

# MAS ALLA DEL NEO-CLASICISMO Y EL PRIMITIVISMO

MARIO PERNIOLA

## EL NEO-CLASICISMO Y EL PRIMITIVISMO

Durante la década de los 80 una serie de acontecimientos y tendencias culturales en el arte figurativo concentró de nuevo la atención del estamento artístico en el neo-clasicismo y en el academicismo decimonónico. Estos fueron: la inauguración del Quay d'Orsay en París, la reevaluación del *art pompier*, una gigantesca e itinerante exposición dedicada a Guillaume Bouguereau, el movimiento anacrónico, y el de los neo-clasicistas franceses. Todos estos acontecimientos culturales demostraron que un siglo de experimentación y vanguardia no había sido suficiente para borrar del gusto moderno el interés por lo clásico. No obstante, la sensibilidad neo-clásica, aunque ridiculizada y despreciada, se mantuvo a lo largo del siglo veinte, en algunos modos del realismo y especialmente en el *kitsch*, que constituyó un fenómeno importante desde ángulos socio-antropológicos.

Simultáneamente, una serie de acontecimientos culturales y tendencias pictóricas se consolidaron desde un punto opuesto, orientados hacia una reconsideración del primitivismo, que se podía interpretar como la característica más específica y sobresaliente de la pintura vanguardista del siglo XX. Fueron los acontecimientos: una gran exposición en el Museum of Modern Art en Nueva York en 1984, el libro producido por William Rubin, la reedición del estudio fundamental de Robert Goldwater "Primitivism in Modern Art" (que se editó por

primera vez en 1938), el florecimiento de tendencias neo-fauvistas como "los nuevos alemanes salvajes". Todo esto apuntaba hacia el hecho de que la búsqueda de una esencia originaria sencilla y primaria es un impulso fundamental del arte de nuestro siglo.

El neo-clasicismo y el primitivismo han sido históricamente dos tendencias opuestas. La primera estaba inspirada por un ideal de belleza solemne y se fundamentaba en la imitación de cánones poseedores de una validez metafísica. La segunda lo estaba por la necesidad de formas que expresaran energías vitales y elementales, fuerzas sencillas y profundas, que serían comunes a todos los hombres. Ambas fuerzas han alimentado una pretensión metafísica, y se han impuesto mediante una estrategia cultural, que es dura y tiránica, por ende cancelándose mutuamente. Lo que diferencia al neo-clasicismo del clasicismo renacentista es precisamente esta intolerancia y agresividad. El neo-clasicismo, no se contenta con afirmar la idea suprahistórica de la belleza, tal como se desarrolló en el mundo clásico, sino que considera este ideal un valor que se debe siempre realizar. De manera similar, lo que diferencia el primitivismo artístico de la investigación positiva del arte primitivo es la presunción de imponer la reproducción de sus formas como la sólo actividad creadora esencialmente ligada a la experiencia más honda de la existencia. De hecho el primitivismo artístico decimonónico ha sido lastrado por un conocimiento muy superficial de la producción de las culturas primarias y podemos pen-

sar que más que una ayuda para la consecución de dicho conocimiento ha sido un estorbo.

Por tanto, la primera tarea que debemos acometer presenta un cariz doble. En primer lugar tendremos que probar el carácter relativo del clasicismo, y “antropologizar” el mundo Griego y Romano. Luego, será menester mostrar el carácter etnocéntrico e imperialista del primitivismo artístico, que imitó con una arrogancia suprema, el patrimonio artístico del mundo entero, presentándolo como arte europeo. Por así decirlo, con el neo-clasicismo nos disfrazamos de romanos y griegos, pasando por alto el hecho de que el mundo antiguo es muy distinto de la imagen de noble simplicidad, tranquila grandiosidad y simetría armónica. Con el primitivismo hicimos un tanto de lo mismo, obviando que las culturas primarias no son caracterizables en absoluto por la sencillez, la introspección o la hiperexcitación emocional. El neo-clasicismo y el primitivismo son edificios artificiales y engañosos. Son obstáculos no sólo al estudio positivo del mundo clásico y de las culturas primarias, sino sobre todo a la comprensión de lo que nos conecta y de lo que nos separa del mundo clásico, y de modo similar, con las culturas primarias.

