

EL GUSTO POR LO SALVAJE: REFLEXIONES SOBRE LA VALORACIÓN DEL ARTE AFRICANO Y EL PRIMITIVISMO

V. DAVID ALMAZÁN TOMÁS

Universidad de Zaragoza

Una mirada crítica hacia la Historia del Arte nos desvela, bajo el manto de una pretendida universalidad, el lastre del eurocentrismo de sus principios y límites. Los cimientos de nuestra disciplina en el siglo XIX, en un contexto ideológico marcado por el Evolucionismo Cultural y el Colonialismo, han condicionado su ulterior desarrollo hasta nuestros días. Este Evolucionismo Cultural que arrastra la Historia del Arte se manifiesta en varios aspectos, pero en el caso del arte africano podemos marcar dos direcciones. Por una parte, su consideración como algo ajeno a un idealizado concepto del arte y, por tanto, propio de otras disciplinas como la etnología o la antropología, que además requieren otra metodología. Esta posición es la que mantiene todo aquel que crea que una escultura de Miguel Ángel debe estar en un Museo de arte, ser estudiada por un historiador del arte y ser enseñada en las universidades en los grados de Historia del Arte, mientras que las tallas africanas no deben compartir museo con Miguel Ángel, deben ser los antropólogos, mejor que los historiadores del arte, los que se ocupen de su estudio y, en consecuencia, no es necesario que África aparezca en nuestros planes de estudio. Basta con echar un vistazo a la inexistencia de asignaturas sobre arte africano en las universidades españolas para constatar la enorme fuerza de la inercia de este eurocentrismo. Naturalmente, es posible rastrear algunos avances en la normalización de esta situación, lo mismo que en incorporar al discurso de la Historia del Arte las llamadas «otras artes» o «artes de fuera de Europa», esto es, el Arte Precolombino, el Arte de India, el Arte de Asia Oriental, etc. Centrándonos en el tema del Arte de África, desde finales del siglo XX, a diferencia de los manuales de Historia del Arte anteriores, ya es habitual destacar el gran interés del arte Nok o el del Reino de Benín. Así por ejemplo, la importante «Colección Summa Artis» de Espasa Calpe, que se inició en 1931 con un manual sobre «El arte de los pueblos aborígenes» de Josep Pijuán, no ha dedicado un volumen al Arte Africano hasta llegar al XLIII, en el año 1998. No obstante una mirada hacia el modo de hacer esta incorporación de las «otras artes» a nuestro discurso nos indica la facilidad que tenemos para hacer pequeños adosados al discurso central antes de cons-

truir uno nuevo. Así lo comprobamos en la estructura de un magnífico manual en cuatro volúmenes que coordinó en 1996 el admirado Juan Antonio Ramírez¹, cuya génesis describió en ese libro imprescindible que es *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*². Otra consecuencia del eurocentrismo de la disciplina es que lo africano sólo ha sido considerado, no desde los principios estéticos del propio arte africano, sino desde la perspectiva del gusto europeo. Este gusto ha experimentado notables variaciones en paralelo con el desarrollo de las ideas estéticas europeas y la propia práctica artística. En nuestra opinión son tres las fases o etapas que han existido respecto a la valoración del arte negro africano, todas ellas bien distintas respecto a los parámetros de apreciación, pero con el nexo común de cierta indefinición, imprecisión y desconocimiento del conjunto de manifestaciones artísticas que englobamos bajo la generalización del arte negro africano.

La primera de estas etapas se produjo desde la época de los «descubrimientos» de Portugal en el siglo xv en la circunvalación de la costa atlántica del continente. Objetos artísticos de prestigio, realizados por artistas especializados sobre materiales exóticos y lujosos, como el marfil, componen el apreciado conjunto de piezas que aparecen en las primeras colecciones de arte africano, ubicadas en cámaras de maravillas, *wunderkammer*, *chambres des merveilles*, o en opulentos servicios de mesa de la realeza y la aristocracia. Este arte de exportación, los llamados marfiles sapi-portugueses y los bini-portugueses, que representan el primer contacto artístico del arte europeo con el arte negro africano. No son muchos los objetos conservados, pero incluso en la cercana ciudad de Huesca, entre las curiosidades coleccionadas por el inquieto Vicencio Juan de Lastanosa, se encontraba un olifante de marfil tallado de origen sapi-portugués³, si bien el intelectual oscense lo considerase una bocina de marfil de «un rey del Japón»⁴. No deja de ser interesante que algunas piezas proceden-

¹ Escogemos esta obra, entre otros muchos ejemplos que también encajarían en nuestra argumentación, por la gran estima que tenemos a toda la producción del malogrado Juan Antonio Ramírez, una de las figuras más sobresalientes en la Historia del Arte de nuestro país.

² RAMÍREZ, J. A., *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Barcelona, Serbal, 1996, pp. 109-124. Siguiendo los enunciados de materias troncales establecidas por el Ministerio de Educación y Ciencia para los estudios de Historia del Arte, Juan Antonio Ramírez encomendó capítulos a distintos especialistas para un volumen sobre el Arte de la Antigüedad, otro sobre el Arte Medieval, otro sobre el Arte de la Edad Moderna y un último sobre el Arte contemporáneo. Las «otras artes» fueron excluidas de los dos últimos volúmenes y repartidas entre el Mundo Antiguo y el Medieval de un modo algo arbitrario. Así, el arte africano, concebido como «arte étnico» y «el origen del arte» cierra un volumen iniciado con el Arte prehistórico, después de recorrer el Próximo Oriente, Egipto, Grecia, Roma, India y América Precolombina. Por su parte, el arte de Asia Oriental cierra el segundo volumen sobre Arte Medieval. Esta disposición nos indica la dificultad que encontramos para articular nuestro eurocéntrico discurso de la Historia del Arte con la Historia Universal del Arte. América, Asia, Oceanía y África, son relocaladas en el lugar que menos estorban desde el punto de vista de una historia del arte unilineal.

