



Desde hace algunos años, el arte primitivo experimenta una cierta moda en los EE.UU. Etnólogos e historiadores del arte entablan un animado diálogo. Sin ir más lejos, y contando solamente con el área de Nueva York, entre los meses de setiembre y octubre del 84, pueden reseñarse las siguientes manifestaciones:

11 de setiembre: inauguración de una importante exposición de arte amoría (Nueva Zelanda), precedida de una ceremonia que tuvo lugar al amanecer delante del Metropolitan Museum of Arte y que hizo ocupó la primera plana del **New York Times**.

17 de setiembre: inauguración de un nuevo Centro de Arte Africano, con la exposición: "Obras maestras del arte africano del Musée de l'Homme".

27 de setiembre: inauguración de un "super show" en el MOMA que intentaba tener puentes entre el "arte primitivo" y el "arte moderno". Seis mil personas asistieron a la recepción, y la exposición sirvió de pretexto para una serie de coloquios internacionales, así como para numerosos intercambios (apasionados a veces) en los periódicos, las revistas de gran tirada y las revistas especializadas de etnología e historia del arte.

28 de setiembre: inauguración de una exposición de ciento cincuenta objetos africanos del African-American Institute, titulada: "Belleza y diseño: la estética del ornamento africano".

10 de octubre: inauguración de una exposición en la galería de IBM Gallery of Science and Art, titulada: "De entre las nieblas: Arte de la Costa Nordoccidental del Museum of the American Indian". Considerada como la mayor reunión de obras indígenas de la Costa Nordoccidental jamás exhibida.

16 de octubre: inauguración de una exposición en el American Museum of Natural History, titulada: "Ashanti: Reino del Oro". Con ocasión de esta exposición, el Ashantihene viajó desde Ghana a los EE.UU., acompañado de un impresionante séquito, para participar en las ceremonias oficiales (que incluían un desfile por Central Park, en compañía del alcalde de N.Y. al que asistieron millares de neoyorquinos). Sin salirnos de Nueva York, las principales casas de subastas -Sotheby's Christie's- han empezado a sacar a la venta sus primeras grandes colecciones de arte primitivo desde hace muchos años. Además, los años 1984-85 marcó un hito, al proponer el College Art Association (asociación de críticos de arte americanos) por primera vez, en su congreso anual, la celebración de un coloquio sobre artes "étnicas".

Fué en medio de esta atmósfera como empecé a salirme del campo puramente antropológico para entrar en el dominio, aún poco frecuentado, donde entran en contacto (o se oponen) historiadores del arte y etnólogos. En la John Hopkins Un., donde los historiadores del arte occidental y los etnólogos manifiestan un fuerte interés por estas cuestiones, mi colega William Sturtevant y yo organizamos un seminario que logró reunir profesores y alumnos de ambos departamentos, así como historiadores, literatos, y otras gentes interesadas en la interpretación de la cultura en el más amplio sentido de la palabra. Al mismo tiempo, empecé personalmente a orientar mis propias investigaciones hacia el problema llamado "arte primitivo", considerado en el contexto de las instituciones occidentales. Querría presentar aquí algunos aspectos de mis investigaciones en los EE.UU. y, al hacerlo, indicar las perspectivas que ulteriormente he empezado a desarrollar en Francia.

Empezaré tomando unas imágenes del film **E la nave va**, de Fellini.

Nos hallamos en 1914. Las estrellas de la ópera italiana (cantantes, músicos, bailarines, directores de orquesta) se ha reunido con algunos miembros de la alta sociedad, para rendir homenaje a una diva. Edma Tetua, que acaba de fallecer, después de una carrera fulgurante. Para ello, emprenden un viaje en su honor, en un barco de lujo, desde el que piensan arrojar sus cenizas frente a las costas de la isla que la viera nacer.

