

Arte sumerio ante arte moderno

[Sumerian Art and Modern Art]

Pedro Azara
UPC-ETSAB, Barcelona

Abstract: “Primitive” (African) “art”, discovered and exhibited in Colonial and Universal Exhibitions, and Ethnographic Museums, during the European colonial period, at the beginning of the 20th century, had a strong impact on modern artists. Mesopotamian finds (statues, tablets) in the south of Iraq, between the two World Wars, by archaeological missions in what was then colonial territories, well promoted thanks to the media (publications, lectures, pictures, radio programs, and temporary exhibitions), fascinated surrealist artists, such as Moore, Michaux or Giacometti, too. At the same time, the lecture of translations of mythical texts written in Sumerian, such as the *Gilgamesh Poem*, where a hero tried to understand and to accept the human condition, was a source of inspiration of artists such as Willi Baumeister during the devastated years of the Second World War.

Keywords: Mesopotamia, Sumer, Iraq, Gilgamesh, Ancient Art, Primitive Art, Modern Art, Moore, Giacometti, Le Corbusier, Michaux, Baumeister, Hepworth, Miró, Documents, Cahiers d’Art

I. Introducción: Mesopotamia en el imaginario occidental

Las ciudades benditas de Jerusalén – la Jerusalén celestial antes que la terrenal – Belén y Nazaret, y las urbes malditas de Nínive y Babilonia, todas ubicadas en el Próximo Oriente, han rondado el imaginario cristiano y musulmán occidental desde la caída del Imperio romano occidental y el establecimiento del califato omeya de Córdoba. Cristianos y musulmanes instalados en Occidente soñaban con peregrinar a Oriente para visitar lugares santos, fueran la Meca o Jerusalén. Descritas – alabadas o malditas – en la Biblia y el Corán, así como en textos interpretativos hebreos y cristianos de las escrituras sagradas, las grandes ciudades del Próximo Oriente antiguo – Ur de Abraham, Jerusalén de David, Salomón y Mahoma, Babilonia de Semiramis y Nabucodonosor, Nínive de Senaquerib – eran destinos ineludibles para los fieles, difíciles o inalcanzables,

sin embargo, dado el enfrentamiento entre Damasco y Bagdad, Bizancio y Roma – capitales árabes y cristianas –, por el control de los lugares santos.

Algunos aventureros – procedentes sobre todo del Califato de Córdoba – lograron recorrer las riberas de los ríos Tigris y Éufrates ya desde finales del primer milenio dC. Sin embargo, la exploración y explotación de los yacimientos arqueológicos, por parte sobre todo de potencias occidentales como Francia, Gran Bretaña, Alemania y, ya en el siglo XX, los Estados Unidos de América, empezó en la primera mitad del siglo XIX. El Próximo Oriente englobaba a dos imperios enfrentados: el imperio persa y el imperio otomano cuya parte oriental estaba poblada mayoritariamente por árabes. El valle de los ríos Tigris y Éufrates conectaba Occidente con el Golfo Pérsico. Se trataba de un espacio estratégico, cuya posesión o cuyo control facilitaba el desplazamiento desde Occidente hacia la India e Indochina, colonias británicas y francesas. Dada la resistencia del poder de la Sublime Puerta a ceder el paso por su imperio, y las buenas conexiones entre Estambul y Berlín que permitieron la creación de una vía férrea de origen alemán entre Berlín y Basora (hoy en el sur de Iraq) – en detrimento de británicos y franceses –, la guerra de Crimea entre los imperios ruso y otomano, a mediados del siglo XIX, seguida casi de inmediato por una guerra entre los imperios persa y otomano, permitieron que Francia e Inglaterra, con la excusa de ayudar a algunos de los contendientes, lograran instalar tropas casi permanentemente en el Próximo Oriente. Los jefes militares empezaron la exploración y el control del territorio, con mapas y la Biblia en la mano. Al interés estratégico se sumaba un interés por hallar y estudiar las ciudades que la Biblia cita, a fin de demostrar la veracidad del texto sagrado, base del cristianismo, lo que legitimaba las ambiciones occidentales sobre estas tierras consideradas antiguas propiedades cristianas.¹ El final de la Primera Guerra Mundial, con la caída y el desmembramiento del Imperio Otomano (aliado del Imperio alemán), cuya parte oriental, fue, pese a las promesas de independencia de los territorios de mayoría

¹ Uno de los dos epigrafistas de la misión anglo-norteamericana en Ur, en los años 20, Reverendo Ric Burrows, afirmaba que había leído el nombre de Abraham en una tablilla, hecho que se sabía no era cierto – ni podía serlo – pero que apoyaba que se sostuviera que la ciudad de Ur, citada en la Biblia, fuera la cuna de la cultura occidental (lejos pues del mundo islámico). El director de la misión de Ur, el arqueólogo británico Charles Leonard Woolley, solicitaba ayuda financiera a mecenas “que estuvieran interesados (...) en los inicios de la civilización europea, y en los antecedentes y la ilustración de la narración del Antiguo Testamento.” (Folleto impreso. Conservado en el archivo NEAR EAST.UR. [CORRESPONDENCE – EXP. VII JUL-DEC 1928], Archivos del UPennMuseum, Filadelfia (P. Azara / M. Marín (2015): “The Golden Image of Archaeology Before the Second World War”, en P. Azara / J. Y. Chi (eds.): *From Ancient to Modern. Archaeology and Aesthetics*, Princeton, p. 70.

árabe, ocupada y convertida en colonias o mandatos franceses y británicos,² facilitó las misiones arqueológicas occidentales y el traslado de la mitad de los descubrimientos de cultura mesopotámica – sumero-acadia, babilónica, asiria, etc. – hacia los grandes museos de París, Londres, Chicago y Filadelfia, principalmente, que financiaron u organizaron las misiones arqueológicas en lo que hoy es Iraq – pero que aún era una colonia británica – en los años veinte y treinta – Iraq se independizó de facto en 1927, pero siguió dependiendo del Colonial Office británico hasta 1932.