³ Se conserva un excelente y preciso detalle de esta pieza, con la inscripción «Bocina de marfil que está entre las antigüedades de Vicencio Lastanosa en el año 1635».

tes de África o de la América Precolombina se confundieran con las de Asia Oriental, siendo que eran el paso intermedio hacia la ruta al Oriente, bien por la vía portuguesa, con la circunvalación de África, bien por la vía española, con el recorrido del Galeón de Manila desde Filipinas a la Nueva España. Otro ejemplo, algo posterior, de la atribución asiática al arte africano son dos pequeñas tallas que pertenecieron al cardenal Cornaro Vescovo y que, vía Portugal, llegaron a Padua en Italia. Estas dos piezas, procedentes de Angola, llevaban la inscripción «Idolo della China detto Bamba Engo»⁵. Otros muchos misteriosos objetos, ídolos y fetiches, llegados del continente negro, completaron las atractivas colecciones de las cámaras de maravillas europeas, pero nunca alcanzaron un reconocimiento estético, pues estas esculturas eran consideradas extravagantes muestras del paganismo de aquellos lejanos pueblos. Una poderosa imagen que define bien la perspectiva católica hacia el arte africano como expresión del paganismo o incluso satanismo nos la proporciona el grabado realizado, a finales del siglo xvi, por Theodorus de Bry según relato de Filippo Pigafetta basado en los escritos de Duarte López, sobre la quema de ídolos en el Kongo ante la mirada del rey local Alfonso I y un oficial portugués. Los objetos quemados difieren en su aspecto de todo lo que conocemos del arte de los bakongo y han tomado la forma de dragones y demonios de la tradición europea⁶. El conocimiento que se reunió sobre las culturas africanas, sus filosofías, sus religiones, sus literaturas, sus músicas, sus artes, etc., fue muy superficial, y las expediciones portuguesas, limitadas a las costas y a las islas próximas al continente, no supusieron una ocasión para el intercambio cultural, salvo en escenarios concretos, como el Reino de Benín o el Reino del Kongo. El tráfico de esclavos hacia América, intensificado en el siglo xvii y, sobre todo, el siglo xviii, tuvo un enorme impacto económico, demográfico y cultural en la costa atlántica africana y configuró un escenario que hizo imposible cualquier diálogo artístico o cultural. El negro, despojado de su condición humana, se consideró también desprovisto de civilización. En el mejor de los casos, los nativos del novedoso mundo descubierto fueron equiparados al *omo salvatico* de la mitología medieval y renacentista europea⁷. Solamente durante el siglo xviii y en torno a las ideas ilustradas de Jean-Jacques Rousseau y de la bondad innata del hombre y el concepto del «buen salvaje» comenzará un cambio hacia la valora-

⁴ Así aparece en la *Descripción del palacio y los jardines de Vicencio Juan de Lastanosa* redactada por Andrés de Uztarroz hacia 1650.

⁵ *D'un regard l'autre. Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*, París, Musée du Quai Branly - Réunion des musées nationaux, 2006, p. 81.

⁶ PIGAFETTA, F., *Relazione del Reame di Congo*, Frankfurt, 1598. Para un estudio general de esta cuestión *vid.* COLO, M.W. y ZORACH, E. (eds.), *The Idol in the Age of Art. Objets, Devotions and the Early Modern World*, Ashgate Publishing Company, 1969.

⁷ Este tema fue el centro de la reciente exposición *El salvatge Europeu*, Barcelona, Diputació de Barcelona - CCCB, 2004.

ción del «otro», que se concentró en los pueblos de la Polinesia. Dos extraordinarios cuadros de pequeño formato pintados por Francisco de Goya entre 1800 y 1808, conservados en el Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon (Francia), conocidos como *Caníbales*⁸ representan bien la equiparación de barbarie y sueño de la razón proyectada hacia el «otro». Si revisamos el repertorio gráfico que pudo tener Goya a su alcance llegamos a la conclusión de que sin duda la fuente de inspiración para estos cuadros se encuentra en los grabados de Theodorus de Bry⁹, del siglo XVI. Goya, precursor de la modernidad, se sirve del estereotipo del salvaje en estos cuadros, que anticipan la cruda reflexión sobre la condición humana que grabó después en *Los Desastres de la Guerra* (1812-1815).

Una segunda etapa, caracterizada por la denigración total de la cultura africana después de siglos de intenso tráfico de esclavos, se localiza durante el proceso de colonización de África en el siglo XIX, en paralelo con el desarrollo de las teorías culturales del Evolucionismo Cultural. Las tallas y máscaras en madera, descontextualizadas en Museos Etnológicos y en Exposiciones Coloniales, fueron tratadas como trofeos de la victoria de la Civilización sobre el salvaje primitivismo de los territorios colonizados, enfatizando el contraste del binomio salvaje *versus* civilizado. Como resultado del excelente trabajo sobre el tema del Primitivismo que desde la Universidad Pompeu Fabra dirige Estela Ocampo, recientemente, en 2009, Marina Muñoz Torreblanca ha presentado su tesis doctoral sobre *La recepción de «lo primitivo» en las exposiciones celebradas en España hasta 1929*, que nos ofrece un exhaustivo análisis de este fenómeno¹⁰. El arte africano se mantuvo mucho tiempo enclaustrado en los museos etnológicos como muestra de culturas inferiores, pueblos sin historia, fósiles vivos de los más remotos orígenes de la Humanidad y cercanos a nuestra Prehistoria. La exhibición de los supuestos «salvajes» en barracas de feria¹¹, como el triste caso de la *Venus Hotentote*, las recreaciones de poblados como parte de la propaganda colonialista en Exposiciones Coloniales y disparatadas

⁸ Posiblemente estos cuadros representan el encuentro de los indios iroqueses con dos misioneros jesuitas a mediados del siglo XVII. Los cuadros fueron resaltados por su importancia en la evolución estilística de Goya en la exposición comisariada por Juliet WILSON-BAREAU y Manuel MENA, *Goya. El capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, Madrid, Museo del Prado, 1993.

