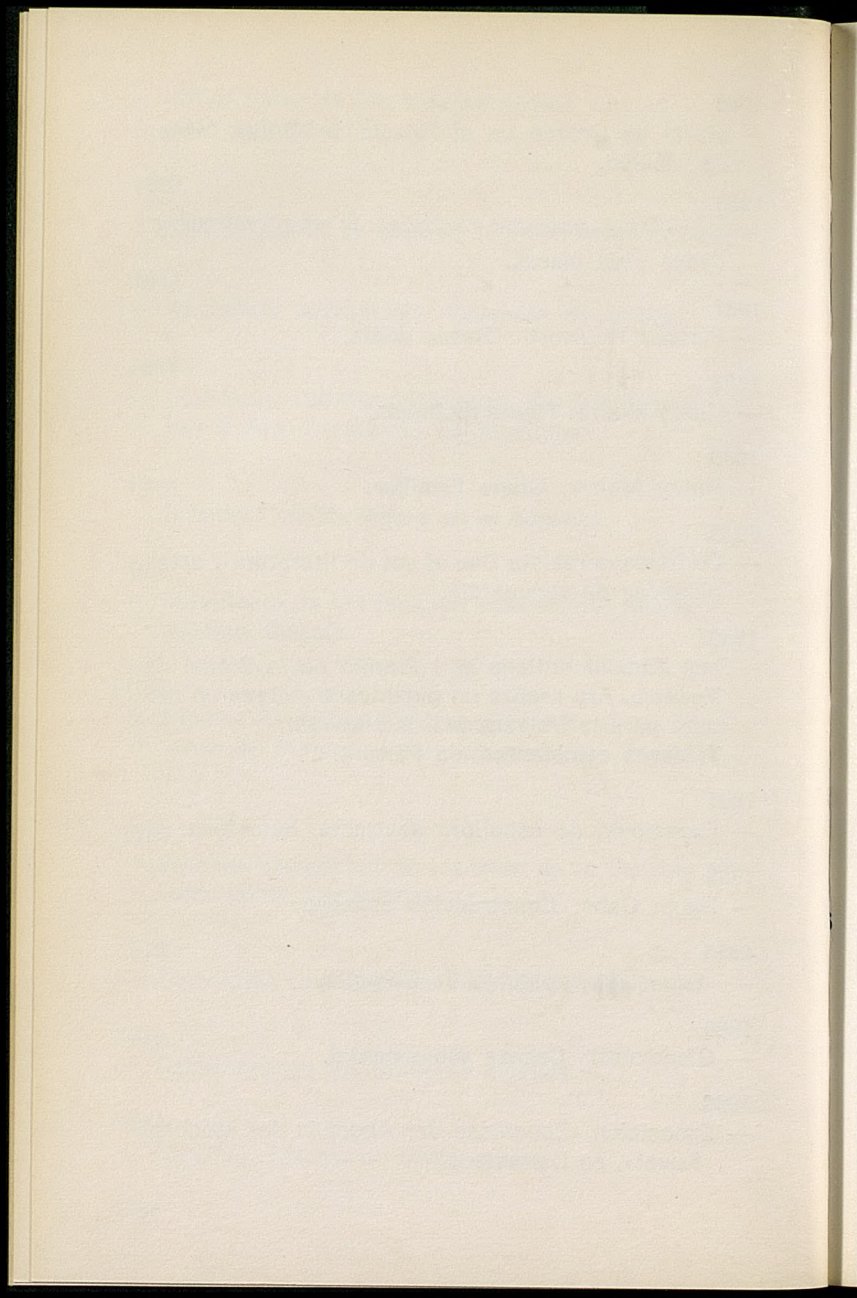
— Exposición póstuma de Gargallo.

1960

— Giacometti: **Cabeza monumental.**

1963

— Exposición «Zeugnisse der Angst in der Moderne Kunst», en Darmstadt.



BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA CERNI, V.: «Panorama del Nuevo Arte Español». Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966.
- AREAN, Carlos: «La escultura actual en España» (tendencias no imitativas). Publicaciones El Duero, Madrid, 1967.
- BARBERA, Carmen: Plácido Fleitas. «La Prensa», Barcelona, 18-2-64.
- BENITEZ INGLOTT, Luis: La exposición de Plácido Fleitas. «Falange», Las Palmas, 23-11-1948.
- CABEZAS, Juan Antonio: Piedras en equilibrio de Plácido Fleitas. «España», Madrid, 30-10-1964.
- CAMON AZNAR, José: El escultor Plácido Fleitas. «A B C», Madrid, 4-6-1949.
- CAMPOY, A. M.: Plácido Fleitas. «A B C», Madrid, 22-10-1964.
- CASTELLET, Nuria: Plácido Fleitas. «Mujeres en la isla», Las Palmas, febrero 1964.

