

¿ARTE PRIMITIVO? *

ESTELA OCAMPO

Mi contribución se titula arte primitivo entre signos de interrogación, porque pienso que lo primero que hemos de cuestionarnos es el objeto mismo que nos reúne. Si se me permite una autoreferencia —siempre poco simpática pero que me será útil a manera de introducción—, diré que en un libro de hace una decena de años titulado *Apolo y la Máscara* sostenía que el arte primitivo, al igual que otras prácticas estéticas no occidentales, no es arte. Intentaba también un análisis de las diferencias esenciales entre esas prácticas y el arte, desgranando su alteridad irreductible. Me reafirmo en esa posición, sin duda, y creo que nunca se la repetirá suficientemente. Sin embargo, hoy quisiera dar otra vuelta de tuerca y, habiendo sentado ya las diferencias, sugerir una coexistencia enriquecedora en el seno de unos nuevos y redefinidos estudios artísticos entre arte y eso que convencionalmente llamamos arte primitivo. Comenzaré por trazar una genealogía de cómo los objetos realizados por los pueblos primitivos se convirtieron en arte primitivo.

Un siglo atrás los objetos que hoy figuran en una historia del arte africano, oceánico y americano no eran considerados arte. La historia del arte no creía que fueran objeto digno de su disciplina los objetos de culto, vestimenta o cotidianidad de los llamados pueblos primitivos. El paradigma clásico del arte era demasiado absoluto como para permitir que se produjera una fisura por la cual entraran producciones humanas tan

disímiles a este canon. La ruptura producida por el arte vanguardista y su crítica demoledora de la estructura clásica del Arte fue la posibilidad de irrupción de las producciones primitivas en el campo de la estética. El pasaje desde los gabinetes de curiosidades, en los que habían permanecido durante siglos, a los museos —aunque originariamente fueran museos de etnología y no de arte— fue el producto de la primera mirada de Occidente hacia lo salvaje. Por primera vez Europa veía las máscaras y los fetiches, y no porque anteriormente no los conociera. Sabemos por un documento fidedigno que en 1470 Carlos el Temerario había adquirido a un portugués varias esculturas provenientes de la costa occidental de Africa y en el s. XVI ejemplares americanos y africanos figuran en el gabinete de curiosidades del archiduque del Tiros, Fernando. También las poseía Francisco I y en el s. XVII un jesuita, Atanasio Kirchner, fundó un museo en Roma que contenía especialmente una gran colección etnográfica de la que formaban parte estatuillas de piedra del Congo. El relato según el cual Vlamick descubre en una bohemia taberna de Argenteuil “dos estatuillas de Dahomey pintarrajeadas de ocre rojo, de ocre amarillo y de negro” y “otra de la Costa de Marfil, completamente negra”, como si fueran objetos nunca vistos hasta el momento por los artistas en Occidente, es una historia mítica que cristalizó a posteriori la existencia de una nueva mirada, un ojo que colocaba objetos considerados durante siglos de la misma entidad que las mandíbulas de tiburón o las piedras de cuarzo en el celosamente guardado campo del arte.

* Esta conferencia fue impartida en el seminario “El Ojo Salvaje” realizado por el CAAM.

No cabe ninguna duda de que fueron los artistas y no los teóricos quienes se interesaron en primer término por estos objetos, y tampoco me cabe duda de que fue una razón fundamentalmente creativa, la posibilidad de poseer un repertorio de formas con siglos de experimentación al alcance de la mano, lo que les llevó a fijarse en ellos. Los artistas europeos, formados todos en el seno del academicismo y el naturalismo, veían en los objetos primitivos la concreción, la experimentación, de aquellos principios significativos, abstractos, conceptuales y sintéticos que buscaban. Ello nos explica el carácter mimético del lenguaje formal africano, oceánico o precolombino que poseen las obras realizadas en las primeras décadas del siglo por muchos artistas que han sido primeras figuras del arte de nuestro tiempo. En el camino de la abstracción y la síntesis de la forma los realizadores de formas 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 puede ser el cubismo y el expresionismo— fue extendiéndose hasta el punto de que hacia 1920 a ningún historiador de arte o artista le sorprende que se hable de arte primitivo. La nueva mirada que hacía de una máscara una escultura se ha impuesto, el arte primitivo ha obtenido su carta de ciudadanía en el campo estético. Pero ha pagado un alto precio.