⁹ Para DUCHET, Michéle (ed.), *L'Amérique de Théodore de Bry*, Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1987. BUCHER, Bernadette, *Image and Conquest: A Structural Analysis of de Bry's Grand Voyages*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

¹⁰ La autora examina principalmente la Exposición General de las Islas Filipinas en Madrid (1887), la Exposición Universal de Barcelona (1888) y la Exposición Internacional de Barcelona (1929).

¹¹ BANCEL, N., BLANCHARD, P., BOETSCH, G. *et al.*, *Zoos humains, De la Venus hottentote aux reality shows*, La Découverte, 2002. Sobre este tema en general, BANCEL, N., BLANCHARD, P., BOETSCH, G. *et al.*, *Human zoos. Science and Spectacle in the age of colonial empires*, Liverpool University Press, 2008.

teorías pseudocientíficas racistas caracterizan esta etapa histórica que supuso el exterminio de muchas culturas y el inicio de las políticas de exterminio¹² que han marcado los episodios más lamentables de nuestra historia reciente en el siglo xx. En un tono más amable, *Tintin en el Congo* de Hergé, publicado originalmente en 1930, es un compendio de la ideología colonialista, todavía presente en nuestras librerías infantiles.

En este mismo contexto colonial se «descubrió» la dimensión artística del mundo «salvaje». En las metrópolis coloniales, en cuyos Museos de Etnología se reunían las más importantes colecciones de arte africano, apareció una reivindicación de la belleza del arte negro, como reacción a la cultura burguesa, impulsada por los artistas de las vanguardias artísticas [fig. 1]. No obstante, fue Paul Gauguin el verdadero impulsor de la corriente primitivista en una aventura personal y catártica que le llevó, como diría el Premio Nobel Mario Vargas Llosa, a buscar «el paraíso en la otra esquina»¹³, esto es, a abandonar las cadenas de las imposiciones sociales y buscar la libertad en los lejanos mares del sur, donde produjo sus mejores obras, envueltas en la mitología de Tahití, llenas de color y de alegría. La importancia de la influencia del arte africano y oceánico en el arte de vanguardia, el Primitivismo, fue percibido desde un primer momento y fue decisivo para el desarrollo de un coleccionismo artístico de escultura africana. Asimismo, permitió que el arte africano entrara en las salas de exposiciones y museos de arte. Eso sí, salas y museos de arte moderno, puesto que se produjo una completa sintonía entre el gusto moderno y la apreciación del Arte Negro. Esta denominación de Arte Negro no tiene connotaciones negativas y se corresponde con el término que se empleaba por parte de los primitivistas para referirse, indistintamente, al arte africano y oceánico. La unificación de estas tradiciones artísticas tan diferentes y sin relación histórica nos muestra una vez más la recreación de lo Primitivo como un concepto de diferenciación respecto a «nuestra» cultura. Pero si en la etapa de denigración los valores primitivos eran despreciados como propios de una etapa inferior de la evolución humana, desde el gusto moderno, lo salvaje es una vía para salvar al arte del academicismo y reencontrarse con los valores más primarios, más auténticos y menos contaminados de la condición humana. La relación con el arte del «otro» sigue siendo asimétrica. A pesar de que el Primitivismo conlleva esta categorización como oposición, esto es, una categorización respecto a los valores de nuestra cultura en vez de definir el arte africano desde su desarrollo histórico y su propia estética, lo cierto es que no es exagerado afirmar que los artistas, críticos, marchantes, coleccionistas e intelectuales que participaron en el Primitivismo son, en definitiva, los autores de dos

¹² Léase el espléndido ensayo LINDQVIST, S., «Exterminar a todos los salvajes», Madrid, Turner, 2004.

¹³ VARGAS LLOSA, M., *El paraíso en la otra esquina*, Madrid, Alfaguara, 2003.



Fig. 1. Máscara Chi-wara, Bamana. La belleza formal del arte africano fue descubierta para Occidente por los artistas de vanguardia.

capítulos de la Historia del Arte, el de su propio tiempo y el del arte africano, que hasta entonces nadie había reclamado.