## EL NEO-ANTIGUO

El retorno del neo-clasicismo y del primitivismo esconde un hecho más importante y esencial: el nacimiento de una nueva sensibilidad hacia el mundo antiguo y las culturas extra-europeas que podríamos llamar “sensibilidad neo-antigua”. Esta no sólo se relaciona con las artes sino que lo hace con la cultura como concepto general. Valora al mundo antiguo y a estas culturas extra-europeas por razones profundamente distintas de las que formaron el neo-clasicismo y el primitivismo. No busca en la antigüedad los principios fundacionales del mundo moderno y de la civilización occidental (el orden y la medición) sino lo diferente y lo desconocido. A la par, busca en las culturas extra-europeas el *esprit de finesse* y la repetición ritual y no la vitalidad originaria y primaria. Esta sensibilidad se conformó con los resultados de ciertos estudios e investigaciones. El estudio antropológico del mundo antiguo, que hunde sus raíces en la historia de las religiones del siglo diecinueve y que ha experimentado un crecimiento vigoroso en el transcurso de las décadas pasadas, nos introduce a maneras de pensar y a horizontes conceptuales completamente distintos a los que nos ha legado el clasicismo, la metafísica y la lógica de la identidad. En diversos aspectos los antiguos han aparecido como mucho más extraños que la imagen creada por los antropólogos del mundo primitivo.

Esta extrañeza es mucho más perturbadora puesto que emerge de entornos que nos son conocidos. Con respecto a la cultura no-europea, la etnofilosofía, o mejor la etnológica, el esfuerzo de integrar al pensamiento filosófico las estructuras conceptuales de los pueblos no europeos, subrayó por una parte, la exquisitez intelectual del comportamiento, de los idiomas y de los