A los pocos días de navegación, se encuentran con un grupo de refugiados serbios que han huído de su país tras el asesinato del Archiduque en Sarajevo, y cuyo barco se ha hundido. Los naufragos son sucios, miserables y están famélicos y desharrapados. El capitán decide recogerlos, y deja que se instalen en el puente. Una noche, los serbios comienzan a cantar y danzar. Sus movimientos frenéticos llaman la atención del "beau monde", que los contempla con una mezcla de repugnancia y admiración. Uno de los observadores los califica de "canalla", otro, muy emocionado, señala que son "ojos salvajes"; un tercero exclama: "Qué movimientos tan expresivos; ni siquiera hace falta entender sus palabras!". Alguno declara que parecen monos. Y anima a los maestros de baile a mezclarse con ellos, diciéndoles: "¡Vosotros lo haceis mejor; enseñáδες!". Después de estos comentarios, los espectadores se animan a bajar al puente. Algunos se unen a la danza, bailando a su manera; otros explican a los serbios el significado de lo que hacen: "Es un rito primordial pagano, -dicen- una celebración de la fecundidad de la tierra, un homenaje a los espíritus de las lluvias que va a comenzar, y el pisoteo de los hombres, representan los gestos del sembrador". Nadie, por supuesto, pone en cuestión su competencia en esta materia, puesto que ambos grupos carecen de lenguaje común y no corren por tanto el peligro de comprenderse. Y los italianos que representan, incuestionablemente, el summum de la educación y la cultura, en modo alguno consideraban la posibilidad de que su análisis, desde el punto de vista de los serbios, pudiera ser visto, o bien como un simple sinsentido, o como una interpretación ignorante e injuriosa. **E la nave va:** el barco de la alta cultura continúa su viaje...

Si dejamos de lado los escenarios estilizados de Fellini y contemplamos la vida real; si dejamos de lado la danza y nos interesamos por las artes visuales, las imágenes concretas cambian ligeramente pero los problemas básicos que Fellini plantea en su film, al tratar el encuentro entre serbios e italianos, siguen siendo del mismo orden.

Lo que yo propongo tratar en este trabajo es el aprecio que los occidentales muestran por artes que les son extrañas y exóticas. Adelantaré que el acto de interpretar la expresión artística de los "otros" se funda siempre en axiomas culturales muy específicos, que nos han sido transmitidos y que, como miembros de una sociedad particular, hemos interiorizado, si bien no podemos reconocer ni su carácter arbitrario ni su influencia en las representaciones que tenemos de los otros. La distinción que operamos entre mundo "civilizado" y mundo "primitivo" no representa un límite natural que podamos reconocer, sino que es más bien el resultado de una construcción artificial, a veces deformada, y siempre limitada por la miopía que está implicada en cualquier sistema cultural. Para los italianos de Fellini frente a los serbios, o para los visitantes del Musée de l'Homme, apreciar la expresión cultural de un grupo al que se es extraño sigue estando marcado por las ideas aceptadas que sirven para distinguir el "nosotros" del "ellos". Son las ideas, por ejemplo, relativas a la raza, la etnicidad, la religión, la evolución humana, el progreso técnico, y la diferencia de sexos. Al diferenciarnos de los "primitivos", construimos, en efecto un discurso indirecto sobre nuestra manera de concebir la civilización.

En lo que sigue haré uso de mi experiencia personal en el seno de una población que pude estudiar en colaboración con de Richard Price desde 1966, y a propósito de la cual serán útiles algunas palabras introductorias. Los samakara, al igual que los otros cinco grupos de negros "cimarrones" (**maroons**, en inglés, **bosnegers**, en holandés) de la Guayana Holandesa, son descendientes de africanos transplantados como esclavos a la colonia holandesa, y que huyeron al interior de este territorio durante los siglos XVII y XVIII. Hoy en día, los samakara habitan en su mayor parte en pequeños poblados dispersos en

el interior de la selva tropical, y situados a orillas del río Surinam. Su vida social está caracterizada por el parentesco matrilineal y los matrimonios poligínicos; su vida religiosa es rica en ritos de posesión, cultos a los antepasados y técnicas adivinatorias; y su vida artística tiene renombre sobre todo debido a los objetos de madera esculpidos por los hombres (1).

Al volver de nuestro trabajo de campo a los EE.UU., fuimos contratados por un museo que organizaba una exposición de arte destinada a la Wight Art Gallery de Los Angeles y al Museum of Fine Arts de Dallas, para trasladarse luego a la Walters Art Gallery de Baltimore, y finalmente al Museum of American History de Nueva York. A la hora de presentar los cuatrocientos objetos que formaban parte de la exposición, nos esforzamos por traducir las ideas que los saramaka se hacían de su vida artística. Con este fin, integramos numerosos materiales audiovisuales —mapas, fotografías, diapositivas, un film y tres módulos musicales, así como noticias bastante detalladas sobre la cultura en cuestión; igualmente, al elegir los objetos que iban a formar parte de la exposición, intentamos reconstruir los criterios estéticos de los saramaka (e incluso hacer comprender lo que el arte es para ellos), antes que limitarnos a los criterios estéticos occidentales.