El gran cambio en la valoración de África para la Historia del Arte no se produjo por ningún nuevo descubrimiento ni ningún suceso generado por África. Simplemente fue una cuestión de gustos. El arte negro africano no gustaba y comenzó a gustar. Dejó de ser atávico, imperfecto y desagradable y se convirtió en una referencia de la Modernidad [fig. 2]. Los artistas sacaron de sus estudios moldes de escayolas de los modelos clásicos y los sustituyeron por las tallas en madera del arte negro [fig. 3]. Comenzaron a escribirse ensayos que ensalzaban los logros artísticos de los africanos, como el imprescindible *Negerplastik* de Carl Einstein¹⁴, publicado en 1915. Esta proyección de nuevos valores sobre el concepto de lo Primitivo, también alcanzó al arte Prehistórico. En paralelo, el desarrollo de la disciplina de la Antropología se asentó académicamente y, tanto la escuela británica como la francesa realizaron destacados avances en el estudio de sus colonias, prácticamente toda el África negra. Algunos etnólogos, como Marcel Griaule, director de la misión Dakar-Djibouti (1931-1933), impulsó el estudio del arte africano en su contexto cultural y recolectó una gran cantidad de objetos que enriquecieron los fondos de los museos de la metrópolis¹⁵. París, escenario de las vanguardias históricas, fue la primera capital del arte negro, pero pronto la pujante ciudad de Nueva York alcanzó también un papel protagonista. En este sentido es obligado reseñar, a ritmo de jazz, en Nueva York, en la mítica galería 291, que Stieglitz organizó en 1914 una primera exposición del cubismo de Picasso junto a esculturas africanas. En esta línea, el Museo de Arte Moderno de Nueva York acogió la primera gran exposición de arte africano celebrada en los Estados Unidos en el año 1935, con el título *African Negro Art*. Sin embargo la fascinación por el «descubrimiento» del arte negro no era compartida por todos. En 1937 se celebró en varias ciudades alemanas la exposición *Entartete Kunst* sobre el «arte degenerado», un retorno al discurso de las razas inferiores desde la ideología nazi, en la cual se ridiculizaba el arte africano al igual que el arte de las vanguardias. El gusto por el arte africano también presenta una dimensión ideológica y estética, que recorre todos los extremos.

La relación de artistas que participaron en el Primitivismo prácticamente se solapa con la de los protagonistas del nacimiento del arte moderno, con el caso excepcional de Paul Gauguin, «the primitif of modern primitivism», que mezcló

¹⁴ Contamos con la reciente versión en castellano EINSTEIN, C., *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. El Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía ha dedicado recientemente una exposición a este intelectual con el título *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias*, Madrid, CNMRS, 2008.

¹⁵ *La Misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti (1931-1933) y el fantasma de África*, Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM), 2009.

Fig. 2. Muñeca Biiga, Mossi.
Esquematización máxima
de la figura femenina.



Fig. 3. Talla Bambara. Anticlasicismo en el sistema
de proporciones del cuerpo humano.

su pintura con el arte de los mares del sur invirtiendo la valoración de lo primitivo. Así lo vemos en sus pinturas y también en sus interesantes esculturas. También en sus escritos. Al final de su relato *Noa Noa* Gauguin escribió:

¡Adiós, tierra hospitalaria, tierra deliciosa, patria de la libertad y de la belleza! Parto con dos años más, rejuvenecido veinte años, más bárbaro también que a la llegada y, por lo tanto, más instruido. Sí, los salvajes han enseñado muchas cosas al viejo civilizado, muchas cosas, esos ignorantes, de la ciencia de vivir y el arte de ser feliz¹⁶.

Tras el referente de Gauguin, los Fauves «descubrieron» el arte primitivo hacia 1906. Aunque confluyen en el gusto por lo primitivo muchos artistas de principios de siglo, se toma como entre lo mítico e histórico¹⁷ la fascinación que despertó una máscara Fang, hoy conservada en el Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, que perteneció a Maurice de Vlaminck y, luego, a André Derain. Este pintor, Vlaminck, del cual hemos tenido ocasión recientemente de disfrutar de una exposición retrospectiva¹⁸ en la Fundación «La Caixa», fue un apasionado coleccionista de arte negro, lo mismo que fueron la mayoría de los artistas de distintos movimientos artísticos de la época, en los cuales la influencia artística y el coleccionismo se orientan hacia el arte primitivo¹⁹. Fue el caso tanto de Henri Matisse como de Pablo Picasso²⁰, los cuales, por su prolongada carrera e influencia, proyectaron la referencia del arte primitivo a la segunda mitad del siglo xx. El caso de Pablo Picasso es especialmente relevante por *Las señoritas de Avignon*, cuadro que se ha convertido en uno de los iconos del Primitivismo y tema de «eterno retorno» que nos ha permitido disfrutar de una reciente exposición en el Tenerife Espacio de las Artes, este mismo año de 2010, centrada en el *Cuaderno n.º 7* y titulada *Picasso y la escultura africana. Los orígenes de Las Señoritas de Avignon*²¹. A partir de Picasso, podemos citar a Constantin Brancusi, al grupo de los expresionistas alemanes, especialmente Max Pechstein, y Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, renovadores de la escultura como Modigliani, Lipchitz o Epstein. También a Fernand Léger, Paul Klee, Giacometti y otros

¹⁶ GAUGUIN, P., *Noa Noa. Viaje de Tahití*, Madrid, H. Kliczkowski, 1995. Traducido de la edición corregida París, G- Gres & Cía., 1924.

¹⁷ Algo semejante ocurrió en el caso del Japonismo, varias décadas antes, con el «descubrimiento» de las estampas japonesas *ukiyo-e* por parte de Félix Braquemont.

¹⁸ *Maurice de Vlaminck: un instinto fauve. Pinturas de 1900 a 1915*, Fundación «La Caixa», 2009.

¹⁹ Para un actualizado estudio del artista como coleccionista de arte africano *vid.* BARAÑANO, Kosme de, «Arte Africano y Artistas», en *José de Guimarães: Mundos, cuerpo y alma*, Logroño, Museo Würth, 2008, pp. 17-60.

²⁰ Sobre la extraordinaria colección de arte negro de Picasso *vid.* STEPAN, P. *Picasso's Collection of African and Oceanic Art*, Nueva York, Prestel, 2006.