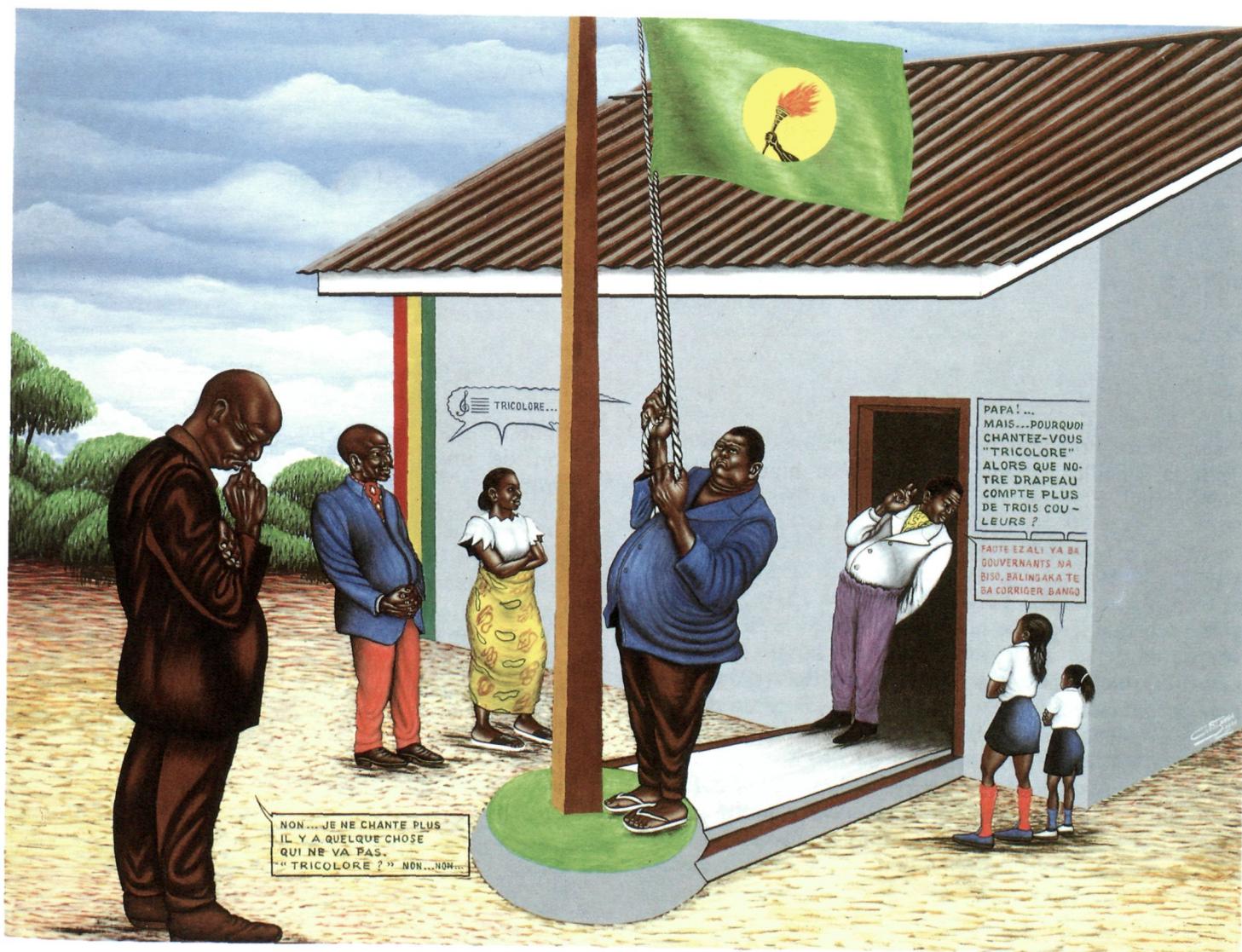
estilos de vida, y por otra, el orden y la regularidad de ritos articulados muy complejos. Por tanto encontramos una inversión paradójica. En los antiguos tenemos esa diferencia que el primitivismo buscó en las culturas extra-europeas, y viceversa, fuera de Europa encontramos esas normas, reglas y modelos que el neo-clasicismo quiso ver en los antiguos.

Enfocando las artes en especial, la escuela de Viena, que al principio de este siglo teóricamente liquidó al neo-clasicismo, contribuyó mucho al nacimiento de una nueva sensibilidad con respecto a la antigüedad. En época más reciente, el estudio conceptualizante de la conducta del arte africano, a cargo de expertos de variada extracción y de distintas nacionalidades, ha supuesto una contribución fundamental para la formación de una sensibilidad hacia las culturas extra-europeas.

## EL NEO-ANTIGUO Y LA ESCUELA DE VIENA

En la escuela de Viena, la figura de Aloís Riegl es el pilar de la nueva sensibilidad hacia lo antiguo. Lo que más nos sorprende de sus estudios es que minimiza el significado y la importancia del arte clásico greco-romano. Hace esto, para favorecer a lo que vino antes, el arte egipcio y el arte griego arcaico, y también, posteriormente, para considerar el arte tardo romano. El arte egipcio constituye la manifestación más radical de una voluntad táctil, que ignora el relieve, descarta la sombra y dibuja la figura con claridad absoluta. En este tipo de representación, lo que prima es la superficie en su dimensión puramente material. El arte se concibe como complemento y añadido a la naturaleza: su tarea es la producción de objetos que tengan la misma constitución ontológica que las cosas. En esta experiencia artística, la conexión de las formas en el espacio bi-dimensional juega un papel importante. Esta sería, específicamente, la función primaria del tacto, cuya primacía sobre los otros sentidos conduce a una concepción material y objetiva de la realidad. La segunda, la del arte tardo romano, se caracteriza, según Riegl, por una voluntad artística visual. Este genera una belleza nueva, sin vitalidad, que juega con la fluida comunicación entre la luz y la sombra, la relevancia de la sombra y la exaltación de elementos espaciales y tri-dimensionales. Aunque la voluntad artística lleva al aislamiento de la figura, yace en ella empero, la preocupación por conectar estas figuras entre sí. Esta función la realiza el ritmo, que reestablece la conexión y garantiza otra vez la experiencia de un universo completo, donde nada está ausente.