- CASTILLO, A. del: Plácido Fleitas. «Diario de Barcelona, 17-12-1949.
- Plácido Fleitas. «Diario de Barcelona, 1-2-64.
- Plácido Fleitas. «Goya», septiembre 1964.
- CASTILLO, Luis: Arte Nuevo: El escultor Plácido Fleitas. «Insula», Madrid, 15-10-1949.
- CIRICI-PELLICER, Alexander: The Art of Spain from 1945-1965, en «Art of Our Time». Thames and Hudson. Londres, 1966.
- CIRLOT, Juan Eduardo: Plástica abstracta en España «Papeles de Son Armadans», Junio 1960.
- Obras recientes de Plácido Fleitas. «Correo de Las Artes, Barcelona, diciembre 1960.
- CONDE, Carmen: Escultores españoles. «Idealidad», Alicante, noviembre 1964.
- CORTES, Juan: Plácido Fleitas. «Liceo», Madrid-Barcelona, febrero 1950.
- Nueva estancia en Barcelona del Escultor Plácido Fleitas. «La Vanguardia Española», Barcelona, 9-2-1964.
- CORREDOR MATHEOS, José: Plácido Fleitas. «Destino», Barcelona, 1-2-1964.
- La escultura abstracta y concreta de Plácido Fleitas. «Artes», Madrid, abril 1964.
- Nota biográfica, en «Enciclopedia Espasa», suplemento, 1961-1962.
- La escultura en equilibrio de Plácido Fleitas. «Cuadernos de Arte», Madrid, 1964.
- CRISTOBAL: El escultor Plácido Fleitas. «España», Tanger, 25-7-49.
- CULLEN DEL CASTILLO, Pedro: El artista y su obra. Conferencia. Gabinete Literario. Las Palmas, 14-12-1948.
- CHABANON, Jean: Plácido Fleitas. «Le Peintre», París, 15-10-1961.
- D'ORS, Eugenio: La talla directa. «Arriba», Madrid, 9-6-1949.

- La VI Antológica. «Arriba», Madrid, 15-6-1950.
- DORESTE, Domingo: La exposición de Plácido Fleitas. «Diario de Las Palmas, 2-5-1935.
- DORESTE, Ventura: Plácido Fleitas (monografía). «Los Arqueros», Las Palmas, 1950.
- DORESTE SILVA, Luis: Plácido Fleitas. «Falange», Las Palmas, 28-11-1948.
- DORTA, Antonio: Plácido Fleitas, escultor. «La Tarde», Tenerife, 22-6-1949.
- FARALDO, Ramón: Plácido Fleitas. «Ya», Madrid, 29-5-1949.
- Plácido Fleitas. «Ya», Madrid, 29-10-1964.
- FIGUEROLA FERRETI, L.: La escultura de Plácido Fleitas. «Arriba», Madrid, 18-10-1964.
- GALA DE RESCHKO: Plácido Fleitas, escultor. «Mujeres en la isla», Las Palmas, noviembre 1959.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: «La escultura española contemporánea». Guadarrama, Madrid, 1957.
- GIL, Fillol: La escultura canaria de Plácido Fleitas. Catálogo Exposición Museo de Arte Moderno, Madrid, mayo 1949.
- Renacimiento escultórico. «Luna y sol», Madrid, septiembre 1949.
- GIRAUDON, Georges: Plácido Fleitas. «Arts», París, 18-7-1961
- GONZALEZ, Juan F.: Las esculturas de Plácido Fleitas, 1944-1948. «Falange», Las Palmas, 30-11-1948.
- GONZALEZ, Pedro: Plácido Fleitas. «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife, 24-4-65.
- GUTIERREZ, Fernando: Plácido Fleitas. «La Prensa», Barcelona, 3-1-1950.
- HERNAN, J.: En el estudio de Plácido Fleitas. «Hoy», Las Palmas, 2-6-1942.
- El escultor Plácido Fleitas. «Grand Canary», Las Palmas, 1951.
- INTERINO: Plácido Fleitas. «Destino», Barcelona, 17-2-1949.