Las primeras excavaciones occidentales en Mesopotamia, ligadas a la presencia militar en el Imperio otomano – los primeros arqueólogos eran generales –, se centraron en el norte y el centro de Iraq, donde se ubicaban las capitales asirias y babilónicas citadas en la Biblia. El sur, árido, encostrado de sal y despoblado, no parecía albergar yacimientos de interés – que no serían explorados decididamente hasta después de la Primera Guerra Mundial. Los grandes relieves de piedra y las esculturas descomunales que representaban a guardianes de las estancias palaciegas sobrenaturales neo-asirios, llevados penosamente a los museos del Louvre en París y Británico en Londres hacia la mitad del siglo XIX despertaron cierta “Asiriomanía”.³ El Palacio de Cristal de

² Las exposiciones internacionales coloniales se multiplicaron en Francia entre la segunda mitad del siglo XIX y la Segunda Guerra Mundial. Marsella (1907 y 1922), Burdeos, Nantes, Le Havre, Lión, Rochefort, Cherburgo, Beauvais, Niza, Montauban, Rouen, Tours, Estrasburgo y sobre todo París en 1907 y en 1931, acogieron este tipo de muestras en las que se exponían, entre otros, bienes (arqueológicos e “indígenas”) de los mandatos franceses en el Líbano y en Siria (tras la Primera Guerra Mundial). Del yacimiento arqueológico de Mari, en Siria, proceden los estatuas, semejantes a orantes sumerios, de finales del tercer milenio aC, excavadas durante el periodo colonial (las excavaciones prosiguieron hasta 2010 cuando el inicio de la actual guerra civil). Del mismo modo, Londres organizó dos exposiciones coloniales (*British Empire Exhibitions*) en 1924 y 1925. La arquitectura y el arte modernos deben mucho a estas exposiciones – tanto por el uso de sistemas constructivos modulares, con estructuras de pilares fácilmente desmontables de hierro y paramentos de vidrio, como por el despliegue de imágenes “primitivas” y “otras”, africanas y orientales, que influyeron en la iconografía y las composiciones modernas occidentales, surrealistas, principalmente, a la búsqueda de formas y expresiones no mediatizadas o traducidas por las convenciones clásicas. Que un artista como Henri Michaux aprendiera el anamita – Annam era el nombre con el que Francia nombraba a una parte (hoy Vietnam) de sus colonias de Indochina – quizá fuera debido al conocimiento de dicha colonia, presente en las exposiciones antes mencionadas (C. Paulhan (2013): “L’invention des signes”, *Genesis. Manuscrits-Recherche-Invention*, 37, pp. 137-140).

³ Una de las obras que más y mejor reflejan la fascinación occidental moderna por los relieves y por las tablillas persas y asirios, y por la cultura mesopotámica en general, es la novela seminal de Marcel Proust *A la búsqueda del tiempo perdido* – origen de la novelística moderna, que poseía un libro sobre la historia de Egipto y de Mesopotamia de Gaston Maspéro (*Lectures historiques. Histoire ancienne. Égypte. Assyrie*, París, 1892. Proust poseía una edición que le había sido regalada de 1912). Los procedimientos y la finalidad de la arqueología, así como la archivística neo-asiria, están en el origen de la obra. Ésta bucea en el pasado, sepultado bajo ingentes capas de tierra y de derribos, a la búsqueda de fragmentos incontaminados que permiten reconstruir el pasado, o tener la

la Exposición Universal de Londres de 1951, considerado uno de los emblemas de la naciente moderna arquitectura de hierro y vidrio, acogía en su interior una delirante restitución de los jardines colgantes de Babilonia atribuidos a la reina Semiramis – que en verdad nunca existieron, pero de los que dan cuenta varios textos clásicos, algunos dedicados a las *Siete Maravillas del Mundo*, de Estrabón, Plutarco, Diodoro Sículo, etc. – soportados por réplicas de estatuas neo-asirias, y que conformaban lo que se denominaba el Patio Asirio. La Exposición universal de París de 1889 incluía la reproducción de una casa Asiria (“restituida según los libros de Place, Thomas y Layard, y los bajo-relieves del Louvre”), pese – o debido – a que el programa de la exposición enunciaba que “cuando se estudia la historia de la antigua Asia, no existe pueblo más interesante de estudiar que el pueblo asirio. Esos monarcas ninivitas, siempre luchando, siempre sedientos de sangre y de carnicerías, son realmente los especímenes más típicos del salvajismo y la barbarie que una civilización exclusivamente guerrera puede producir”.⁴ Desde luego, tanto el imaginario de la torre de Babel como el descubrimiento de los zigurats mesopotámicos, en Ur y Uruk, marcarían, plástica e ideológicamente, la arquitectura de los rascacielos, sobre todo en Nueva York, considerada como la nueva Babilonia.