El arte clásico greco-romano se encuentra embutido entre el mundo táctil egipcio y el mundo rítmico de la romanitas tardía. Acaba despojado de su voluntad artística autónoma, y Riegl lo considera como un compromiso, un momento transicional entre dos experiencias fuertes y determinantes.



CHERI SAMBA. *La bandera tricolor*. 1990. Acril./tela. 144×188 cms. CAAC. *Africa Hoy*. CAAM.

De la teoría de Aloís Riegl surgen dos consecuencias importantes. La primera es que el estudio de la antigüedad desvió la atención de los clásicos a instantes que habían sido infravalorizados por el neo-clasicismo y vistos como bárbaros o arcaicos, y por tanto más cercano y más emparentado con lo que se denominaba o se consideraba primitivo. Así lo determina el concepto evolutivo de la historia, que está en la base no sólo del neo-clasicismo sino del primitivismo también. La segunda consecuencia trascendente es la evaluación positiva realizada por Riegl del arte decorativo en *Stillfragen*, de 1983. La idea del ornamento es el nexo entre la estética europea y las culturas extra-europeas. Crea un problema de orden que nada tiene que ver con lo clásico o lo naturalista; nos permite reevaluar lo que ha sido considerado arte menor europeo (desde la herrería a la orfebrería), y donde el estatus socio-cultural del arte es similar al de las producciones extra-europeas. Finalmente, rompe con esas poéticas y estéticas subjetivas, que pretenden establecer una idea válida de lo que es el arte para todo el mundo, típicamente etnocéntrica.

## NEO-ANTIGUO Y ETNOFILOSOFIA

Pasando de los problemas del arte europeo a los del arte no europeo, no podemos evitar expresar una reserva metodológica fundamental con relación a la aproximación antropológica, que declara considerar de modo inclusivo y unitario todas las manifestaciones estéticas de África, América y Oceanía. Si en verdad deseamos dejar atrás el primitivismo y sus presuposiciones evolucionistas, debemos considerar estas tres enormes áreas culturales de modo individual (trabajando a partir de esos distinguos y subdistinguos que parecen necesarios). El estado actual de los estudios parece inclinar la balanza favorablemente hacia África como fuente principal de estímulos e incentivos para elaborar un pensamiento estético, que se emancipa del primitivismo y que se relaciona con la concepción europea de la antigüedad. Los estudios etnofilosóficos de Tempels, Griaule, Dieterlen, Maya Deren, Roger Bastide, Alexis Kagame, Marc Auger nos brindan una perspectiva del pensamiento africano que es única y que nada tiene del primitivismo subjetivo.

Según Janheinz Jahn, autor de una obra excelente sobre la civilización africana moderna, *Muntu Umrisse der neoafrikanischen Kultur*, que es muy sensible a la relación entre modos de pensar y manifestaciones artísticas, la estética africana se puede definir bajo un sólo concepto, el de *kuntu*.