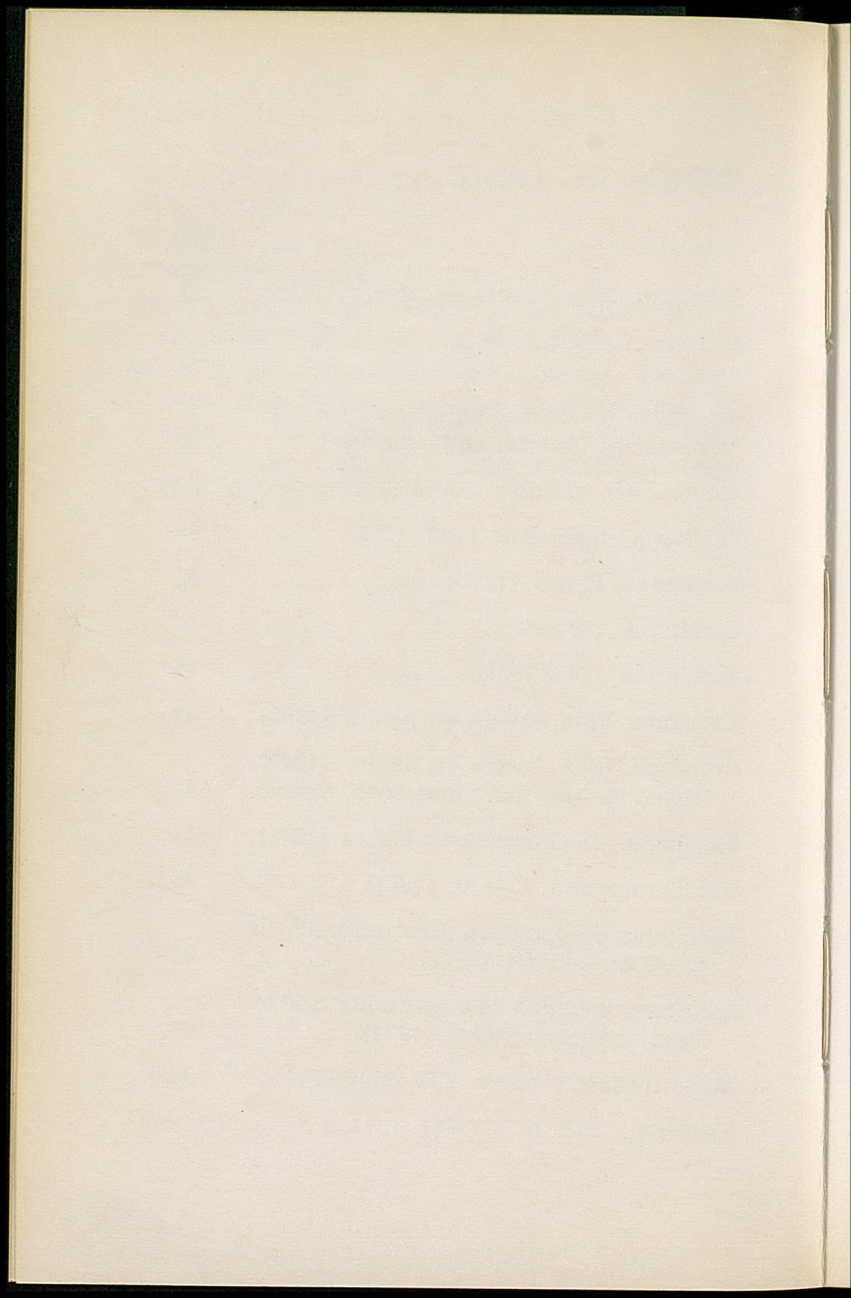
- J. M.: Plácido Fleitas, sculpteur. «Amateur D'Art», París, 1961.
- JIMENEZ SANCHEZ, Sebastián: Plácido Fleitas y el arte actual. «Falange», Las Palmas, 4-6-1964.
- LAFORET, Carmen: Una escultura. «Destino», Barcelona, 31-5-1949.
- LIENCE BASIL, Fernando: Quince años de escultura de Plácido Fleitas. «El Mundo Deportivo», Barcelona, 5-2-1964.
- LOZOYA, El Marqués de: Exposición de Arte Español Contemporáneo. Catálogo. Buenos Aires, 1947.
- LUBECKER, Pierre: Spansk Debut, Plácido Fleitas. «Politiken», Copenhague, 9-7-1961.
- LLOSENT, Eduardo: Plácido Fleitas. «Arriba», Madrid, 26-6-1949.
- MANZANO, Rafael: Plácido Fleitas. «Solidaridad Uacional, Barcelona, 18-12-1949.
- Plácido Fleitas. «Solidaridad Nacional», Barcelona, 17-12-1949.
- Plácido Fleitas en Barcelona. «Solidaridad Nacional», Barcelona, 9-1-1964.
- Plácido Fleitas. «Solidaridad Nacional», Barcelona, 30-1-1964.
- MARSA, Angel: Plácido Fleitas. «El Correo Catalán», Barcelona, 1-2-1964.
- MASOLIVER, Juan Ramón: Plácido Fleitas. «La Vanguardia Española», Barcelona, 14-12-1949.
- MONAND, Pierre: Plácido Fleitas. «Tout», París, 31-10-1961.
- MULDER, Elizabeth: La escultura de Plácido Fleitas. «Maricel», enero 1950
- MURCIANO, Carlos: Soneto para Plácido Fleitas, escultor. «Punta de Europa», Madrid, octubre 1964.