Tras unas primeras y fracasadas misiones arqueológicas francesas en Tello a finales del siglo XIX – abandonadas en los inicios del siglo XX y retomadas en los años treinta –, el sur de Iraq, donde se ubican los yacimientos de la Baja Mesopotamia (sumero-acadios), es explorado tras la Primera Guerra Mundial por misiones anglo-norteamericanas. Las grandes ciudades de Ur y Uruk, la ciudad sagrada de Eridu, fundadas a finales del sexto milenio aC, se encuentran precisamente en lo que era el delta del Tigris y el Éufrates, una vasta zona

sensación que el pasado fluye hacia la conciencia, haciéndose, mas, por unos momentos, presente antes de desvanecerse. Esta búsqueda de un pasado fragmentado, que no revive sino que se vive por vez primera – cuando el pasado era presente pasó desapercibido –, se asemeja al trabajo del arqueólogo, sobre todo de quien excava en Mesopotamia, donde el barro sepulta los restos contruidos también con barro, y cuyo descubrimiento revela ciudades, palacios y vidas que cobran vida y desaparecen para siempre. Del mismo modo, parecía que los asirios hubieran querido luchar contra la pérdida, registrando – grabando honda y agotadoramente – sobre tablillas de arcilla todas las incidencias de los reinados. La novela como la arqueología lucha contra el olvido del que rescata, casualmente, fragmentos que evocan vivamente una totalidad, una vida plena que no se vivió en su momento (K. Yoshikawa (2016): “Proust and Archaeological Discovery”, C. McDonald / F. Proulx (eds.): *Proust and the Arts*, Cambridge, pp. 101-111). El trabajo y los objetivos del arqueólogo también influyeron en la imaginativa concepción y exploración de la mente de Freud – que coleccionaba antigüedades, entre éstas babilónicas (M. Bowie (1987): *Freud, Proust and Lacan: Theory as Fiction*, Cambridge, p. 11).

⁴ “Sabemos que la raza humana está comúnmente dividida en tres familias: blanca, negra y amarilla. La familia blanca es la única que ha trabajado en el desarrollo histórico de la civilización” (A. Picard (1891): *Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris, Rapport Général*, vol. II: *Travaux de l'Exposition Universelle de 1889*, París, pp. 247, 249.

pantanosas que ofrecía agua, alimentos y una intrincada estructura de islas y canales que facilitaba la defensa del territorio. Los yacimientos eran extensísimos, las dificultades para excavar innumerables por el clima, cierta inestabilidad política, la extensión y la profundidad de los yacimientos, y la propia característica de las construcciones hechas del mismo material que la tierra en la que se insertaban. El número de trabajadores necesarios para la excavación era considerable. Era necesario lograr resultados rápidos: bienes dignos de grandes museos que justificaran los esfuerzos económico y humano de las misiones. Un hecho marcaría la historia del descubrimiento de Mesopotamia: el eco mundial en la prensa del descubrimiento del deslumbrante ajuar funerario de la tumba del faraón Tutankhamon en Egipto en 1924 por parte del egiptólogo Howard Carter. Los responsables de las misiones arqueológicas en Iraq tuvieron de inmediato conciencia que debían redoblar esfuerzos para hallar y divulgar bienes parecidos. Tres años más tarde, las tumbas Reales de Ur – y los tesoros hoy en los Museos de Bagdad, Londres y Filadelfia – acudieron en ayuda de Woolley, el arqueólogo británico que dirigía la misión anglo-norteamericana. Woolley supo divulgar este descubrimiento. Redactó innumerables textos de divulgación y académicos para la prensa, revistas, monografías científicas, libros, conferencias, programas de radio, y exposiciones en Londres y Filadelfia. Se impartieron incluso conferencias sobre la misión de Ur en Madrid – el mismo Woolley intervino – y Barcelona, justo después del descubrimiento del Tesoro Real, pese a que España no tenía ambiciones ni misiones en el Próximo Oriente.

II. Sumer y los artistas modernos

II.1. La figura

El arte de Sumer ha sido más bien, hasta ahora, el privilegio de los especialistas; parece que hoy deba ser entendido mejor; la preocupación por líneas y formas simples, la ingenuidad, a menudo afectada, por otra parte, del arte moderno, responden al menos a un deseo de rejuvenecimiento, a una necesidad de remontar hasta las fuentes.⁵

Hasta mediados de los años veinte, escasas habían sido las exposiciones de obras mesopotámicas. El Museo Británico londinense mostró en sucesivas pequeñas exposiciones cada dos años – sin catálogo – los descubrimientos de Ur. Los resultados de las misiones de Susa, en Persia, se exhibieron en el Museo

⁵ G. Contenau (1929): “L’art sumérien. Les conventions de la statuaire”, *Documents*, 1, p. 1.

de la Orangerie en París en 1930. El attillo del Hall de las Ciencias Sociales en la *A Century of Progress* Exposición Internacional de Chicago de 1933 incluyó una muestra de algunas estatuas de orantes sumerios hallados en los yacimientos de Ešnunna y Opis (en Iraq) por una misión del Oriental Institute de Chicago. Algunas piezas del Tesoro de Ur, que por acuerdos fueron entregadas al Museo Británico, viajaron a Filadelfia.

Esta relativa parquedad expositiva no impidió que ya a finales de los años veinte, obras de la Mesopotamia del Sur empezaran a ser consideradas no solo desde los estudios arqueológicos (publicaciones científicas de y para arqueólogos), sino desde los artísticos. Los esfuerzos de arqueólogos como Woolley y Frankfurt daban frutos: obras sumero-acadias, consideradas inicialmente como obras etnográficas – sin parangón con el arte clásico, incluso egipcio – entraban a formar parte de la historia del arte occidental y se mostraban incluso como el origen esplendoroso de éste. Revistas como *Documents* y *Cahiers d'Art* incluyeron textos e imágenes sobre lo que ya se denominaba “arte” sumerio. Aunque Bataille defendía el carácter etnográfico de las obras mesopotámicas, no porque las juzgara inferiores, indignas de ser entronizadas en el mundo del arte, sino porque consideraba que eran obras “otras”, sagradas, que no habían estado formadas tan solo para el solaz de los sentidos – por lo que su “conversión” al arte significaba un demérito, una pérdida de “aura”, una reducción a objeto sin sentido, sin magnetismo –,⁶ las fotografías en blanco y negro, centradas en rostros de esculturas y relieves sumerios, del argentino, que trabajó en el taller de fotografía de la Bauhaus, Horacio Coppola⁷ – incluidas en la exposición –, que Christian Zervos encargó para una monografía sobre arte mesopotámico que publicó *Cahiers d'Art*,⁸ y la

⁶ Georges Bataille sostenía que las obras no occidentales antiguas debían mostrarse en museos etnográficos acompañadas de documentos que mostraran su función – a falta de poder manejarlas personalmente por razones de conservación que asumía – y no como elementos de contemplación distanciada (un objeto de culto no podía ser expuesto pasivamente, sino inserto, activado, activo en un ritual, como ya pensaban Benjamin y Cassirer), una postura común a la mayoría de los redactores (escritores, historiadores, antropólogos, etc.) de la revista *Documents*. Véanse, por ejemplo, M. Leiris (1929): “Civilisation”, *Documents*, 4, pp. 221-222; G. Bataille (1930): “L’esprit moderne et le jeu des transpositions”, *Documents*, 7, p. 489.