²¹ *Picasso y la escultura africana. Los orígenes de Las Señoritas de Avignon*, Tenerife, TEA, 2010.



Fig. 4. Fetiche Songye.
Desde el Surrealismo se apreciaron
los «objetos de poder» del arte africano.

muchos más artistas. Pronto se subrayó la profundidad de esta relación, especialmente con el auge del movimiento surrealista²². El Surrealismo tuvo una relación con el arte primitivo muy interesante, pues dejó de mirar las esculturas africanas como un repertorio de soluciones formales y un antídoto contra el academicismo. Entre los surrealistas primitivistas excluimos a Dalí, que provocativamente despreciaba el arte negro, y destacamos el interés de Man Ray, André Masson y Max Ernst, entre otros. En este sentido, es clarificador señalar que algunos de los miembros de la célebre misión Dakar-Djibouti, como Griaule o Leris, participaron en el movimiento surrealista y que incluso el propio Luis Buñuel estuvo invitado a rodar la expedición. La revista surrealista *Minotaure*, que editó Skira entre 1933 y 1939, dedicó precisamente al arte africano y la misión Dakar-Djibouti su segundo número. El antropólogo James Clifford acuñó el término Surrealismo Etnográfico (*Ethnographic Surrealism*) para referirse a este interés de los surrealistas por los estudios antropológicos²³. Desde otra perspectiva distinta a la surrealista, pero diez años antes, encontramos en Aby Warburg, en su conferencia sobre *El ritual de la serpiente* (1923)²⁴, un destacado precedente en torno a la gran importancia iconográfica de las imágenes inconscientes primigenias, que denominó *pathosformeln* y que en varios aspectos se relacionan con los arquetipos y el inconsciente colectivo del alemán Carl Gustav Jung. Los artistas surrealistas se interesaron por las connotaciones mágicas y sobrenaturales que proyectaban estas poderosas formas artísticas. Se orienta el arte hacia un conjunto de prácticas, al margen de cualquier estilo, que permiten al artista reencontrar una nueva realidad, albergada en la profundidad del inconsciente²⁵. El interés del Surrealismo, no ya con la etnología, sino con el psicoanálisis, abrió las puertas a una nueva reinterpretación del arte primitivo, como potentes símbolos de arquetipos colectivos en estado puro. El artista desde el Surrealismo está más cerca del chamán, del brujo, del *nganga* que utiliza objetos para sus ritos, que del pintor academicista [fig. 4]. Ciertamente es que, tal vez en el inicio del movimiento el arte africano ya no era una novedad, especialmente por su asociación con el Cubismo, pero lo cierto es que África siguió siendo una referencia indispensable, a la que se sumaron con gran fuerza Oceanía y América, especialmente México.

²² GOLDWATER, Robert, *Primitivism in modern art*, Londres, Belknap, 1986 (publicado originalmente en 1938).

²³ CLIFFORD, J., «On Ethnographic Surrealism», *Comparative Studies in Society and History*, XXII 1981, pp. 539-564 y *The predicamento of Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, pp. 142 y 143.

²⁴ WARBURG, A., *Le rituel du serpent*, París, Macula, ed. 2003. REPOLLÉS, J., «Aby Warburg y Ludwig Binswanger: primitivismo, esquizofrenia y manierismo en la modernidad», *Enlaces*, 10, 2009.

²⁵ En este planteamiento, encontramos también un elemento de continuidad con el arte actual y también una conexión semejante a la que ocurrió con el Zen y el desarrollo de los lenguajes gestuales y caligráficos que dominaron el arte de los años cincuenta. Prescindimos aquí de esta cuestión, que hemos abordado en otros foros.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, la continuidad del colonialismo europeo en África y la resistencia a su independencia hasta finales de los años cincuenta y los sesenta (incluso más tiempo en el caso de algunos territorios) condicionó también la valoración de la cultura africana, prolongando posiciones insostenibles en el terreno artístico, como la separación de su estudio y exhibición respecto al discurso eurocéntrico de la historia del arte. Recordemos que, hasta hace tan solo una década, desde el año 2000, el arte africano no fue considerado digno de exponerse en el Louvre, en la misma institución que alberga la Venus de Milo, la Gioconda y un largo etcétera de obras encumbradas a la cima de la Historia del Arte.

No obstante, la atracción por lo primitivo en el arte actual ha sido una constante. De todos los movimientos de vanguardia anteriores a la Segunda Guerra Mundial, sin duda el Surrealismo es el que una mayor influencia y pervivencia ha mantenido. Una parte del arte de los años cuarenta no se explica sin la continuidad de la influencia de Picasso y otros artistas de las vanguardias, pero sobre todo nos muestra una cosecha de propuestas que fueron sembradas en la hegemonía del Surrealismo. La representación de lo tribal aparece como uno de los ingredientes de la obra de Wifredo Lam, el autor de *La jungla*. En el campo de la escultura, el nombre más sobresaliente de la mitad de centuria, Henry Moore, tiene cuadernos de dibujos llenos de estudios sobre arte tribal y hasta en sus esculturas con formas más abstractas podemos encontrar relaciones con objetos del arte primitivo, como instrumentos musicales. La escultura de David Smith manifiesta en sus propuestas una potente carga mágica que proporciona el aspecto totémico y primigenio de sus composiciones. Especialmente nos parece representativa la presencia primitivista en los pintores Adolph Gottlieb y Mark Tobey. Estos artistas representan la transición que se produjo desde el Surrealismo a las corrientes informalistas que dominan la década de los años cincuenta. Lo totémico reaparece una y otra vez en muchos de sus cuadros, como queriendo reafirmar su arte con las más remotas imágenes primigenias del inconsciente de la humanidad. En este punto, parece oportuno recordar el importante reajuste en la cartografía artística que va a producirse después de la Segunda Guerra Mundial, cuyo epicentro se trasladó a Nueva York desde París. La ciudad norteamericana no era la capital de un gran territorio colonial en África, como París, pero sus museos tienen excelentes colecciones, por la vinculación del arte africano con las vanguardias y la atención con la que los museos, especialmente el MoMA fueron conscientes de ello, así como por la necesaria mirada hacia África como resultado del desarrollo de la cultura afroamericana en los Estados Unidos como consecuencia del esclavismo en las centurias anteriores. Pero, aparte del Primitivismo importado de Europa y que tuvo como modelo los botines de la colonización europea en África y Oceanía, en la creación de su nuevo arte moderno, Estados Unidos volcó su mirada también hacia sus propios «salvajes», hacia sus propios oríge-