Para que el llamado arte primitivo, o sea los objetos —en su gran 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 vanguardistas cuestionaron muchos aspectos del paradigma clásico-renacentista, y algunos de los preceptos de ese paradigma murieron definitivamente, a juzgar por la experiencia del arte de nuestro siglo. Pero no precisamente la autonomía del arte, la cual, muy por el contrario, exacerbaron 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.

Los objetos de culturas arcaicas poseen una función cultural y una función instrumental, una función simbólica y una forma indisolubles, como bien ha visto Lévi-Strauss en sus señeras investigaciones de mediados de siglo y es hoy generalmente aceptado. La historia del arte cuando somete estos objetos a sus categorías de análisis sustituye la función cultural y la instrumental por una supuesta intencionalidad estética en su realización y desde luego en su apreciación, y luego justificada por sus propios prejuicios se fija solamente en las formas. Las máscaras, expuestas como esculturas, son un

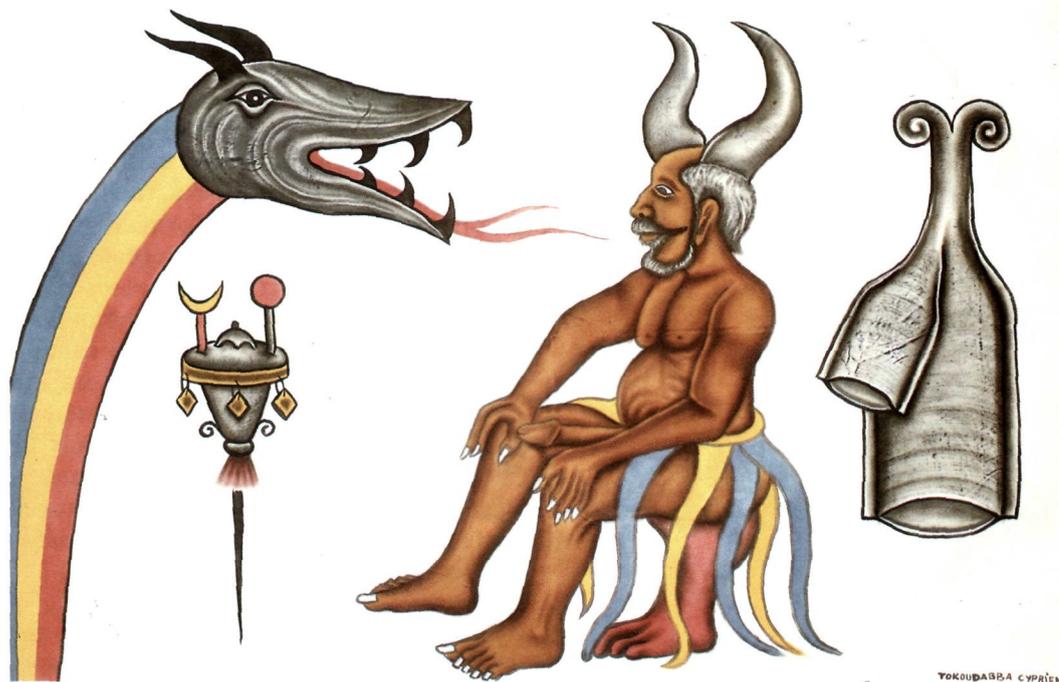
buen ejemplo de ello. Realizadas en condiciones rituales precisas, las máscaras, como todos sabemos, sirven en determinados ritos —de pasaje, de iniciación, de fertilidad, etc.— y se manifiestan en la fiesta, portadas por el enmascarado que lleva todo su cuerpo cubierto con un vestido y danza sin detenerse. ¿Tiene esta imagen alguna coincidencia con la máscara que, objeto aislado, detenido y mudo ofrecen los museos?.

