



La civilización y lo salvaje

Descripción

Hace un siglo los objetos que hoy figuran en la historia del arte africano, oceánico u americano no eran considerados como formas artísticas. La historia del arte no creía que fueran objeto digno de la disciplina los objetos de culto, vestimenta o cotidianeidad de los llamados pueblos primitivos. El paradigma clásico del arte era demasiado absoluto para permitir que se produjera una fisura por la cual entrarán producciones humanas tan disímiles a este canon.

Pero la ruptura producida por el arte vanguardista y su crítica demoledora de la estructura clásica del arte, con sus convicciones cerradas sobre la verosimilitud, el naturalismo y el sensualismo, hizo posible la irrupción de las producciones primitivas en el campo de la estética. Su traslado desde los «gabinetes de curiosidades», en los que habían permanecido durante siglos, a los museos —aunque originariamente fueran de etnología y no de arte— resultó de la primera mirada de Occidente hacia lo *salvaje*. Por primera vez Europa *veía* las máscaras y los fetiches, y no porque antes los ignorara.

Entre las muchas referencias que se poseen, sabemos que en 1470 Carlos el Temerario había adquirido a un portugués varias esculturas provenientes de la costa occidental de África, y en el siglo XVI ejemplares americanos y africanos figuran en el gabinete de curiosidades del archiduque del Tirol, Fernando. También las poseía Francisco I y en el siglo XVII un jesuita, Atanasio Kircher, fundó un museo en Roma que albergaba especialmente una gran colección etnográfica de la que formaban parte estatuillas de piedra del Congo.

El *descubrimiento* de los objetos de arte primitivo por los artistas de principios de siglo, como si se tratara de objetos nunca vistos hasta el momento en Occidente, es una historia mítica que cristalizó la existencia de una nueva mirada que antes había colocado esos mismos objetos junto a las mandíbulas de tiburón o las piedras de cuarzo.

DESCONTEXTUALIZACIÓN DEL ARTE PRIMITIVO

El primitivismo es un fenómeno interno del arte occidental, una revisión e influencia de las artes llamadas primitivas en los artistas occidentales, que comienza en 1905 cuando los fauves *descubren* la escultura africana. Maurice de Vlaminck, según su propio testimonio, encontró en 1905, en Argenteuil, «dos estatuillas de Dhomey, pintarrajeadas de ocre rojo, ocre amarillo y de blanco» y «otra de Costa de Marfil, completamente negra». Estas obras fueron cedidas a Derain, y contempladas por Matisse y Picasso. Paralelamente Ernst Kirchner y Cari Schmidt-Rotluff, del grupo Die Brücke, descubrían las obras del Museo Etnológico de Dresde. El interés de los artistas vanguardistas por el arte primitivo era creciente y se alimentaba de las obras provenientes de las expediciones coloniales europeas de «estudio-conquista» y de un incipiente comercio del arte, especialmente el africano.

Estos artistas estaban muy alejados de la etnología, por otra parte igual de incipiente en el estudio de estas sociedades tribales, y por lo tanto poco sabían del significado de sus piezas. Ello favoreció que dichas figuras cumplieran un doble papel, peculiar en la dinámica del arte occidental en el inicio de la contemporaneidad: permitía por un lado, un amplísimo y magnífico repertorio de experimentación formal y, por otro, proporcionaban un frente de ataque directo a la tradición clásico-renacentista del arte occidental.

El primitivismo era, claramente, un polo contradictorio, a veces antagónico, de la tradición artística que los artistas vanguardistas habían heredado y en la que se habían formado. No cabe ninguna duda de que fueron los artistas y no los teóricos quienes se interesaron en primer término por estos objetos, y por una razón fundamentalmente creativa —la posibilidad de poseer un repertorio de formas con siglos de experimentación al alcance de la mano—. Los artistas europeos de las primeras vanguardias, formados en el seno del academicismo y del naturalismo, veían en los objetos primitivos la concreción, la experimentación de aquellos principios significativos, abstractos, conceptuales y sintéticos que buscaban. En el camino de la abstracción y la síntesis de la forma, los artistas primitivos les llevaban una incalculable ventaja. Su mirada sobre el arte primitivo, en principio minoritaria y casi un signo de identificación de vanguardismo —tengamos en cuenta que es un elemento unificador de artistas que pertenecen a movimientos con planteamientos formales antitéticos, como lo son el cubismo y el expresionismo, por ejemplo— fue extendiéndose hasta el punto de que, hacia 1920, a ningún historiador de arte o artista le sorprende que se hable de arte primitivo. El arte primitivo obtuvo así su carta de ciudadanía en el campo estético... pero tuvo que pagar un alto precio por ello.