- PEGGE, C. Denis: Plácido Fleitas (The Anglo Spanish Society.) «Quarterly Review», London, july-september 1960.
- PEINY, Christine G. Plácido Fleitas. «Arts», París, octubre 1961.
- REY, José: Un artista. «Hoy», Las Palmas, 10-6-1934.
- PRIETO BARRAL, M.^a F.: El escultor canario Plácido Fleitas. «España», París, 29-10-1961.
- RODRIGUEZ AGUILERA, Cesáreo: Catálogo exposición en Galería Syra. Barcelona, 1964.
- El escultor Plácido Fleitas. «Artes», 8 octubre, 1964.
- RODRIGUEZ CRUELLES: Plácido Fleitas. «Europa», Barcelona, 15-3-1964.
- SANTOS TORROELLA, R.: Plácido Fleitas. «El Noticiero Universal, Barcelona, 5-2-1964.
- SANCHEZ CAMARGO, M.: La obra de Plácido Fleitas. «Pueblo», Madrid, 21-10-64.
- SANCHEZ DE MUNIAIN, M.^a Carmen: Plácido Fleitas, escultor indígena. «Revista», Madrid, enero 1965.
- SANCHEZ MARIN, Venancio: La escultura de Plácido Fleitas. «Goya», núm. 62, Madrid, 1964.
- SARTORIS, Alberto: Plácido Fleitas. «Insula», Madrid, 15-11-1951.
- S. C.: El escultor Plácido Fleitas. «El Alcázar», Madrid, 15-11-1951.
- SOSA SUAREZ, Juan: La exposición de Plácido Fleitas. «El Tribuno», Las Palmas, 10-5-1935.
- Plácido Fleitas. «El Eco de Canarias», Las Palmas, 23-10-1969.
- STROMLINET, KUNST, Virtus: Plácido Fleitas. «Sjaelands-Posten», Copenhague, 13-7-1961.
- TH. J. J.: Plácido Fleitas. «Aktuel», Copenhague, 18-7-1961.

- «The Studio»: Plácido Fleitas, Sculptor of the Grand Canary. Londres, septiembre 1952.
- VELAZQUEZ, Rufo: Fleitas, en el Museo de Arte Moderno. «Dígame», Madrid, 31-5-1949.
- VIVANCO, Luis Felipe: Primera Bienal Hispanoamericana de Arte. Madrid, enero 1952.
- VRINAT, Robert: Une nouvelle saison artistique. «Le Concours Medical», París, 14-10-1961.
- WESTERDAHL, Eduardo: Plácido Fleitas. Catálogo Exposición Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. Marzo-abril 1965.
- YUSTE, Tristán: Fleitas, el escultor antropólogo. «Pueblo», Madrid, 23-6-1949.