Al situarme como intérprete de la concepción estética de los saramaka, que se me había hecho falimiar y lógica, me sentí chocada por las reacciones de mis compatriotas. Tenían la tendencia a suprimir los detalles para conservar intacta la imagen tradicional del arte de este pueblo tan perfectamente "primitivo". Pude notar este fenómeno a todos los niveles: entre los críticos, entre los conservadores de museos, entre los publicistas, los profesores de liceo que llevaron a sus alumnos a ver la exposición, y entre muchos otros simples visitantes que quisieron comunicarnos sus impresiones. Antes de penetrar en las salas, todos llevaban ideas preconcebidas de lo que querían ver, como si tuvieran ya una idea de lo que del sentido de aquellos objetos debían tener para las gentes que los habían fabricado.

Citaré sólo un ejemplo, Necesitábamos un cartel para anunciar la exposición en cada una de las ciudades donde tenía que instalarse. Tanto Richard Price como yo propusimos confeccionarlo con la reproducción de una estroma de parches (**patchwork**) que era a la vez muy hermosa, colorista y muy típica del arte textil practicado por los saramaka. Pero el jefe de publicidad del museo donde iba a inaugurarse la exposición se mostró fuertemente contrario a esta sugerencia. ¿Razones? Que el tejido por nosotros elegido no respondía a los criterios del "arte primitivo". El problema, según él, estaba en que el tejido se parecía demasiado a una pintura de Mondrian, por lo que proponía sustituirlo por una máscara o un "fetiche", a fin de no aumentar la impresión de que se trataba de una exposición de arte moderno. Evidentemente, quienes conocen un poco el arte moderno difícilmente podrían confundir el tejido en cuestión con un Mondrian. Pero, viniendo la cosa de un jefe de publicidad que quería comunicar con un público numeroso y diverso, su objeción resultaba sintomática. Si analizamos el tejido propuesto, observamos que es liso y no esculpido, que su forma es geométrica, que el dibujo contiene colores brillantes y primarios, y no tonos tierra, madera o concha, que los materiales empleados son de origen industrial y no natural, por último, que se trata de un vestido masculino, perfectamente utilitario y nada simbólico o religioso, en una palabra, un objeto que en modo alguno confirma la imagen que nos hacemos cuando hablamos del "arte primitivo".

Si hubiéramos dado con esta reacción sólo una vez, podríamos no habernos puesto en guardia. Pero, quince meses más tarde, cuando la exposición llegó a Nueva York, una agencia profesional compuso un panel publicitario a toda página del **New York Times**. Queriendo llamar la atención de sus lectores, el mismo **patchwork** aparecía reproducido con la siguiente explicación: "si no se les dijera que viene de la selva tropical, sin duda pensarían que se trata de una obra moderna; podrían llegar a imaginar que se trata de una obra de Mondrian, pero se equivocarían. Se trata de un capote masculino procedente de América del Sur, etc.". Así resultaba que lo que el primer agente publicitario había rechazado, el segundo lo había aceptado para llamar la atención de su público; pero lo interesante está en

que ambos por igual afirmaban que no se trataba de un "objeto de arte primitivo" propiamente dicho. Estamos todos de acuerdo, decía, sobre las características del arte de los "salvajes", negros, paganos, y pueblos sin escritura, las gentes de senos desnudos y cuerpos escarificados; y aquel tejido no formaba parte de ello.

Durante la exposición, tuvimos muchas experiencias similares. Ciertas personas encaraban el arte de los "primitivos" en el marco de los ritos mágicos y se negaban a aceptar el fin puramente decorativo de los objetos que contemplaban. Otros consideraban los objetos fabricados a partir de productos manufacturados como un artesanado, pero no como verdadero arte; y los mismos que consideraban como arte legítimo las máscaras e ídolos saramaka, en modo alguno podían aceptar la idea de que los propios saramaka no otorgaran ningún valor estético a estos objetos.