Por otra parte, como lúcidamente analiza Remo Guideri en su último libro, la estetización, proceso fundamental para la constitución del museo moderno, apoyada en la secularización, no se lleva a cabo exclusivamente con los objetos de culturas primitivas ni ha sido inventada para ellos, sino que responde a una tendencia estructural de la sociedad moderna. Despojando a los objetos de culto de su contexto de acción, de sus poderes y de las creencias que lo fundamentan se amplía el campo de acción de la museificación que avanza, imparablemente, sobre el mundo de los objetos.

En 1991 el sesgo que tiene la historia del arte cuando constituye los objetos primitivos en “arte” no nos satisface, porque supone necesariamente ese proceso de estetización previo para poder hablar luego de “esculturas” o “pinturas”, de “artistas”, de “estilo”, de “espectador” o de cualquier otra de sus categorías de análisis. Inmediatamente otra disciplina se nos impone, que parece más adecuada a la esencia de los objetos primitivos: la antropología. Sin embargo, también ella tiene serias limitaciones. La antropología será fiel al contexto del objeto, podrá situarlo en el entramado de mitos y ritos del que es indisoluble, explicará las vertientes simbólicas de la forma, lo integrará en un continuo de instituciones. Todo lo cual es fundamental para el conocimiento del objeto, sin duda. Pero dejará de lado todo aquello que llamó la atención de artistas e historiadores del arte, la sabia experimentación y comunicación del mundo de las formas. En una máscara pintada de rojo y verde no solamente importa que ambos colores tengan un simbolismo preciso, de cuya interrupción se deduzca un nuevo contenido, sino también que el rojo y el verde son colores complementarios que poseen un extraordinario poder visual, elemento formal que no puede separarse de su contenido simbólico.

La antropología, entonces, con atender a elementos definitorios de los objetos de arte primitivo, no da cuenta acabada de ellos. La historia del arte, como hemos visto, necesita amputar estos mismos aspectos que estudia la antropología para poder someter el arte primitivo a sus categorías de análisis. Formas y significados condenados a no encontrarse nunca en el concepto, mientras los objetos primitivos permanecen con un exceso de significación del que ninguna disciplina da cuenta de manera unitaria.

Sin embargo, yo no creo que la historia del arte no pueda ser un ámbito apropiado para el estudio de los objetos creados por la sensibilidad y tecnología de los pueblos primitivos, con un innegable valor estético. El problema más bien es qué historia del arte puede hacerlo, la cuestión entronca con la crisis y replanteo



TOKOUDAGBA CYPRIEN. S/T. 1990. Acril/tela. 143×225 cms. CAAC. Africa Hoy. CAAM.

de la disciplinada de historia del arte que viene haciéndose en esta última década.

La historia del arte ha cumplido un ciclo, ha llegado a la concreción de los objetivos que se propuso en sus inicios y, siguiendo el modelo hegeliano que la alumbró, tiende a su disolución, a su transformación en otra cosa. Desde el fin, entendido ahora como culminación de un camino, se propone analizar sus inicios, las premisas ideológicas en las que se fundamentó la obra de los autores señeros en la disciplina.