nes, esto es los indios nativos norteamericanos. En el caso de Jackson Pollock, gran figura del Expresionismo Abstracto, que mostró un gran interés por el simbolismo de las grandes pinturas rituales realizadas con arena por los indios Navajo. Las fotografías de los navajos realizando sobre el suelo sus simbólicas pinturas sobre el universo mítico de la tribu mantienen un paralelismo con las célebres fotografías de Pollock practicando el *dripping* y plasmando el universo personal del artista.

En Europa la continuidad del interés por lo primitivo sigue también la herencia dejada por el Surrealismo. Los intereses del «Arte Bruto» de Jean Dubuffet por el arte de los enfermos mentales, los niños y los primitivos nos marcan nuevamente este itinerario. Se trata de un nuevo arte, no académico, no profesional, en el que el salvaje tiene ventaja sobre el civilizado. Dubuffet, en su «Anteproyecto de una conferencia popular sobre la pintura», redactado en 1945, con un tono propio del Noa Noa de Gauguin, declaraba:

En las sociedades sencillas y sanas, entre los negros de África y Oceanía por ejemplo (por lo menos hasta que los alféreces zuavos y los misioneros vayan a embrutecerlos), no se gastan tantas carantoñas como se gastan en nuestro país con la pintura o la escultura. Cualquier pequeño campesino, al terminar su jornada, se dedica a labrar alguna estatuita si se le antoja, sin tener que pasarse antes de ello estudiando diez años en una escuela de Bellas Artes. Y cabe creer que el resultado no es malo puesto que todos nuestros artistas están llenos de admiración por esas obras realizadas por los negros con tanta inventiva y fantasía²⁶.

En la importante exposición *Del Surrealismo al Informalismo*²⁷, comisariada por Ana Vázquez de Parga en 1991, se analizó la transición en el caso español de estas dos corrientes, que en nuestro país además representan el mayor desarrollo de las vanguardias, antes de la Guerra Civil, y la llamada «normalización» del arte español tras la posguerra. Como en Estados Unidos y en el resto de Europa, lo primitivo juega el mismo papel de referencia de la modernidad hacia sus orígenes más auténticos arraigados en las profundidades del alma. No obstante, la repercusión cultural del colonialismo en el África Negra, limitado a la Guinea Española, no tuvo unas repercusiones directas notables en el discurso artístico y, más bien, el interés por lo africano llegó indirectamente por Picasso, el Surrealismo y París. Obras de Manuel Millares, con referencias al arte de los guanches, los antiguos aborígenes de las Canarias, nos resaltan la pervivencia de los valores del primitivismo en las pinturas del artista a comienzos de los años cincuenta. *Aborigen I* y *Pictografía Canaria*, fechados respectivamente en 1951 y 1952, son ejemplos de esta tendencia primitivista que nos permiten referirnos a otro de los grandes focos del

²⁶ DUBUFFET, J., *Escritos sobre el arte*, Barcelona, Barral, 1975, p. 29.

²⁷ *Del Surrealismo al Informalismo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991.

Primitivismo en España que fue el arte de la Prehistoria y el arte rupestre, sin duda por las pinturas de Altamira.

El catalán Antoni Tàpies se ha pronunciado en numerosas ocasiones sobre la influencia que en su obra ha ejercido el arte de otras culturas, considerando esta influencia como uno de los acontecimientos más importantes del arte del siglo xx. Así afirma:

Quizá sea ésta la enseñanza más importante y provechosa que los artistas occidentales de este siglo hemos recibido de otras civilizaciones, y que nos han ayudado a descubrir los auténticos fundamentos de la verdadera escala de valores de nuestro propio arte. En todo caso, nos ha hecho ver, con las sorpresas procedentes del mundo de la forma antes mencionadas, que en las artes plásticas tan importantes son los materiales y la manera de explicar las cosas como el contenido que se quiere transmitir. Podría sintetizarse todo esto afirmando que es el arte de crear objetos de poder (*power objects*), expresión con la que algunos estudiosos anglosajones describen ciertas esculturas africanas, pudiendo hacerse extensivo al arte de otras muchas culturas²⁸.