⁷ Coppola declararía en 1996: “...la (...) sensación que había vivido (...) en mi contacto con el arte sumerio... todo ese espíritu humano, universal y a la vez íntimo, muy cercano a la tierra” (F. Massad (1997): “Fabricante de imágenes”, *Summa*, 23, pp. 86-87).

⁸ C. Zervos (1935): *L’art de la Mésopotamie de la fin du quatrième millénaire au XVe siècle avant notre ère*, París.

El artista norteamericano Charles Sheeler – conocido por sus dibujos y pinturas de frías arquitecturas industriales y por *Manhatta*, el documental sobre la urbe moderna realizado con el fotógrafo Paul Strand, en 1921 – entró a trabajar en el Departamento de Publicaciones del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York entre 1942 y 1945, fotografió numerosas obras arqueológicas – principalmente egipcias –, presentadas como piezas aisladas, autosuficientes o ensimismadas,

edición de recopilaciones fotográficas, muy económicas, de obras de culturas diversas, incluida la mesopotámica,⁹ permitieron que artistas de vanguardia, fascinados por las artes “primitivas” descubrieran y se fijaran en el arte sumerio. Las reproducciones fotográficas y las copias de yeso, como la testa del rey neo-sumerio Gudea (cuyo original se encuentra en el Museo del Louvre) que Giacometti adquirió y dibujó reiteradamente, permitieron el encuentro con el arte sumerio, aun escasamente representado en los grandes museos occidentales.

El escultor británico Henry Moore¹⁰ fue uno de los primeros artistas modernos que enunció claramente su interés por la estatuaria mesopotámica. Al igual que Barbara Hepworth, Moore interpretó las estatuas de orantes a finales de los años veinte en una serie de efigies femeninas. La calma que desprendían las estatuas sumerias – o que creía percibir en éstas – fue lo que cautivó a Moore “esas figuras sumerias tienen una existencia plena tridimensional”.¹¹ Son presencias, “seres-en-el-mundo” que se manifiestan ante nosotros, como nosotros. Moore tradujo algunos rasgos de las efigies de los orantes en su propia obra: las manos juntas en un gesto interpretado como de súplica – hoy se piensa más en el respeto, ya que no todas las estatuas se hallaron en templos –, y los ojos bien abiertos. Organizó la composición de las figuras – su porte, su prestancia – centrándola alrededor de las manos juntas. Eran las manos – y no la cabeza – los órganos capaces de trascender el mundo, de alcanzar el mundo más allá de sus límites.

Más desconocido – y quizá sorprendente – fue el interés de Joan Miró por la estatuaria y los relieves sumerios.¹² Miró ya conocía el número monográfico de la revista *Cahiers d'Arts*, de 1935, dedicado al arte mesopotámico, y Matisse no dudó en remitirle una postal con una testa de toro sumeria en 1934. La posesión del libro *La historia empieza en Sumer* de Samuel Noah Kramer, publicado en

fuera de todo contexto – como obras que pertenecían “a un mismo tronco” que se iniciaba “en el arte de las cavernas” –, y publicó una monografía sobre los relieves neo-asirios conservados en el museo en 1945 (*The Great King, King of Assyria: Assyrian Reliefs at the Metropolitan Museum of Art*).

⁹ *Encyclopédie Photographique de l'Art, L'art de la Mésopotamie ancienne au Musée du Louvre*, II, n. 7, noviembre de 1935, fotografías inéditas de André Vigneau, Ediciones Tel. Esta colección de cinco volúmenes, fue creada en 1931 por el pintor, fotógrafo y documentalista André Vigneau – maestro de Robert Doisneau – y se editó durante dos años. Agradezco a Ariane Thomas, conservadora del Departamento de Antigüedades Orientales del Museo del Louvre de París, la puesta en conocimiento de esta enciclopedia, y a Marielle Pic, conservadora en jefe de dicho departamento, la comunicación sobre la fabricación y venta copias de yeso de obras mesopotámicas – como la que poseía Alberto Giacometti – a principios del siglo XX.

¹⁰ Henry Moore escribió sobre el “arte primitivo” en *The Listener*, 24, abril de 1941. El texto ha sido reproducido en diversas antologías, por ejemplo en: P. James (ed.) (1992): *Henry Moore on Sculpture*, Nueva York.

¹¹ H. Moore: “Mesopotamian art”, *Listener*, 5, Junio de 1935, p. 945.

¹² El estudio de la influencia de la estatuaria sumeria en la obra de Miró se ha llevado a cabo junto a Marc Marín con una beca Pilar Juncosa de la fundación Pilar i Joan Miró en Mallorca.