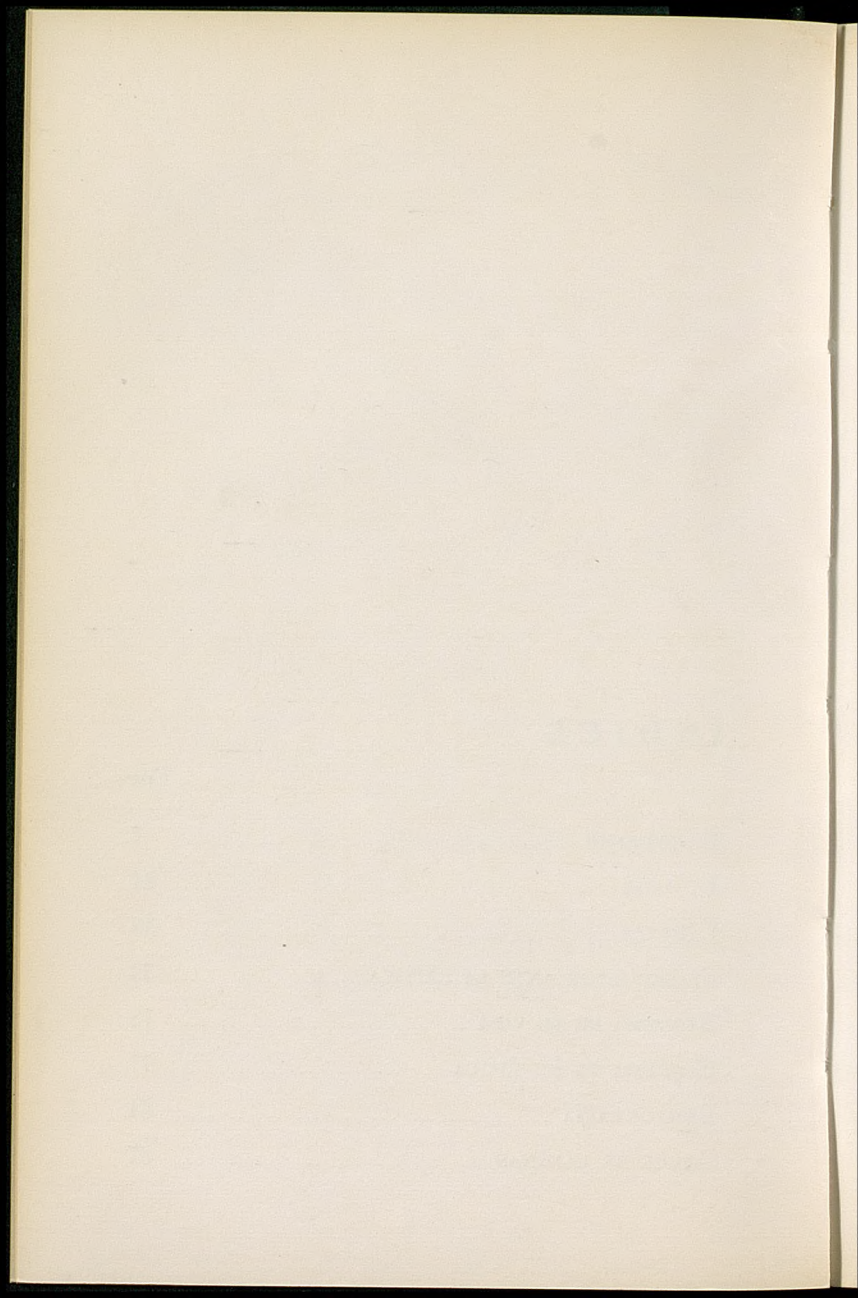
INDICE DE LAMINAS

	Pág.
Escultura. Talla directa en piedra (1949).	33
Alfarera (talla directa en piedra de Tin- daya)	34
Esculturas en curso de elaboración (Ba- rranco de Tirajana. Gran Canaria)	35
Estudio del escultor (1954)	36-37
Piedras y quebracho (1952-1955)	38
Esculturas. Ebano (1958)	39
Esculturas (1949-1953)	40
Esculturas (1952-1955)	41
Escultura. Talla directa en piedra (1962).	42
Escultura. Talla directa en piedra (1962). Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.	43
Esculturas. Talla directa en piedra (1971).	44
Escultura piedra. 2,60 m. (1971)	45
Esculturas en curso de elaboración. Plaza de Alcaravaneras (1971)	46
Esculturas en curso de elaboración. 2,60 m. Plaza de Alcaravaneras (1971)	47
Móvil madera y cobre. 2,70 m. (1971) ...	48
Escultura. 2,60 m. (1971)	Portada



INDICE

	<i>Pág.</i>
EL HOMBRE	7
LA OBRA	21
LÁMINAS	33
EL ESCULTOR ANTE LA CRÍTICA	51
ESQUEMA DE SU VIDA	73
ESQUEMA DE SU ÉPOCA	77
BIBLIOGRAFÍA	81
INDICE DE LÁMINAS	87