Hay dos aspectos fundamentales de *kuntu*, la arbitrariedad formal de la obra, y el ritmo. Con respecto al primero, en el arte occidental tradicional existe una conexión inseparable entre forma y contenido: Hegel define el arte clásico como una unidad inmediata de idealismo y materialidad, como encuentro armónico entre lo espiritual y lo natural. Al contrario, en el arte africano, esta conexión no está determinada de manera definitiva y no-ambigua. La misma imagen puede tener significados opuestos e incluso no llegar a tener significado alguno. Para tener significado es necesario un hombre y una forma artística afin. Este proceso se esclarece inmediatamente, si uno visualiza el modelo cultural africano por excelencia de la experiencia de lo sagrado: el trance. En estado de trance el Dios aparece: posee al devoto que le ofrece hospitalidad en su cuerpo, proveyéndole de un recipiente de carne y sangre. La divinidad adquiere las características somáticas del individuo particular mientras dura el trance. Entre la divinidad y el aspecto físico del poseído no existe afinidad concreta; sin embargo, el hecho de que sea este Dios y no otro quien posee a este individuo, no es casual. Se basa en una afinidad profunda entre los dos. El modelo cultural del trance es válido asimismo para la escultura. La escultura individual cobra valor y significado sólo en cuanto sea determinada por *nommo*, o mejor, por el poder mágico de la palabra, que la conecta con esta y otra divinidad del panteón negro.

Simultáneamente, la actividad del escultor reduce el área de indeterminación que sensibiliza el nombre de la escultura, convirtiéndola en objeto. Al igual que en el trance, en el *kuntu*, la materialización de lo divino tiene una duración limitada, más allá de la cual, los cuerpos y las estatuas vuelven a su condición profana. El resultado de esta experiencia es una fuerte acentuación del aspecto táctil sobre el aspecto visual. Lo que cuenta no es la figura del cuerpo, sino el que sea “carne”, “vestido”, “ropaje”.

El segundo aspecto del *kuntu* es el ritmo. Es una parte esencial de cualquier tipo de arte africano, y es fundamental para los rituales que persiguen el trance. El modelo que inspira todas las formas del arte africano es, según Jahn, el ritmo de los instrumentos de percusión. La lengua del tambor es la esencia misma del idioma. Es el *nommo*, la palabra de los ancestros, las partes varias de una obra de arte africano siempre están rítmicamente articuladas e interrelacionadas, dice Jahn. El ritmo surge de la repetición que tiene la función esencial de probar y garantizar la unidad articulada del cosmos. Esta unidad no es algo inmóvil y estático. Según Plácido Tempels, el mundo africano es una

interacción de poderes que se influyen mutuamente. En Africa, la belleza sin eficacia y sin poder no existe. Ello no presupone que la estética africana sea reductible a una concepción utilitaria o funcionalista. Muchos objetos funcionan sólo para alegrar al observador. En el origen de tal felicidad actúa, sin embargo, el sentimiento de la conexión dinámica entre las cosas del mundo.

## RITMO Y TACTILIDAD

Nos situamos ante una experiencia de la antigüedad que no tiene nada de clásica, ante una experiencia cultural africana que no tiene nada de primitiva. Lo más sorprendente es que estas dos experiencias se asemejen de modo increíble y que estén basadas sobre las mismas ideas: tactilidad y ritmo. Componen una sensibilidad singular que hemos definido como neo-antiguo. La afinidad entre la cultura antigua y la cultura africana es un tema archiconocido para los estudiosos de la antigüedad y para los que estudian Africa: desde *Dyonisos* de Henry Jeanmarie a *Black Athena* de Martín Bernal, muchos eruditos han subrayado los puntos de contacto del mundo griego con el mundo africano. Además, muchos estudiosos de la cultura africana, empezando por Leo Frobenius han enfatizado las similitudes y conexiones entre la cultura africana y el mundo clásico.

Las diversas manifestaciones del trance, (griego, africano, árabe), conducen todas a un área geográfica, cuyo epicentro está en el Mediterráneo, y que se ha expandido a los países frente al Golfo de Guinea para luego llegar a Brasil y a Las Antillas.