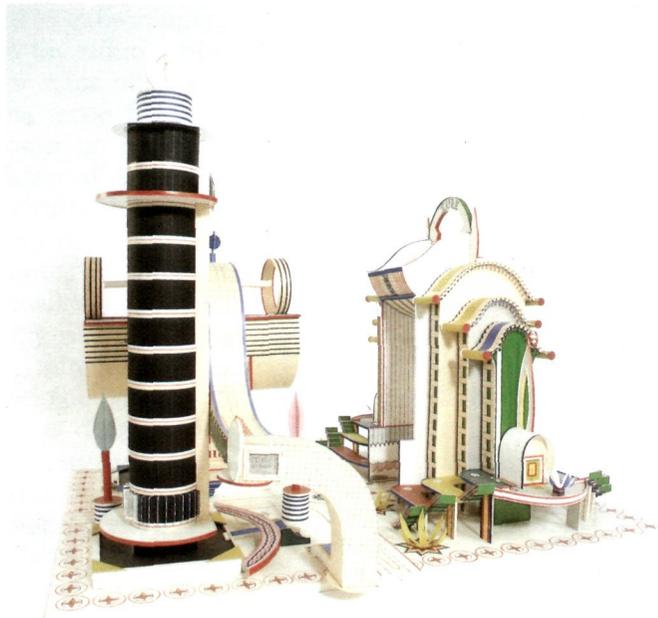
El nacimiento de la historia del arte, tal como es entendida actualmente, puede delimitarse con bastante precisión. En este sentido se ve favorecida por su juventud, porque a diferencia de disciplinas que hunden sus raíces en la constitución del saber humano como tal, la historia del arte tiene sus primeros escauceos en el Renacimiento y se desarrolla durante el s. XIX y primer cuarto del s. XX. Tiene también un referente lingüístico-cultural: el de la filosofía alemana en la que se han formado todos sus historiadores que son, en estas primeras épocas, también teóricos. Hacer historia del arte supone tener una concepción del proceso artístico.

Precisando un poco más, la historia del arte nace de un ámbito hegeliano, y ello por un doble motivo: porque fue la teoría de la historia de Hegel la que le dio fundamento y también porque todas las figuras importantes, que escribieron su obra a finales del s. XIX y principios del s. XX, se habían formado en el hegelianismo. El arte, como manifestación del espíritu, puede ser sujeto de una historia universal. La propia periodización de Hegel, es un arte simbólico, clásico y romántico, que corresponde a distintas manifestaciones del arte, pero también a estados del espíritu a lo largo del devenir humano, suponía que la mejor aproximación al

fenómeno artístico en profundidad era el de la historia.

Desde sus orígenes en el intento vasariano hasta la obra de la Escuela de Viena la historia del arte no era en realidad la historia de la conformación de un canon, el del arte clásico. El proyecto de realizar una historia universal del arte debía suponer la ruptura de ese paradigma y el ensanchamiento de los límites de la historia del arte. En un principio, los períodos analizados pertenecían al arte occidental; el barroco (Wölfflin), el manierismo (Dvorak), el arte tardo-romano (Riegl) y pronto ese ensanchamiento de cánones artísticos llevó a la enunciación de una teoría de la abstracción (Worringer). Posteriormente, el interés vanguardista por el arte primitivo, popular, oriental y en términos generales todas las formas que no pertenecían a la matriz occidental hizo lugar a estos fenómenos estéticos en el seno de la disciplina. Hoy podemos decir que el proyecto de realizar una historia del arte universal se ha cumplido, dado que el arte de todos los pueblos y culturas ha sido estudiado por la historia del arte o se considera que es digno de ser su objeto. Algo similar podríamos decir de sus alcances temporales; desde las primeras formas producidas por el hombre, el arte paleolítico, al arte de nuestros días. Este proceso de unificación temporal, de constituir un corpus homogéneo con fenómenos de índole muy variada —no con distintos estilos sino con distintas concepciones y manifestaciones de la producción de formas— también ha sido realizado. La historia del arte tiene hoy como objeto el arte de todas las culturas humanas y de todos los tiempos.

Sin embargo, la concreción de esta aventura intelectual cuya consecuencia positiva es obvia —hoy poseemos



BODYS ISEK KINGELEZ. Zaire. 1989.
 Papel, cartón, poliestireno, plástico. 76 × 83 × 97 cms.
 Contemporary African Art Collection. Africa Hoy. CAAM.

una sensibilidad que es capaz de valorar el repertorio formal de toda la humanidad atribuyendo la preciada categoría de “artisticidad” con amplia generosidad— ha superado una homogeneización y desnaturalización que no puede hoy en día satisfacernos. Dado que el cumplimiento de ese proyecto de raíz hegeliana ha culminado, se trata, ahora, de repensar sus presupuestos, por una parte, y de aventurar nuevas alternativas al estudio del arte —no necesariamente histórico— por otra. La superación de la crisis de la historia del arte no puede pasar por otra vía que la disolución de la disciplina tal como ha sido concebida hasta ahora y su sustitución por otras aproximaciones al ámbito artístico, más modestas en sus ambiciones, y por ello mismo menos distorsionantes.