Estas palabras están extraídas de su libro *El arte y sus lugares*, en el cual el autor reunió a modo de «Museo Imaginario» una amplia muestra de las obras que forman su universo artístico, en las que hallamos mucho arte oriental, contemporáneo y también africano. Entre las piezas de arte negro africano que incluye se encuentran, por orden de aparición: una máscara dan, otra fang, un *buli* bambara, una máscara Iwa-Iwa, un relicario fang, una máscara guere-wobbé, otra bwa, una puerta dogon, una cabeza nok, un tejido kuba, una talla baulé, un fetiche bakongo, una escultura tellem, una máscara dogón, una puerta baulé, una escultura senufo, un fetiche songye, una talla bambara, una máscara dogón, otra kran, otra kifwebe de los songye, una estatuilla senufo, una máscara senufo, un relicario mahongwe de los kota, una talla vili, una terracota djenne, un bronce del Reino de Benín, una máscara grebo y una máscara gouli de los baulé. Completamos este perfil de Tàpies respecto al arte africano con el comentario de que el artista reunió una selecta colección de piezas y que en la Biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies hay una notable sección de libros y catálogos de exposiciones de arte negro.

El aragonés Antonio Saura fue también un acérrimo defensor del arte de África y Oceanía, al que se refería con frecuencia con la expresión «mal llamado primitivo». Con este título «De arte mal llamado primitivo», escribió sus pensamientos de una manera concreta, con motivo de la exposición *Arte tribal en África Negra*, organizada por la Diputación de Cuenca en 1992, y *Orígenes: homenaje al artista primitivo*²⁹, en Sant Feliu de Boada (Girona) en 1995. En

²⁸ TÀPIES, A., *El arte en sus lugares*, Madrid, Siruela, 1999, p. 51.

²⁹ En este caso el texto apareció en el catálogo de una exposición celebrada en la galería Cyprus Art de Sant Feliu de Boada (Girona), que con el título *Orígenes: Homenaje al artista primitivo* presentaron

este texto, Antonio Saura nos cuenta su atracción por el arte africano desde niño, especialmente por las máscaras, y su contacto más intenso con este arte por los escritos de André Breton, la lectura de *Les voix du silence* de André Malraux y con sus visitas al Museo del Hombre en sus viajes a París. Al final de sus reflexiones sobre el arte africano subrayó la necesidad de exponerlo resaltando su gran belleza:

Solamente en la primacía de este criterio revalorizador de lo estético, complementado, por supuesto, con el análisis antropológico y literario, podemos situar las obras creadas por los pueblos mal llamados primitivos en igualdad con aquellas imaginadas por otras civilizaciones. Nada más justo³⁰.

Estos ejemplos comentados, en los que hemos querido también contar con representantes del arte español, nos muestran la continuidad y afinidad de la modernidad con los valores del arte negro. La gran exposición *Primitivism in the 20th Century Art*, organizada por William Rubin en el Metropolitan Museum of New York en 1984 y que es la principal referencia para el estudio del Primitivismo, no limitó su itinerario por los distintos caminos de las vanguardias históricas, sino que resaltó a varios artistas que han sido fundamentales en el desarrollo del arte después de la Segunda Guerra Mundial hasta la década de los setenta³¹. Por otra parte, París, ya después de la independencia de sus colonias, tampoco ha querido abandonar la relación de la modernidad con las «otras artes». De este modo, en 1989, el museo de arte contemporáneo Centre Georges Pompidou presentó la exposición *Magiciens de la Terre*, desde una perspectiva más próxima al arte actual. En las últimas décadas otros estudios³² han completado el análisis de este tema, pero en líneas generales podemos aceptar que el

obras de los siguientes artistas, presentados aquí en orden alfabético: Sergi Aguilar, Andreu Alfaro, Frederic Amat, Arranz Bravo, Eduardo Arroyo, Francesc Artigau, Lluís Bruguera, Jorge Castillo, Antoni Clavé, Xavier Corberó, Modest Cuixart, Eduardo Chillida, Joanet Gardy, Luis Gordillo, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijoan, Isao, Robert Llimós, Víctor Pedra, Riera i Aragó, Antonio Saura, Eudald Serra y Lluís Vidal.

³⁰ SAURA, A., «Del arte mal llamado primitivo», en *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004, pp. 163-166, específicamente p. 166.

³¹ *Primitivism in the 20th Century Art*, Nueva York, Museum of Modern Art of New York, 1984.

³² PERRY, G., «El primitivismo y lo moderno», en HARRISON, C., FRASCINA, F. y PERRY, G., *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998, pp. 7-90. OCAMPO, Estela, *Apolo y la Máscara: La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*, Barcelona, Icaria, 1985. Este libro fue publicado en fechas cercanas a la citada exposición del MoMA. De la misma autora, gran referencia de los estudios sobre el Primitivismo en nuestro país, *vid.* también «Primitivismo y arte primitivo», Madrid, *Nueva Revista*, 80, marzo-abril de 2002. PELTIER, Philippe, *Primitivisme et art moderne*, París, CNDP, 1991. RHODES, Colin, *Primitivism and modern art*, Nueva York, Thames and Hudson, 1994. BLOCKER, H. Gene, *The Aesthetics of primitive art*, Lanham, University Press of America, 1994. LEMKE, Sieglinde, *Primitivist modernism. Black culture and the origins of transatlantic modernism*, Nueva York, Oxford University Press, 1998. Especialmente interesante es la revisión crítica ofrecida por VOGEL, Susan M., *Primitivism Revisited: After the End of an Idea*, New York, Sean Kelly Gallery, 2007.



Fig. 5. Talla Senofo. Las escarificaciones marcan el cuerpo con un profundo simbolismo tribal.

marco general ha sido trazado por *Primitivism in the 20th Century Art* y *Magiciens de la Terre*.