Para que el llamado arte primitivo —objetos en su mayoría de culto, no lo olvidemos, producidos por los pueblos primitivos— formara parte del acervo de la historia del arte, debía llevarse a cabo un proceso de asepsia, de estetización que dejara fuera todo aquello ajeno a la concepción occidental del arte, uno de cuyos puntales es, sin duda, la autonomía de la forma artística. Los artistas de vanguardia cuestionaron muchos aspectos del paradigma clásico-renacentista, y algunos de los preceptos de ese paradigma murieron definitivamente, a juzgar por la experiencia del arte del siglo XX.

Pero no pereció precisamente la autonomía del arte sino que, muy al contrario, se vio exacerbada con la proclamación de la autonomía absoluta de la forma respecto del objeto o de cualquier función extra-artística. Sus búsquedas de una pintura *pura* o de una escultura *pura*, de la esencia del arte como experimentación de la forma, contribuían en gran medida a la estetización de lo primitivo.

Así como los artistas en un principio no se interesan por el verdadero significado del arte primitivo —más allá de un panteísmo o un irracionalismo más o menos impreciso— tampoco les preocupa agrupar bajo esa denominación fenómenos estéticos de diversa entidad y procedencia. Para Gauguin,

lo primitivo abarcaba el arte precolombino, el polinésico, el egipcio o el arte de la India antigua. En la generación posterior, por arte primitivo se entendía fundamentalmente el arte tribal africano y oceánico, con la inclusión más tardía del americano.

Actualmente podríamos definir el arte primitivo como el producido por las sociedades primitivas, es decir, las sociedades sin escritura, e independientemente de criterios geográficos o cronológicos. En el terreno del arte primitivo hay mucho por definir, comenzando por su propia denominación cargada de contenidos etnocéntricos, evolucionistas y despectivos.

La valoración del arte primitivo, y por ende su situación dentro de la jerarquía cultural —de la que es símbolo su posicionamiento en los museos— no puede, por el momento, despojarse de contenidos ideológicos y políticos. En los inicios de las colecciones que hoy figuran en las exposiciones se encuentran las empresas de expansión colonial llevadas a cabo por las potencias europeas durante el siglo XIX. El Museo de Etnología del Trocadero, el Museo etnológico de Berlín o Dresde, el de Tervuren o el de Londres recogían el producto de la rapiña colonial, en expediciones llamadas «científicas», en muchos casos una vez producida la destrucción total, como las obras de Benin llevadas a Londres tras la derrota del reino nigeriano. Y su sitio no era el del museo de arte, actividad considerada en exclusividad para pueblos de desarrollo superior, sino el de etnología, que ilustraba vidas y costumbres diferentes a las europeas. Más de un siglo ha pasado desde entonces y el arte contemporáneo se nutre ahora copiosamente de las obras de arte primitivas, cambiando poco a poco el estatuto de estas obras y asignándoles un papel en la historia del arte.

A comienzos del siglo XXI es nuevamente un proyecto político, pero en este caso de signo contrario, el que incide en recolocar culturalmente —y por ende museográficamente— al arte primitivo. Tal es el caso del nuevo Museo del Quai Branly, en París, al que nos hemos referido.