Desde un punto de vista teórico, las preguntas principales conciernen las ideas del ritmo y la tactilidad. Al contrario del neo-clasicismo y el primitivismo, que han concentrado la atención en otros sentidos, el tacto es el sentido que adquiere una función fundamental en la sensibilidad neo-antigua. Lo principal no es aislar una imagen o una escultura de todo lo demás, consagrándola a la contemplación estética o a la empatía vital, sino comprender los nexos y vínculos que la conectan con el contexto y con el entorno. En el corazón de esta sensibilidad radica la creencia de que las cosas del mundo se hallan en contacto entre sí y que entre ellas no media el vacío. La tactilidad no excluye la porosidad, la penetrabilidad del cuerpo. Lo pleno, como en la filosofía de los antiguos estoicos, penetra por lo pleno. Importante en este concepto del mundo, es por un lado, la idea monista de la realidad, que se concibe de manera única, compacta y continua, y por otro, el hecho que esta idea no excluye la hospitalidad y la disponibilidad, la fusión de los cuerpos. En realidad, este monismo no es estático, lo mueve una energía continua, que no tiene grietas o fisuras. El ritmo es, según Emile Veneniste, esta modalidad fluvial, una forma fluida, un pasaje a través, un tránsito sin obstáculos, como una prenda que podamos adaptar al cuerpo.



JEAN-BAPTISTE NGNETCHOPA. 10.000 Yen. 1990. Madera tallada. 53×112×3 cms. CAAC. Africa hoy. CAAM.

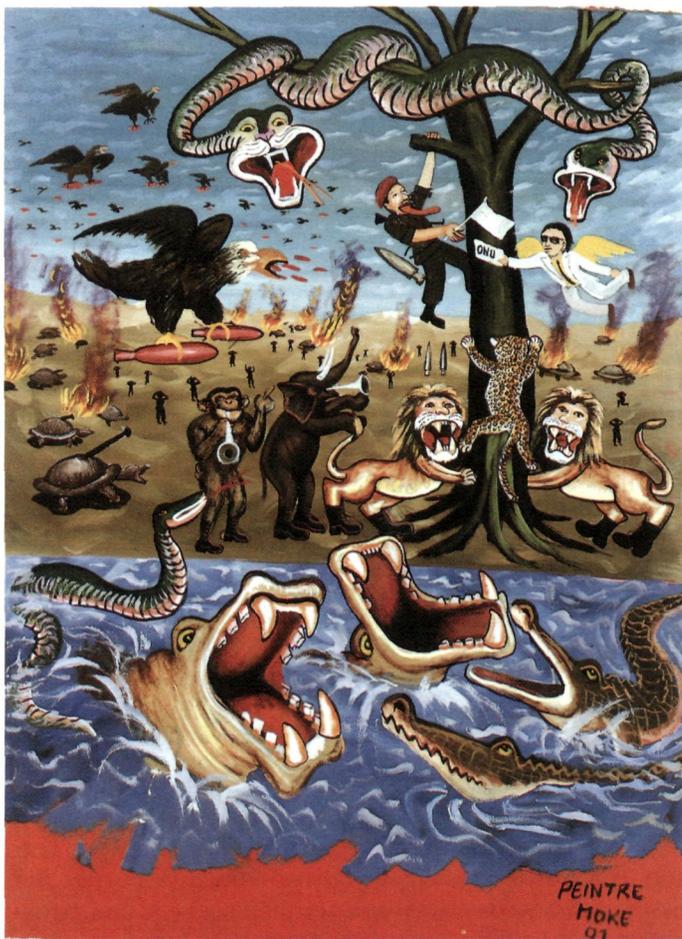
## POSMODERNO, NEO-ETNICO Y NEO-ANTIGUO

La sensibilidad neo-antigua que nació del encuentro entre la aproximación antropológica a la antigüedad y la consideración filosófica del pensamiento africano, tiene dos enemigos mucho más peligrosos que el neo-clasicismo y el primitivismo. Estos dos movimientos, a pesar del revival que han experimentado en la última década, pertenecen al pasado. El posmodernismo ha englobado hasta cierto punto el neo-clasicismo, y la neo-étnica ha hecho lo mismo con ciertos aspectos del primitivismo. El pos-modernismo y el neo-étnico son dos cosas opuestas.