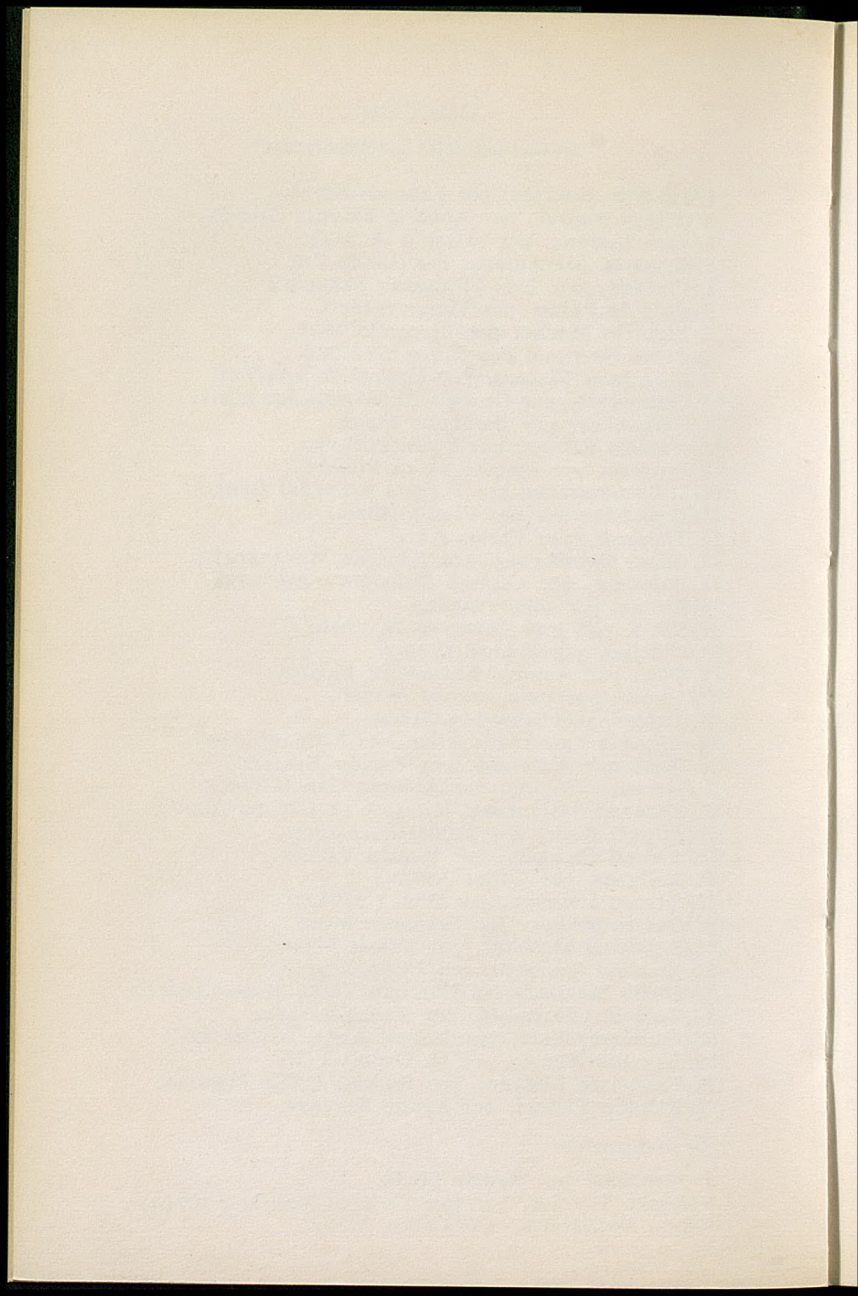
COLECCION

"Artistas Españoles Contemporáneos"

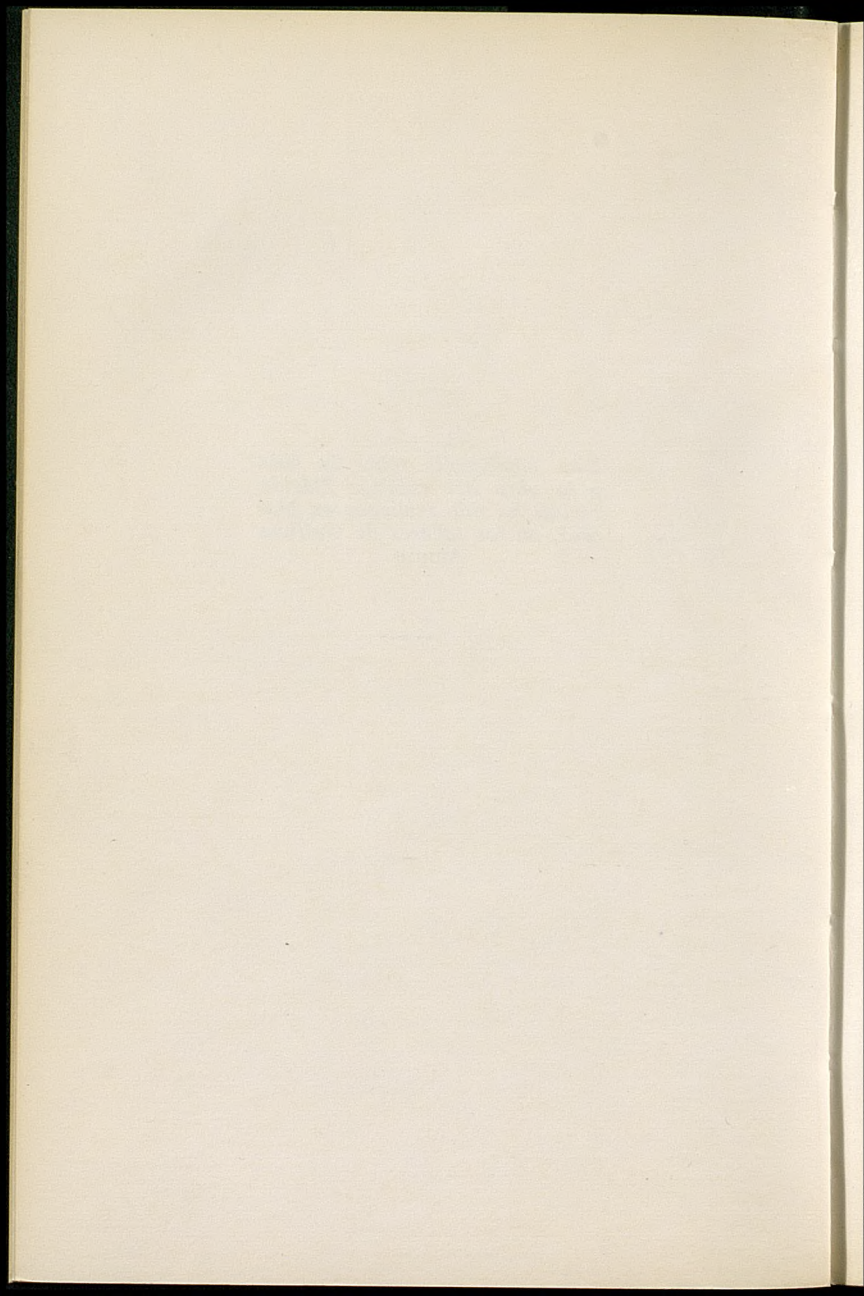
- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico SOPEÑA.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel CAMPOY.
- 3/José Lloréns, por Salvador ALDANA.
- 4/Argenta por Antonio FERNÁNDEZ CID.
- 5/Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás MARCO.
- 7/Victorio Macho, por Fernando MON.
- 8/Pablo Serrano, por Julián GALLEGO.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑO.
- 10/Guinovart, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
- 11/Villaseñor, por Fernando PONCE.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo POPOVICI.
- 13/Barjola, por Joaquín DE LA PUENTE.
- 14/Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila HORIA.
- 16/Tharrats, por Carlos AREÁN.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo WESTERDAHL.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo RODRÍGUEZ AGUILERA.
- 19/Failde, por Luis TRABAZO.
- 20/Miró, por José CORREDOR MATHEOS.
- 21/Chirino, por Manuel CONDE.
- 22/Dalí, por Antonio FERNÁNDEZ MOLINA.
- 23/Gaudí, por Juan BERGÓS MASSÓ.
- 24/Tapies, por Sebastián GASCH.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago AMÓN.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón FARALDO.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio GARCÍA-TIZÓN.
- 28/Fernando Higuera, por José DE CASTRO ARINES.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.
- 30/Antoni Cumella, por Román VALLÉS.
- 31/Millares, por Carlos AREÁN.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl CHÁVARRI.
- 33/Carlos Maside, por Fernando MON.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás MARCO.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo POPOVICI.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús GIMÉNEZ.
- 37/José M.^a de Labra, por Raúl CHÁVARRI.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel BALDELLOU.
- 39/Arcadio Blasco, por M. GARCÍA-VIÑO.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio PUERTAS.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro SANTANA.