CUESTIONES POR RESOLVER

El arte primitivo, en su absoluta alteridad con los parámetros occidentales, forjados en el clasicismo y retomados desde el Renacimiento, ha planteado un sinnúmero de cuestiones, la mayoría de las cuales está aún sin resolver. La primera de ellas es la denominación misma de estos objetos: «arte primitivo», «artes lejanas», «artes primeras», «artes no occidentales»... todas y cada una de ellas tienen contenidos etnocéntricos. Lo primitivo es aquello inmaduro, no civilizado, tosco; pero lo «lejano», ¿respecto a quién lo es? ¿Respecto a una Europa concebida como el centro del mundo? En la expresión «artes primeras», solución de compromiso que parece neutra, ¿qué sentido se atribuye a la expresión «primeras»? Desde luego no puede ser el cronológico, porque se trata de obras pertenecientes en su mayoría a los siglos XVIII, XIX y XX, en el caso de Asia, África y Oceanía, que habrían de llamarse, desde este punto de vista, modernas o contemporáneas. Si son primeras en el mismo sentido en que podríamos llamarlas primitivas, es decir, anteriores a la civilización, representada por el camino iniciado con las culturas del mundo antiguo, no se ha avanzado gran cosa. Probablemente lo más razonable sea, como decía Lévi-Strauss, utilizar la denominación primitivo, quitándole los contenidos etnocéntricos y despectivos, en el camino de conseguir, en algún momento, que se convierta en una denominación neutra.

La segunda cuestión que plantea el concepto de arte primitivo es que agrupa culturas de África, Asia, Oceanía y América. Podemos hallar elementos en común en todas estas culturas primitivas menos la americana. Ha de tenerse en cuenta que en Asia no se incluyen actualmente ni la cultura china, ni la india, ni la thai, ni la khmer, ni la islámica, que —justamente— se encuentran unidas en el concepto de *arte oriental*

, próximo a las culturas de la Antigüedad del área mediterránea. Las culturas primitivas de África, Asia y Oceanía comparten una organización económico-social, una dimensión grupal y unos principios religiosos y rituales. Independientemente de las características concretas que encontremos en cada una de ellas, existe un universo significativo común que se manifiesta en un mismo orden formal.

Las culturas precolombinas americanas, sin embargo, son totalmente ajenas a ese universo significativo. Tenían una organización estatal y económica estratificada y compleja, sobre todo en el caso de mayas, aztecas e incas, organizados en verdaderos imperios que abarcaban, como el caso de los incas, medio continente. Su religiosidad, forma de pensamiento y mitología no se centraba en el culto de los antepasados sino en un panteón extremadamente complejo. Su arte agrupaba una arquitectura monumental, un proyecto urbanístico y una tecnología artística muy desarrollada.

Si alguna compañía precisan las culturas precolombinas ésta es la que proviene de las culturas del mundo antiguo, egipcios, mesopotámicos, griegos arcaicos, orientales, con las que comparten la mayoría de sus rasgos. No existe otra razón para encontrarse en la misma categoría que las culturas primitivas que el hecho de haber sido consideradas arte solamente a partir del siglo XX y de poseer, en su mayoría, un lenguaje formal no naturalista. O de no pertenecer al grupo de culturas que son el pasado de Occidente, que tradicionalmente han encontrado su lugar como antecedentes de la cultura griega. Similar es el caso del arte prehistórico, a veces incluido dentro del arte primitivo por su carácter abstracto y por haber sido descubierto también en el siglo XX, y que difiere fundamentalmente de éste en que su devenir está cerrado en el tiempo, en tanto el arte primitivo continúa hasta nuestros días y se ha visto influido por el contacto con Occidente.

EL USO DE LAS MÁSCARAS



Pablo Picasso, *Las señoritas d'Avignon*
(detalle), 1907, Museum of Modern Art,
Nueva York.

La huella del deslumbramiento que los artistas primitivistas sintieron por las obras de arte primitivo se encuentra, entre otros rasgos, en la inclusión de máscaras a manera de rostros en las pinturas de los primeros años de la década de 1900. Y el ejemplo paradigmático es, sin duda, *Les Demoiselles d'Avignon*, grito de guerra vanguardista en más de un aspecto. La obra de Picasso, que como

demuestran los estudios preparatorios varió mucho hasta su versión final, es una verdadera ruptura respecto de la tradición de la pintura europea vigente hasta el siglo XIX, y que en parte todavía subsistía en las obras fauves. Por ello fue, y sigue siendo considerado, un emblema del arte contemporáneo.

Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O) fue pintado en 1907 y no existe ningún precedente en el arte occidental para un tratamiento igual del rostro humano. Por ello, desde que fue pintado se lo asoció con las máscaras africanas. No cabe duda de que el contacto de Picasso con el arte africano fue el impulso que le llevó a modificar profundamente los rostros de tres de sus figuras femeninas. Seis meses antes de iniciar el cuadro, Picasso había visitado el museo de Etnografía del Trocadero y él mismo utiliza, a la hora de describir su contacto con el arte primitivo, las palabras «shock», «revelación», «carga» y «fuerza».

Esta experiencia le induce, sin duda, a reformular el rostro humano planteándolo en términos muy similares a los de las máscaras. Esta pintura de Picasso se ha asociado con unos tipos concretos de máscaras: Dan y Etumbi. Sin embargo, según William Rubin, era imposible que Picasso las conociera en la época en que pintó *Les Femmes d'Alger*, porque no fueron objetos comunes en Europa hasta después de 1920. Ello corrobora que el interés de Picasso no es por un tipo concreto de máscara sino por el planteamiento formal que suponían, y puestos en el mismo punto de partida, los artistas primitivistas podían muy bien llegar a resultados similares. Las afinidades se manifestaban en una versión del rostro humano ajeno por completo a la tradición occidental: ni armónico ni bello sino expresivo y también, para la mentalidad europea, horroroso.



Detail of a face from the painting *Les Femmes d'Alger* by Pablo Picasso (detail), 1913, Hermitage Museum, San Petersburgo.



Máscara Dan, Costa de Marfil, Musée de l'Homme, Paris.

En términos de afinidad debe plantearse también la similitud con la máscara Pende, una máscara de enfermedad que representa un estado avanzado de sífilis. Se puede afirmar que esta máscara no fue conocida por Picasso; sin embargo la afinidad no es solamente en términos formales sino también significativos, porque recordemos que el cuadro de Picasso representa cinco prostitutas en un burdel de la calle Avinyó de Barcelona. Picasso, que había tenido en su juventud relación con meretrices, siempre se había sentido impresionado por la sífilis, en su época una enfermedad mortal, en un dúo placer sexual-muerte que constituye el trasfondo significativo de *Les Femmes d'Alger*.

En diciembre de 1907 Guillaume Apollinaire publicó un artículo sobre Matisse en el que remarcaba su interés por las artes exóticas, pero agregaba que, más allá de esto, el artista permanecía devoto del sentido de la belleza europea. Es evidente que para Picasso ese «sentido de la belleza» ya no tenía ningún significado y que sus propuestas formales eran mucho más tajantes que las de los fauve. Sin embargo, Matisse pronto utiliza la referencia a los primitivos para alcanzar una síntesis de la figura humana que, al mismo tiempo, lo diferenciara del cubismo.

En el *Retrato de Mme. Matisse*, de 1913, la influencia de la máscara Shira-Punu de Gabón es muy clara. También lo es que el resultado obtenido por Matisse es muy diferente del que consigue Picasso, porque lo que interesa a los artistas vanguardistas es la posibilidad de un replanteamiento de la figura en términos de relaciones estructurales, que se integra completamente en su propio estilo. Así, Matisse ha incorporado a su retrato el eje vertical para la nariz continuado con dos semicírculos para las cejas y el color blanco que le da su carácter fantasmagórico. La influencia de la máscara ya fue vista en el momento de realización de la obra, porque de ella dijo André Salmon: «parece una máscara de madera, cubierta de tiza, una figura en una pesadilla».



Máscara Shira-Punu, Gabón. Colección Ernst Winizki, Zurich.

Mucho camino ha recorrido el arte contemporáneo desde los comienzos del primitivismo de manos de Gauguin, Picasso o Matisse, y los artistas han pasado de una reelaboración fundamentalmente formal de las obras de arte primitivo a un interés por su significado y su relación con la cultura íntegra. El primitivismo del arte occidental se convierte, muchas veces, en la columna vertebral de la historia del arte contemporáneo y también en la condición de posibilidad de una apreciación estética del arte primitivo.

Fecha de creación

30/03/2002

Autor

Estela Ocampo