En las últimas propuestas artísticas las referencias formales hacia el arte negro africano se han ido diluyendo, a favor de una interpretación de sus significados rituales y cósmicos. En este sentido, las influyentes performances de Joseph Beuys concebidas a modo de rituales son sin duda una de las aportaciones, con concomitancias primitivistas, que hoy son ya indisolubles en gran parte del arte actual. Con una fuerte presencia en el desarrollo del Arte Conceptual desde los años sesenta, es inevitable no subrayar las connotaciones primitivistas del Body Art. En el arte tribal, pinturas y adornos no permanentes, pero también dolorosas escarificaciones, deformaciones y perforaciones son practicadas con un significado ritual, generalmente en los ritos de paso [fig. 5]. La importancia en el arte actual del Accionismo Vienés y otros muchos artistas, nos invita a hacer un paralelismo entre sus acciones, manifiestadas en el cuerpo y fotografiadas y grabadas, y, por otra parte, las repercusiones tanto individuales como sociales de las prácticas del arte corporal en las culturas «mal llamadas primitivas». En otro nivel, más próximo al de los movimientos contraculturales o, ya en nuestros días, simplemente de la cultura juvenil de consumo, observamos cómo prácticas corporales como el tatuaje o las escarificaciones se han generalizado, con ciertas reminiscencias hacia «lo primitivo» en un determinado estilo de los motivos llevados al cuerpo y cierto significado iniciático de lo que se denominaron «tribus urbanas». Por otra parte, la aparición de una ideología anticolonial y ecológica en algunas corrientes artísticas ha hecho que se retome el ideal del «salvaje» frente a las sociedades consumistas, contaminadoras y atómicas. Otra de las direcciones del arte actual es la presencia de la Naturaleza, ya no solamente como tema o material, sino como obra conceptual, del modo que actúa el Land Art. Petroglifos de los Nazca en el altiplano andino y monumentos megalíticos inspiran nuevos discursos. La inequívoca enroscadura de la serpiente en la *Spiral Jetty*, realizada por Robert Smithson en 1970 es posiblemente la obra del Land Art más reconocida y el universal simbolismo y su fusión plena en el paisaje son los elementos que confieren a esta espiral un puesto destacado en la actualización del primitivismo en el siglo xx. Robert Smithson no es el único artista en el que se percibe esta vocación de acercarse a la Tierra y a las fuerzas de la naturaleza que interactúan con el hombre. La instalación realizada por Walter de María en 1977 con el título *The Lightning Field* está en una línea semejante, en la búsqueda de una comunión íntima con la Naturaleza. Tanto en el Land Art como en el Body Art se ha producido la confluencia más estrecha y radical entre el discurso del arte moderno y el «mal llamado arte primitivo». En esta época aparece una notable transformación de la noción «obra de arte», lo mismo que «artista» o «público». Los artistas conceptuales comienzan a buscar profundos significados simbólicos a través de «objetos de poder» y «ritos» de depurada y sencilla concepción formal.

Finalmente, quisieramos cerrar este recorrido por la huella del primitivismo en el arte más reciente con el artista que consideramos el pintor español con mayor proyección internacional, Miquel Barceló, cuyas mejores obras, en nuestra opinión, son aquellas que realiza en sus largos retiros a Malí. En las estancias en una especie de aislado paraíso lejos del bullicio del circo artístico, si bien Barceló también mantiene estudios en París y en Nueva York, este artista nos recuerda a Paul Gauguin. Sus obras realizadas en África, continente que visita desde hace veinte años, han sido muy variadas: telas, papeles, cuadernos, cerámicas, etc. Recientemente, una gran exposición de 25 años de la trayectoria de Miquel Barceló celebrada en la sede madrileña de Caixa Forum³³ este mismo año de 2010, ha permitido reunir gran parte de sus obras africanas, todas ellas de una calidad y emoción desbordante. El propio autor ha escrito sobre la importancia de África en su obra en numerosas ocasiones³⁴. Nos interesa subrayar el compromiso que siente el artista con África. En su discurso del 23 de octubre de 2003 en la Universidad de Oviedo, con motivo de la recepción del Premio Príncipe de Asturias, declaró:

Aunque África inmediatamente me remitió al mundo salvaje, sucio y feliz de mi infancia. Veo el continente africano arruinado y armado, endeudado y enfermo, del que nos llegan sólo imágenes de mutilación, fragmentos, pedazos de máscaras, de ceremonias olvidadas, barcasas llenas de muertos, que sólo consiguen penetrar nuestra cómoda fortaleza europea en forma de cadáver, de esclavo o de fragmento.

En estos tiempos en los que la migración irregular «subsahariana»³⁵, los conflictos bélicos y la pobreza vuelven a fomentar la mirada de desprecio de África por parte de gran número de ciudadanos de la rica Europa, en la que reaparecen fuerzas políticas de extrema derecha y discursos xenófobos, es necesario recuperar el discurso construido por el arte moderno, que ha supuesto la integración del arte africano en nuestro propio discurso y la valoración de la cultura africana como un ingrediente inherente al gusto moderno.

³³ Miquel Barceló. 1983-2009. *La solitude organisationnelle*, Barcelona, Caixa Forum, 2010.

³⁴ BARCELÓ, M., *Miquel Barceló in Mali*, Zurich, Edition Gallery Bruno Bischofberger, 1989; «Cuaderno de Mali», *El País Semanal*, Madrid, Especial n.º 52, 16 de febrero de 1992, *Carnets d'Afrique*, París, Éditions Gallimard, 2003; *Cuadernos de Africa*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004; *Ce que vous cherchez il y en a*, Edition Gallery Bruno Bischofberger, 2005.

³⁵ La propia imprecisión de este término expresa la indefinición con que Occidente trata la rica pero desconocida variedad cultural africana.