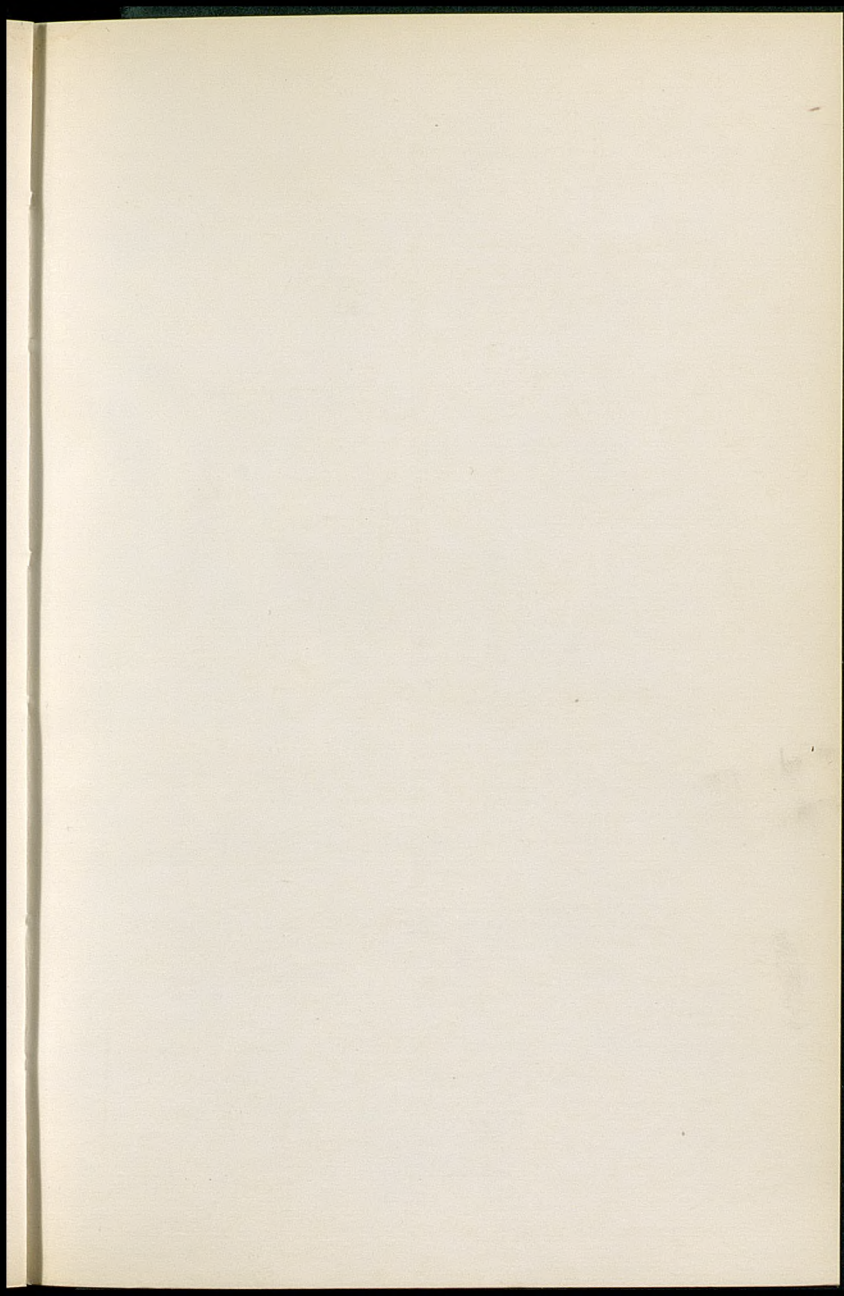
En preparación:

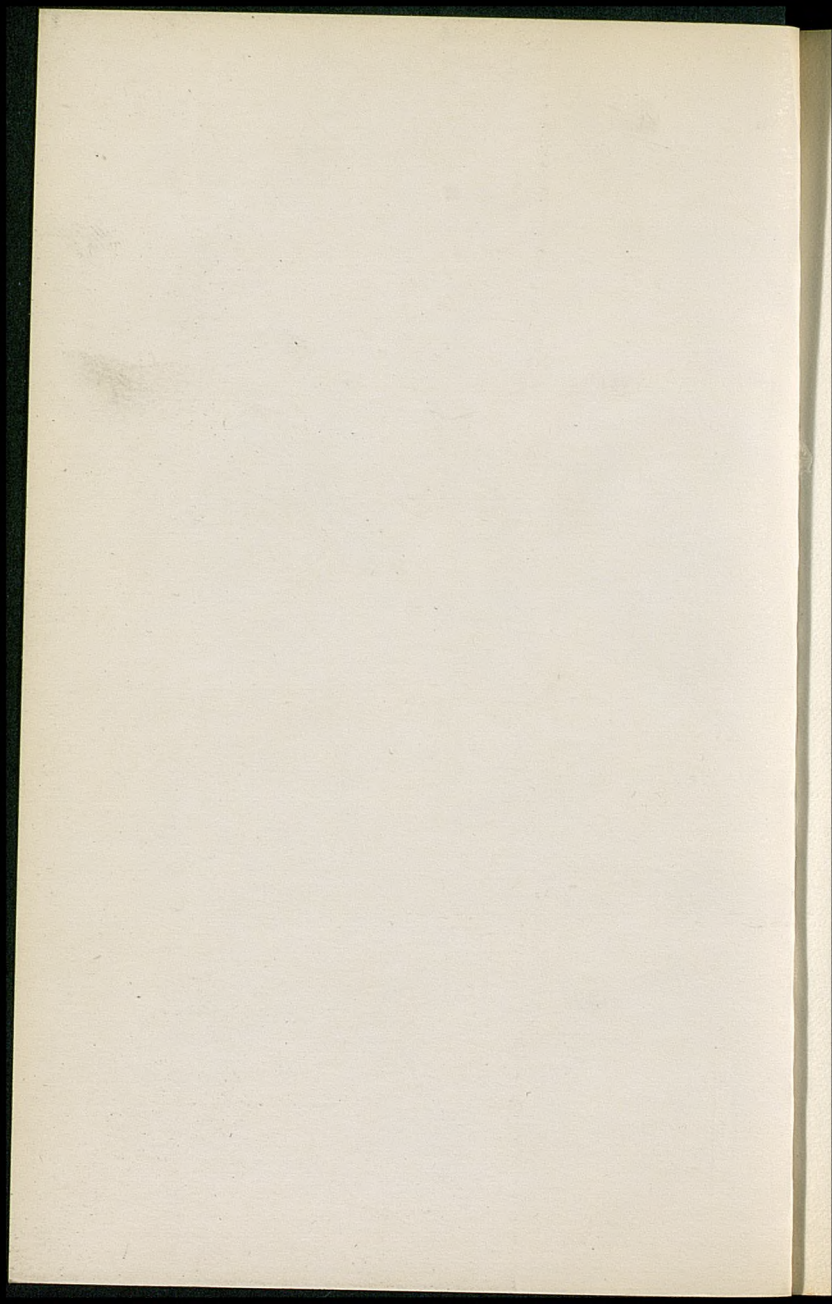
- J. Vaquero.** por Ramón SOLF.
Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique DE LARA.
Prieto Nespereira, por Carlos AREÁN.



*Esta monografía sobre la vida
y la obra del escultor Plácido
Fleitas ha sido realizada en Ma-
drid, en los talleres de Gráficas
Alonso*







materia: sus obras las realiza tallando directamente la piedra (de Tindaya, de Tirajana) o la madera (caoba, naranjo, sabicú). Ambas características proporcionan a su trabajo un lugar eminente y propio dentro del panorama de la escultura española contemporánea.

Precio: 60 Ptas.

SERIE ESCULTORES



91229

ACIDDO

FLEITAS

LAZARO

SABTANA