1955, corrobora su interés por esa cultura. Miró también había declarado que las salas con obras sumerias del Departamento de Antigüedades Orientales del Museo del Louvre de París eran “sus salas”.¹³ Sobre las paredes del estudio de Son Boter en Palma de Mallorca Miró clavó con chinchetas imágenes de obras maestras sumerias del Museo Nacional de Iraq en Bagdad recortadas de una revista cultural francesa – *Arts & Loisirs*, 19, febrero de 1966 –, publicada con motivo de una exposición itinerante por Europa de obras mesopotámicas de aquel museo. Dichos recortes debieron inspirarle algunos de los grafitis trazados con carboncillo sobre los muros, utilizados algunos como bocetos de esculturas caracterizadas por unos ojos desorbitados.¹⁴ Miró halló en las imágenes sumerias expresiones y soluciones formales que metamorfoseó en sus obras: un arco con flechas se pudo trasmutar en una lanza, o acaso una pluma, que atravesaba un creciente de luna. El arte sumerio quizá respondiera a su ideario de un arte “primitivo”, inevitablemente anónimo: el anonimato era una de las condiciones del hacer modélico, según Miró.¹⁵

II.2. La composición

Los sellos cilindro son unos objetos característicos del Próximo Oriente Antiguo que han adquirido modernamente una importancia que quizá no tuvieron en la antigüedad. La razón es sencilla: se trata de los únicos soportes de imágenes más antiguos llegados hasta nosotros: el material empleado – una piedra dura – y el tamaño pequeño han evitado fracturas y lagunas. La composición de las figuras talladas se desarrolla en negativo sobre la superficie del cilindro. No tiene límites definidos. Éstos dependen del punto de inicio y del desarrollo de la impresión. Ésta se puede repetir cómo y tanto cómo se quiera, como en un estampado. El rodar del sello cilindro sobre la superficie blanda de una tablilla de arcilla multiplica la escena grabada. Una sucesión interminable de batallas, que no parecen tener fin, se imprimen cuando se presiona el sello cilindro. Esta imagen de una guerra que no acaba quizá tuviera una lectura particular durante la Segunda Guerra Mundial, cuando tanto Smith como Baumeister se

¹³ “la menor de las cosas es hermosa aquí” (Joan Miró, en P. Schneider (ed.) (1971): *Les dialogues du Louvre*, París, p. 108. Agradecemos a Pilar Ortega (Sucesión Miró, Palma) esta comunicación.

¹⁴ “El ojo es, para mí, mitología. ¿Qué es para mí la mitología? Por mitología entiendo algo dotado de un carácter sagrado como una civilización antigua” (Entrevista con Yvon Taillandier, 1974. M. Rowell (ed.) (1995): *Joan Miró. Écrits et entretiens*, David Lelong, p. 300).

¹⁵ “El anonimato reinó siempre durante las épocas grandes. Y siempre se siente la necesidad de éste. Mas, al mismo tiempo, se siente la necesidad de ser absolutamente individual (...) ¿Por qué? Porqué un gesto profundamente individual es anónimo” (Y. Taillandier: “Je travaille comme un jardinier”, *XXe Siècle*, I, 1, 15 de febrero de 1959, pp. 4-6. Reproducido en I. Panicelli / P. J. Rico Lacasa (eds.) (1994): *Gli ultimi sogni di Miró*, Milán, p. 61).

interesaron por estos modestos objetos mesopotámicos. La imagen final – y por tanto su significado – dependía del criterio seguido para su materialización. El usuario intervenía en la formalización de la imagen. Esta libertad formal llamó la atención de los artistas: las composiciones no eran cerradas ni rígidas. Las figuras eran independientes de la composición. Podían imprimirse solas o formando parte del conjunto. No se subordinaban a él. Tenían sentido como figuras sueltas – un sentido seguramente distinto del que adquirirían presentadas en su conjunto. Quizá esta libertad formal y expresiva fue la que llevó a artistas como David Smith o Willi Baumeister a interesarse en un sistema representativo sin paragon.

II.3. La grafía

Comme dans les illisibles carnets où un chimiste de génie, qui ne sait pas la mort si proche, note des découvertes qui resteront peut-être à jamais ignorées, l'amie de Mlle Vinteuil avait dégagé, de papiers plus illisibles que des papyrus ponctués d'écriture cunéiforme, la formule éternellement vraie, à jamais féconde, de cette joie inconnue, l'espérance mystique de l'Ange écarlate du matin (Marcel Proust: *La prisonnière*).

La escritura cuneiforme se conoció en Occidente ya desde el siglo XVII. Se logró descifrar a principios del siglo XIX, con un trabajo casi inconcebible, gracias a inscripciones cuneiformes de un mismo texto en tres lenguas, una en persa antigua – una lengua similar al persa moderno –, y otra en una lengua semita – cuyas estructuras se asemejan al árabe y al hebreo. Las tablillas con escritura cuneiforme fueron particularmente apreciadas por los museos arqueológicos occidentales. Artistas como Michaux se interesaron por esta escritura “primera” (una proto-escritura) – incomprendible para la gran mayoría, pero fascinante por su forma vagamente jeroglífica, lo que le concedía un aspecto esotérico. Los signos eran casi dibujos – eran aún dibujos que traducían rasgos propios de las cosas nombradas – de las cosas que habían dejado una huella en la superficie del papel. Estos signos no se podían leer: no se traducían en sonidos ni palabras. El significado de los mismos se hallaba en la forma y la distribución de los signos, la manera cómo se relacionan. Michaux se interesaba por unos signos que unos gestos dibujaban – gestos que se ejecutaban antes de cualquier enunciación, y que traducían la primera y verdadera impresión que las cosas causaban, como si éstas estaban cazadas al vuelo. Los textos se interpretaban “visualmente”. Su contemplación – o su repetición – permitía saber qué contaban. Este tipo de escritura podía anotar cualquier lengua; o anotar una lengua originaria: la lengua universal – compartida por todos – que Michaux buscaba.

II.4. El mito

La letra no es lo único que contaba. Los textos “literarios” y religiosos mesopotámicos, redactados en lenguas desconocidas hasta el siglo XIX, como el acadio o el sumerio, en una escritura no alfabética sino pictórica y silábica como la escritura cuneiforme, tan extraña como los jeroglíficos, fueron tardíamente descubiertos y traducidos.