El primero disuelve todas las identidades y promueve el libre ejercicio de sus significados. El neo-étnico, en oposición, recupera la identidad cultural de la comunidad única, y la reafirma de una manera mucho más exclusiva y estricta. Sin embargo, paradójicamente, producen el mismo efecto: la nivelación de todas las manifestaciones culturales y su inclusión en el mismo registro. La posmodernidad provoca este efecto directamente porque considera a las culturas como estilos intercambiables, cuya selección se limita a una cuestión de conveniencia práctica y de éxito real. El neo-étnico produce el mismo efecto indirectamente al hacer prevalecer como únicos criterios culturales, los factores físicos, biológicos y raciales, aboliendo completamente la posibilidad de un pensamiento crítico. De hecho, para la persona que no se identifique con ninguna identidad étnica, todas las culturas se hacen intercambiables e iguales. El que se identifica con una etnia particular no puede ejercer su propio espíritu crítico: se le sugiere que se limite a identificarse con una identidad facticia, obviando la complejidad de su propia tradición. No existe una sola manera de ser hebreo, palestino, kurdo, croata o serbio.

Dentro de todas estas culturas hay una pugna entre la identidad y la diferencia, entre un modo de ser rígido, inmóvil y esclerótico, y otro fluido, progresivo y sensible. La pos-modernidad y el neo-étnico discurren por distintos senderos hacia una simplificación y una banalización de la vida privada y comunal. Juntos aspiran a consolidar el clima de neo-oscurantismo en el cual estamos inmersos.

¿De qué modo es la sensibilidad neo-antigua una alternativa al posmodernismo y al neo-étnico? En primer lugar no busca una identidad cultural donde esconderse. Dentro de la tradición occidental muestra una diferencia que existía y operaba desde la antigüedad remota. No es cierto que todo sea intercambiable, no es verdad que “todo marcha bien”, al decir de la pos-modernidad. La tradición occidental era el escenario donde dos tradiciones contradictorias se enfrentaban, dos modalidades vitales opuestas, y dos concepciones antagónicas del arte. La primera, de cariz metafísico, se fundamenta en la profunda separación entre el pensamiento y el sentimiento. La segunda, de carácter histórico, consideraba el pensamiento y la historia como núcleo indisoluble y se manifestaba artísticamente en la importancia asignada a la tactilidad y al ritmo. Además, la sensibilidad neo-antigua no considera estas orientaciones en absoluto como derechos exclusivos del mundo occidental, sino que rastrea las relaciones positivas y verificaciones en otras culturas y civilizaciones. De todos modos, al contrario de lo que ocurre en el esoterismo, debemos contemplar analogías, que precisan de comprobación empírica y que no justifican la existencia de arquetipos universalmente válidos. Por ejemplo, el modelo cultural del trance tiene una extensión geográfica muy amplia, aunque es algo muy distinto del chamanismo y no se puede incluir en la categoría genérica de la experiencia del éxtasis.



MOKE. *La Guerra del Golfo*. 1991.  
Oleo/tela. 170×130 cms. CAAC. *Africa Hoy*. CAAM.