Cuando los occidentales se apropian del arte de otros para su propio placer, se puede distinguir de modo muy claro la asimetría que existe entre el artista y el amateur artístico, así como el poder inmenso del amateur frente al artista. El etnólogo americano Edmund Carpenter ha descrito dicha asimetría en los siguientes términos: "hemos sacado al hombre primitivo de su retiro, lo hemos vestido de buen salvaje, le hemos enseñado a tallar objetos conformes a nuestros gustos, y lo hemos alabado como animador de nuestras cenas" (2). En este conflicto de interpretaciones, ambos protagonistas ocupan lugares desiguales, y es casi siempre el especialista occidental, con su portafolio, luego con su poder, quien triunfa sobre el artista mismo. Me apoyaré para explicar ésto en otra experiencia mía en Sirunam.

Una de las ideas más extendidas en relación con el arte primitivo en general, y con respecto al arte de los negros cimarrones en particular, es que tiene una fuerte tendencia a ser simbólico, y que su significación es generalmente sexual. Es más o menos la misma idea que en el film de Fellini lleva a ver ritos de fecundidad en la danza de los servios. Los saramaka, por su parte (incluidos los artistas) consideran su arte como algo decorativo, pero los turistas y

los demás visitantes insisten siempre en que debe haber otro significado más profundo, y que los motivos artísticos remiten siempre a una iconografía explícita; poco importa si los saramaka la reconocen o no!. En los años 60 un saramaka fué a establecerse al lado de la carretera que lleva al aeropuerto de Sirunam, para vender los objetos que esculpía. Se dió cuenta de que todo el mundo quería saber el significado simbólico de lo que compraban. El intentaba explicarles que los dibujos estaban hechos para "hacer bonito", que eran puramente decorativos, y que no tenían ninguna otra significación simbólica. Pero viendo que todos quedaban decepcionados por sus explicaciones, decidió renunciar a seguir dándolas de este tipo. Terminó comprándose un librito que pretendía interpretar el arte de los negros cimarrones (escrito para turistas, en holandés e inglés, por un habitante de Surinam capital (3)), y se puso a copiar los dibujos que veía en las páginas ilustradas (que no podía leer, puesto que era analfabeto). Dejaba a sus clientes consultar el libro cuando querían encontrar algún significado a sus compras. Fué así como la vida del artista se hizo más tranquila y su comercio más próspero; los turistas, por su parte, colvían a sus casas más satisfechos; y en cuanto a la idea tradicional del arte primitivo, siguió su camino sin más complicaciones o contradicciones embarazosas.

En general, cuando **extraemos** un objeto artístico de otra sociedad y lo introducimos en la nuestra, llevamos a cabo varias importantes transformaciones, que generalmente pasan desapercibidas.

Primeramente, les otorgamos un valor de cambio. Los objetos que originalmente servían para fines religiosos, decorativos, afectivos, etc., pasan a convertirse entre nosotros en objetos de venta con valores precisos y una rentabilidad clara.

En segundo lugar, refacetamos generalmente su apariencia. Como todo el mundo sabe, entre los marchantes de arte primitivo, los hay que no pocas veces han tenido la tentación de añadir una pátina nueva a las esculturas africanas para realzar su belleza y elevar su precio. Pero también nosotros estamos comprometidos. Colocamos los objetos en vitrinas y estantes: los mezclamos con plantas verdes y obras de

arte de distinta procedencia; aislamos a las máscaras de sus vestidos; exhibimos las vestimentas detrás de las vidrieras, e inmovilizamos objetos destinados y concebidos para evolucionar en las danzas.

En tercer lugar, borramos su pasado. Tanto si se trata de los instrumentos saramaka empleados como regalos amorosos, como de máscaras africanas fabricadas para rendir homenaje a determinados espíritus, o bien puertas polinesias destinadas a marcar la entrada de los espacios sagrados, todos estos objetos pasan a ser entre nosotros realidades aisladas de su contexto original. Los etnólogos africanistas han demostrado muy bien que los objetos que estudian atraviesan una vida muy complicada: se los fabrica, se los rehace, se los redefine, y finalmente se deja que se deterioren. Al transportar estos objetos a nuestro mundo, suspendemos este proceso dinámico y adaptamos dichos objetos a nuestra concepción, estática de hecho, del arte visual.