Sin embargo, el mito de la Torre de Babel se conocía – y se ilustró – desde la antigüedad. Dicha estructura arquitectónica, símbolo bíblico de la ambición humana – y de la amenaza que constituía para la supremacía divina –, estaba basada en la existencia, real, esta vez, del zigurat del gran templo de Babilonia. Un zigurat – una pirámide escalonada – era la base de un templo. Se ubicaba en el centro de cualquier santuario principal urbano. El primer zigurat, posiblemente, se levantó en la ciudad mesopotámica de Ur (hoy en el sur de Iraq) a finales del tercer milenio aC., o anteriormente en Susa – hoy en Irán –.

La Torre de Babel es un motivo recurrente en el arte y la arquitectura occidentales. Permitía dotar a los primeros rascacielos – unas estructuras funcionales caracterizadas por su alejamiento de referentes artísticos clásicos – de cierta carga simbólica o cultural.¹⁶ Ciudades en altura como Nueva York pudieron asociarse a Babilonia – la imagen negativa de esta ciudad, en la Biblia, cuadraba bien con el desenfreno constructivo y económico de la nueva capital mundial. Arquitectos como Le Corbusier y Loos recurrieron a la tipología del zigurat – y a la simbología de la Torre de Babel – para proyectos ambiciosos, que simbolizaban la mezcla babélica de lenguas, como un gigantesco hotel, o un museo que hubiera tenido que atesorar todos los saberes artísticos, científicos y técnicos del mundo, como el fallido y nunca construido proyecto de Le Corbusier en Ginebra – el Mundaneum, de 1928, ubicado en el centro del complejo de la naciente Sociedad de Naciones.

La figura del zigurat estaba asociada a la Biblia, al igual que el *Poema de Gilgamesh*, debido al relato del diluvio universal que contiene, y que constituye un relato anterior – y humanamente más complejo – que el que la Biblia relata.

¹⁶ “Como todo lo que está dotado de un valor exótico, los altos edificios americanos se prestan, con una facilidad insolente, al tentador juego de las comparaciones. La más inmediata es sin duda la que transforma esos edificios en modernas torres de Babel. Mas, por vulgar que pueda ser esta comparación, tiene sin embargo el interés (dada su misma inmediatez) de confirmar el contenido psicoanalítico de la expresión rascacielos.

Una de las innumerables versiones de la historia de la lucha del hijo contra el padre es el relato bíblico de la erección de la torre de Babel. Como en el mito de los Titanes, se halla la tentativa de escalar el cielo – es decir de destronar al padre, de apoderarse de su virilidad – seguida del aplastamiento de los rebeldes: la castración del hijo por el padre, de quien es el rival.” (M. Leiris (1930): “Gratte-Ciel”, *Documents*, 7, p. 433).

Pero, pese a que el *Poema de Gilgamesh* sea considerado una de las obras maestras de la antigüedad – a la altura de la *Ilíada* de Homero, el bíblico *libro de la Sabiduría*, o los *Gatha* de Zoroastro –, no estuvo al alcance del gran público, en múltiples traducciones hasta la Segunda Guerra Mundial – aunque el texto, escrito en acadio, sobre doce tablillas, fue descubierto y transliterado por vez primera en 1872. Así, la primera traducción ejemplar española se editó en 2005.

El texto narra un viaje iniciático, real y metafórico, que permitió que el violento y soberbio rey de Uruk, Gilgamesh, asumiera su condición mortal – y empezase a mantener cierta distancia con los poderes sobrenaturales que le querían mal y, como intuyó Gilgamesh, eran falibles. Mas, Gilgamesh compensó su soledad en el mundo, y su olvido tras la muerte, con la creación arquitectónica. La ciudad que edificó perduraría y recordaría su nombre para siempre. La asunción de la condición humana – la muerte, inevitable, era, por otra parte, preferible a la inmortalidad que sufría, lejos de todos, aislado en tierra de nadie, el superviviente del diluvio –, y la puesta en duda de la tradición, se alcanzó tras violentos enfrentamientos con los otros, con los dioses y consigo mismo. El *Poema de Gilgamesh* narra una constante batalla interior y con el destino. Quizá no fuera casual que artistas como Baumeister, durante la Segunda Guerra Mundial, trataran de hallar respuestas a la ceguera humana y su capacidad por destruir y destruirse, en un texto, que se consideraba entonces el más antiguo de la historia. Divinidades violentas como Ishtar y figuras conflictivas – pero que lograban sobreponerse a su ambición – como Gilgamesh, en medio de un Berlín asolado por las bombas y la violencia militar y policial, podían mostrar que lo que estaba aconteciendo en el mundo era el eterno retorno del horror – del que se podía salir (hasta un nuevo ingreso).

III. Conclusión

Tierra cristalizada recubierta de una costra de sal, sucia como la nieve caída en la ciudad; ruinas informes que se asemejan a tierras removidas; lecho de lodo que disuelve el adobe: la imagen de los yacimientos sumerios y de la tierra circundante deshabitada – cuando otrora fue un vergel –, evocan, desde finales del tercer milenio aC, cuando la sal ascendió a la superficie de una tierra cultivada excesivamente regada por el hombre, una maldición bíblica. El poeta Juan-Eduardo Cirlot, en la *Elegía sumeria*,¹⁷ ya sugería el aspecto terrible de las ciudades derruidas:

¹⁷ Agradezco al profesor Enrique Granell (UPC-ETSAB) el conocimiento de este largo poema de 1949 (editorial Clan Madrid) en cuya portadilla se inscribe un pequeño grabado abstracto del pintor

Uruk, Nippur, Borsippa, Lagasch, Ur, Babilú:
Ciudades de alaridos coronados de greda,
Collares de palabras como sonrisas tristes,
Dolores circundados por augurios de hielo.