La historia del arte debería ser sustituida por estudios parciales dado que por la complejidad de los fenómenos que deben abarcar los estudios artísticos hoy en día una historia universal con una perspectiva unificada es imposible. La historia del arte tradicional sólo puede servir como telón de fondo sobre el cual realizar nuevas investigaciones que la disuelvan en una multitud de aproximaciones parciales, renunciando definitivamente a la visión totalizadora que, siguiendo a Hegel, formaba parte de su ideario fundacional.

En el cuestionamiento de la situación actual de los estudios histórico-artísticos es evidente la influencia que tiene ahora la teoría literaria. Los estudios literarios no son únicamente, ni siquiera preferentemente, históricos y las aproximaciones a la literatura han sido siempre polivalentes, perspectivas que no tenían pretensión de ser la única clave del lenguaje artístico y podían, por ello mismo, solicitar también el concurso de otras disciplinas.

Podríamos agregar a estas formulaciones un tercer punto de vista en favor de la disolución de la historia del arte como disciplina con un proyecto universalista y totalizador, el del relativismo cultural, en cuanto anula la posibilidad de establecer categorías de validez absoluta. Cada universo cultural tiene sus propias reglas, constituye una estructura artística con características propias, no sólo formales sino también significativas, y el proceso de homogeneización llevado a cabo por la historia del arte, que hemos descrito más arriba, supone anular las diferencias, aunque sean esenciales al objeto. Si a principios de siglo el camino más fructífero para el enriquecimiento del saber era incorporar nuevos objetos de estudio, nuevas formas, nuevas culturas, nuevos períodos, iluminando amplias áreas hasta el momento monospiciadas o ignoradas, ahora debemos seguir el proceso inverso. Es decir, necesitamos diferenciar, distinguir, parcializar, son precisos estudios inmanentes y discontinuos.

Llegados a este punto y pudiendo mirar hacia atrás el proceso que desde la práctica y la historia del arte convirtió a máscaras, figuras rituales e instrumentos en obras de arte tenemos dos opciones. La primera es quitar a los objetos primitivos una artisticidad espúrea y devolverlos a su trascendente mundo de mediadores entre los hombres y lo incontrolable. Camino válido y desde luego más justo intelectualmente con su esencia. La segunda posibilidad es rescatar la mirada que los recortó del mundo de los objetos sin más incluyéndolos en la historia del arte y nos permitió ver en ellos la magnificencia de una vía de concreción de la forma muy diferente a la occidental. Pero entonces, ha de ser un estudio artístico de muy diversa índole a esa historia del arte hegeliana, universalista, homogeneizadora y formalista la que se aproxime a ellos, la que vuelva a mirarlos, esta vez desde dentro.

En estos nuevos estudios artísticos, alejados de la pretensión de encontrar categorías unificadas que permitan estudiar un cuadro de Rembrandt y una cuchara senufo, podremos construir un ámbito en el que los objetos de arte primitivo vivan con sus complejas significaciones culturales y sean apreciados sus innegables valores formales. Un ámbito en el que la historicidad que tan mal se ajusta a los objetos primitivos —¿acaso los pueblos primitivos no han sido definidos por Lévi-Strauss como pueblos sin historia, en el sentido de que buscan producir una cultura cuyas formas, lo más impermeables posible al cambio, permitan la ilusión de un cierto presente?— sea sustituida por la sincronía que los violenta en menor medida. La sincronía, por otra parte, permitiría la concurrencia de distintas disciplinas, que aporten sus respectivos bagajes teóricos, entre las cuales la antropología jugaría un papel de primer orden en la paroducción de una nueva síntesis. Podríamos lograr, entonces, que nuestra mirada no se viera reflejada en escuálidos ecos del arte occidental sino que encontrara al ojo salvaje, pues es a él, como configurador de lo diferente, a quien, al fin y al cabo, buscamos.