Lo que califica a la sensibilidad neo-antigua es por una parte la capacidad de asombro con respecto a sí misma, y por otra la capacidad de reconocimiento ante lo foráneo y lo lejano. La primera actitud se opone a la impresión del *déjà vu*, de “yo ya me lo sé”, al cinismo endurecido y al desencanto que acompañan a la posmodernidad. Recientemente, Julia Kristeva en *Etrangers à soi même*, (París 1988), y Paul Ricoeur en *Soi même comme un autre*, (París 1990), proyectaron con exactitud la figura ajena que albergamos en nosotros mismos y en nuestras tradiciones. La segunda actitud, que es la capacidad de reconocer en las culturas extra-europeas elementos de nuestros propios sentimientos, es opuesta no solamente a la cerrazón que caracteriza al neo-étnico, sino a la aceptación acrítica apologética de otras culturas que frecuentemente constituyen la otra cara. Por ejemplo, la exaltación fanática de las religiones orientales o de la cultura pre-colombina, del hebraísmo... surge de esa ausencia mental crítica que subyace en la actitud neo-étnica. En ambos casos la concepción errónea total y la hospitalidad preconcebida con respecto a las tradiciones propias de uno y los conocimientos de uno frecuentemente esconde una incapacidad de experimentar y una carencia emocional similar a la que caracteriza la posmodernidad.

## GIOCOFORZA, POSESION, HOSPITALIDAD

Un sondeo teórico de las tres tendencias (posmoderno, neo-étnico y neo-antiguo) implica un examen de tres palabras fundamentales que pueden actuar como símbolos. En mi opinión, estas palabras son: “giocoforza”, apropiación y hospitalidad. El término italiano “giocoforza”, que no parece tener equivalente en otros idiomas, caracteriza muy bien el modo de ser posmoderno, pues une la idea del juego (gioco) y el constreñimiento (forza), y por ende, implica una violencia externa que se impone como única condición de la eficacia. Por tanto al emplear el término para describir una conducta o tomar cierta decisión no supongo que es absolutamente necesario hacerlo, ni que dispongo de la libertad para hacerlo.

Pretendo decir que si quiero permanecer en el juego no tengo elección, pero puedo dejarlo cuando quiera, y convertirme en un observador. Desde el punto de vista posmoderno, ser un “outsider” es la peor situación; bajo este aspecto podemos considerar lo posmoderno como la extensión de la política a todos los aspectos de la vida.

El caso del neo-étnico es distinto. Aquí el término clave es la ley de propiedad, el *nómos* de la tierra, la apropiación del territorio. El filósofo alemán Carl Schmitt subraya la unión entre el griego *nómos* (ley), el griego *némein* (que significa yo distribuyo y también poseo), y el alemán *nehmen* (tomar). La lógica del neo-étnico es precisamente la de la posesión, no sólo de lo ajeno, sino de lo propio.

En este sentido no respeta lo foráneo, la diferencia implícita en la tradición propia, y además impone una identidad facticia. La imagen que proyecta tiene una rigidez caricatural que no corresponde en absoluto a la realidad histórica. El neo-ético niega la complejidad germinal del nacimiento y del *ghénos* e impone una máscara grotesca que vende como original. Intimida y amenaza a los compatriotas, obligándoles a identificarse con esta imagen.

La idea que conecta con lo neo-antiguo es la de la hospitalidad. Es algo complejo: es a la vez un dar y un recibir. En la antigüedad, contiguo a términos como el griego *lámmano* y el latín *praehendo*, donde tomar significa quitar y arrebatar, existen otros, como el griego *dékomai* y el latín *capio*, donde tomar significa recibir, bienvenir, comprender y escuchar, opuestos a acepciones de avidez y ambición. En tales significados la hospitalidad no es caridad, no es la ayuda desinteresada y la compasión pura. Establece una relación donde el anfitrión tiene obligaciones y deberes en paridad con el invitado. El dar de la hospitalidad se revela más como un acto de dar que de recibir. En el fondo de tal relación late la confianza que desacuerdos y eventuales tensiones se superarán en beneficio de ambas partes de la relación. Implica, al final, que la hospitalidad no se refiere a la sangre, ni a la tierra, sino a la cultura y al conocimiento. Como dice Edmond Jabès: “*Incommensurable est l’hospitalité du livre*”.