Ciudades de magnolias pasadas a cuchillo,
La noche está cosida con fuego a vuestros perros,
Y yace en los estratos, común a vuestra flora,
Humilde y disgregada. No son sólo las sombras.

No son sólo los muertos quienes comen el polvo
De las heces lejanas y tienen, entre muros,
El alma construida por secas hecatombes,
Por calmas despreciables y por sonidos negros.

También de las ciudades emerge un sufrimiento,
Una bandera extinta de ciegos panoramas,
Un sistema de flores caídos en los cauces
De sus puros harapos de cal descuartizada.

Montones de ladrillos y palomas esperan.
La Bestia sobrelleva sus goces iracundos
Y los momentos gimen con sus voces más sordas
Debajo de la higuera donde el viento se riza (...)

Montones de palomas y ladrillos esperan
Con los dioses de estiércol y de jade abrasado.
La primavera vuelve con su olor escarlata
A llenar el abismo de labios y rugidos (...)

Sumeria es una niña que canta mientras crecen
Anémonas de fuego por sus pechos sencillos.
Sumeria es un sagrario de amor asesinado,
Sumeria es una boca de espinas y relámpagos.

Sumeria tiene dalias, Sumeria tiene fiestas
Sumidas en el humo de las santas edades.
Sumeria tiene garras de luz y de amatistas
Con que rasgar el techo de su reino arrasado.

La arqueología es el arte de destruir para desvelar. El pico hiere la tierra, y la pala echa a un lado la tierra y lo que cela para llegar hasta los restos sepultados

surrealista aragonés Mariano Gaspar Gracián, amigo de Federico García Lorca, y admirador de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico.

que se quieren exponer, ruinas que, súbitamente expuestas al viento, la lluvia y la incuria, vuelven a la tierra informe.

Los expolios durante el periodo colonial (dominando una extensa región rica en fuentes de energía),¹⁸ las Guerras que asolan el Próximo Oriente desde los años setenta – y sobre todo desde los años noventa –, los saqueadores, el tráfico de antigüedades, la iconoclastia extremista y el uso político de las ruinas han llevado a los restos arqueológicos, frágiles de por sí debido al empleo del adobe como material de construcción, a una situación sin retorno. Hoy, Sumer – Mesopotamia, en general – evoca imágenes trágicas, símbolo de la codicia humana y de la violencia política. El arte y el entorno mesopotámicos, en su estado actual, ya no expresan la quietud que Moore veían en la mirada y los gestos de los orantes sumerios. La violencia ya no está contenida en el *Poema de Gilgamesh* sino en cómo tratamos dicho poema – o cualquier obra mesopotámica (cuyo desentierro ya fue el fruto de una acción en el interior de la tierra). Las obras de arte que Mesopotamia inspira tratan de las fronteras – como si se pusieran puertas en el desierto – que el colonialismo estableció, de la pérdida y la destrucción (o la construcción desafortunada), el expolio, y el fanatismo. El documental, realizado por Alain Resnais y Chris Marker, en 1953, *Et les statues meurent aussi*, muestra cómo la exposición de fetiches y de estatuas de la antigüedad, aislados en museos, bajo vitrinas, extraídos de su contexto, los convierte en entes sin alma, perdida su capacidad mágica de fascinación, sin sentido ni razón de ser, razón y sentido que algunos artistas, ya a finales de los años veinte trataron de reflejar y de devolver a través de sus propias impresiones. Queda al juicio de cada espectador decidir si lo lograron.

¹⁸ El catálogo de la *Exposition d'Antiquités Orientales. Fouilles de Suse et de Syrie*, Musée de l'Orangerie des Tuileries, octubre-noviembre de 1930, incluía anuncios publicitarios de tres conocidos marchantes de antigüedades que atendían a coleccionistas y a los principales museos con colecciones de arte antiguo occidental y del Próximo oriente, antes de la Segunda Guerra Mundial: Clément Platt, I. Élias Géjou, y el más conocido E. Chachati, todos de París. El Museo Británico ha identificado todas las obras mesopotámicas de su colección que provienen de este último marchante: http://twoway.st/facets/acquisition_from/Chachati,%20E%20to%20The%20British%20Museum

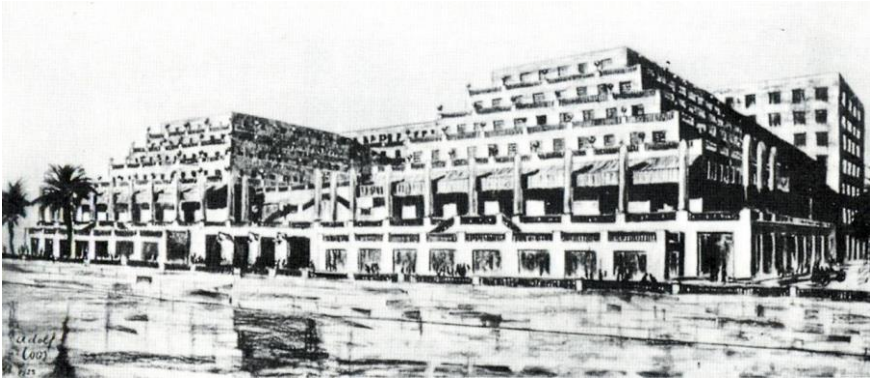


Fig. 1. Adolf Loos, Proyecto no construido para el Hotel Babylone, Niza, 1923. Viena, Museo Albertina.

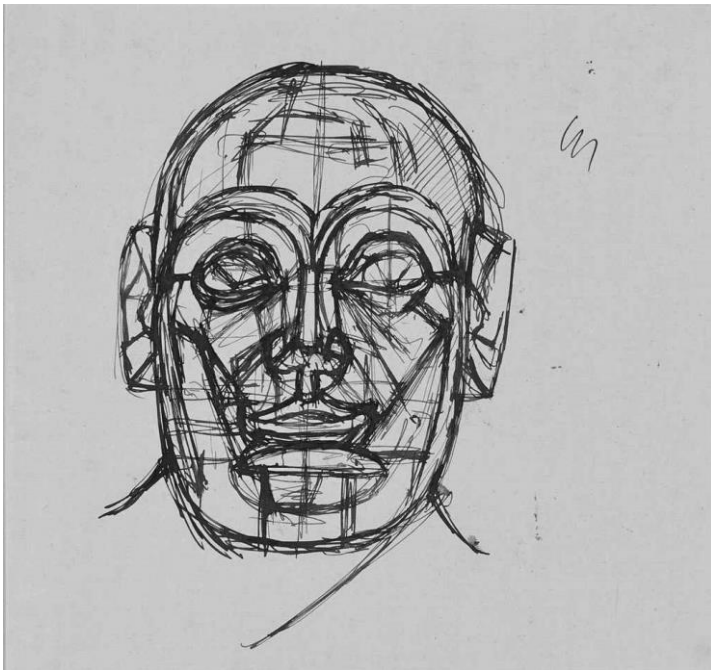


Fig. 2. Alberto Giacometti, Cabeza de Gudea, c. 1930. Colección particular.



Fig. 3. Barbara Hepworth, Figura femenina, 1929-1930. Tate Britain, Londres.



Fig. 4. David Smith, Propaganda for War, serie de Medals of Dishonour. David Smith estate, Nueva York.



Fig. 5. Henri Michaux, Alphabet, 1927. Colección particular, París.



Fig. 6. Henry Moore, Joven con las manos juntas, 1930. Tate Britain, Londres.



Fig. 7. Henry Moore, Figura sentada, 1930. Fundación Henry Moore.

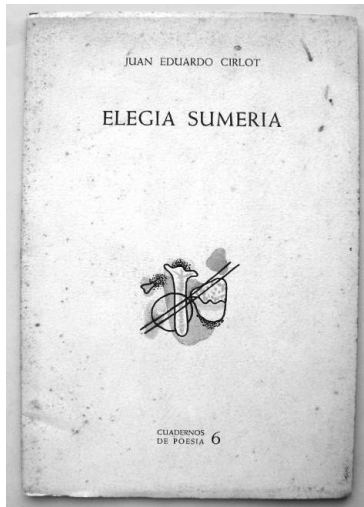


Fig. 8. Juan Eduardo Cirlot, *Elegía Sumeria*, 1949. Colección particular, Barcelona.

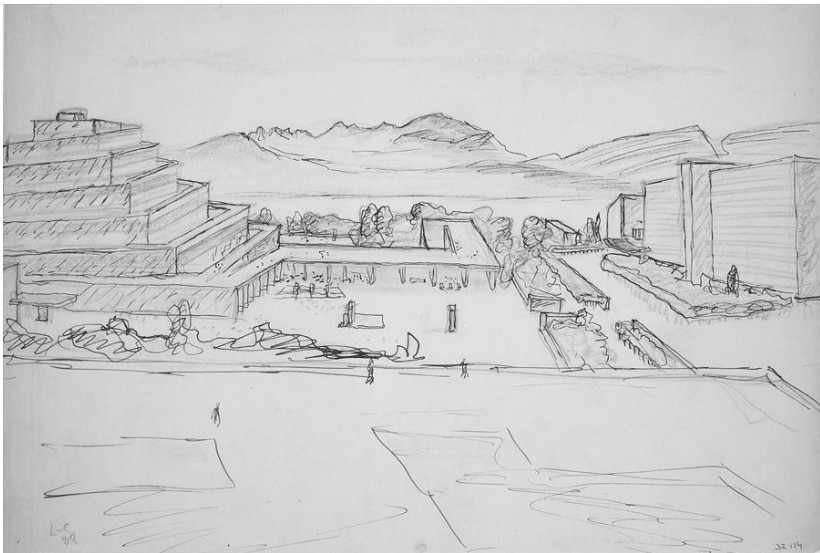


Fig. 9. Le Corbusier, proyecto no construido Mundaneum, 1929.
Fondation Le Corbusier, París.

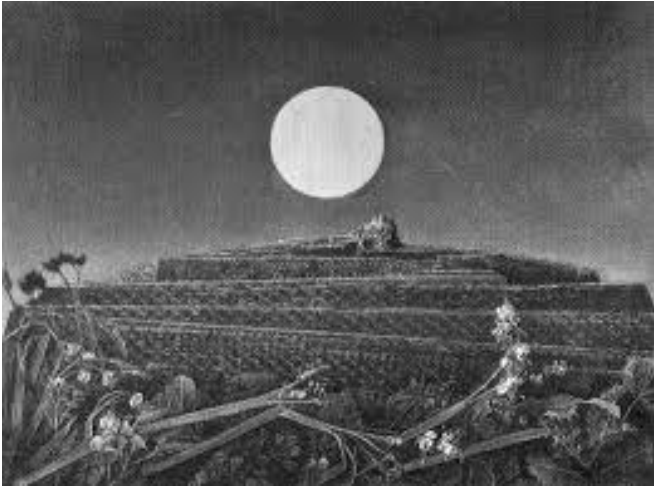


Fig. 10. Max Ernst, Ciudad petrificada, 1936. Kunsthau, Zurich.



Fig. 11. Pared del estudio de Son Boter, de Joan Miró (Palma de Mallorca), con grafitis y recorte de una fotografía de la máscara sumeria de Warka, 1966.



Fig. 12. Willi Baumeister, Gilgamesh y Enkidu, 1942. Colección privada.