La cuarta transformación -que es la que sobre todo querría abordar aquí- es el modo como nuestras ideas encierran al arte de los otros en la categoría del "arte primitivo". Para aclarar este punto, citaré tres ejemplos, cada uno de ellos con características bien distinguidas:

En 1984, durante una visita a las salas de arte primitivo del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, una vigilante del museo me tomó por su cuenta. Era evidente que, mientras velaba por la seguridad de aquellas salas se había dedicado a observar de cerca los objetos, a leer con atención todas las etiquetas y letreros, formándose ideas muy precisas sobre los objetos polinesios confiados a su custodia. Era evidente que no se conformaba con permanecer muda, y que tenía deseos de pronunciarse sobre los objetos cuyo trabajo consistía en custodiar. Para empezar me hizo una paqueña observación, caso inaudible, sobre Michael Rockefeller (el hijo de Nelson Rockefeller que murió ahogado, después de haber reunido la mayor parte de los objetos asmat del museo); sugirió que había sido "canibalizado" por sus anfitriones. Al ver que lo que decía me interesa-

ba, continuó su exposición que duró casi media hora. Haciendo continua referencia a los objetos expuestos en la sala y a las etiquetas que había estado escrutando, me explicó que la vida de los asmat se caracterizaba por la superstición y los ritos caníbales. Por ejemplo, me decía, señalando una noticia sobre el muro: "¡No hay muerte natural entre ellos: todo el día termina por ser muerto, mutilado y devorado por los vecinos! Siempre en la oscuridad y siguiendo ritos diabólicos". Al visitar más tarde la sala, leí la noticia que me había señalado, que decía lo siguiente: "Para los asmat, la muerte no es nunca considerada como un fenómeno natural. Siempre es interpretada como el resultado de una agresión, generalmente, de carácter sobrenatural..." La vigilante había, pues, tomado un pequeño fragmento de lo que había leído y lo había mezclado con sus prejuicios y con ideas diversas en torno a lo que ella llamaba "el vudú". A partir de esto, había creado todo un mundo muy detallado, perfectamente bien integrado, y completamente inexacto para explicar el contexto del arte asmat.

Segundo ejemplo: el erudito y coleccionista del arte inglés, Lord Kenneth Clark escribió un libro titulado **Civilización**. En sus primeras páginas, aparece una doble ilustración: de un lado, una escultura clásica de Apolo, del otro una máscara africana. En el texto que acompaña a esta doble ilustración, explica la diferencia entre estos dos objetos, y por consiguiente, entre el arte civilizado y arte primitivo: "Ambos por igual representan a espíritus, mensajeros del Otro Mundo -es decir, el mundo de la imaginación. Para la imaginación del negro, este es un mundo de temor y obscuridad, presto a infligir castigos terribles a la menor infracción de los tabús. En cambio, para la imaginación helena, se trata de un mundo de luz y confianza, donde los dioses son como nosotros mismos, pero más bellos, y descienden a la tierra para enseñarnos la razón y las leyes de la armonía" (4).

Tercer ejemplo: En una reseña de la reciente exposición celebrada en Nueva York con vistas a establecer la influencia del arte primitivo en los artistas del siglo XX, un crítico intentó corregir la interpretación que suele hacerse del arte primitivo proponiendo la

imagen siguiente: "En un contexto natural, estas artes estaban impregnadas de sentimientos de temor y terror, y no de valor estético. Se los veía siempre en movimiento, por la noche, por los lugares oscuros y cerrados, iluminados sólo por antorchas de vacilante luz. Pero, lo esencial es que dependían del chamán que activaba el poder terrorífico de la máscara o el icono. Lo importante para el espectador no era la apreciación estética, sino el abandono de sí para identificarse con la actuación simbólica del chamán" (5).

Estas tres interpretaciones del arte primitivo -una de una mujer poco cultivada, pero provista de datos muy específicos, la segunda de un gran hombre de letras, y la tercera salida de la pluma de un crítico profesional del arte moderno- se fundan por igual en una misma visión en la que espíritus poderosos, el temor y la obscuridad juegan los papeles principales. Esta imagen se halla muy extendida y ha vuelto a encontrarla recientemente en un libro del escritor americano Lewis Mumford, que resumía las características del arte africano en estos términos: "El artista consigue expresar ... ciertos sentimientos primordiales que son evocados por el miedo y la muerte" (6).

Esta idea no resulta del todo fantasiosa. Reposo sobre retazos selectivos de la literatura etnográfica, literatura que había conseguido una comprensión relativamente elevada del arte de tales sociedades ya en 1969, fecha de publicación del libro de Clark. En cada uno de los pasajes que acabo de citar, existe una pequeña parte de verdad etnográfica, envuelta en la pesada armadura de los clichés.

Una situación en la que mis observaciones adquieren un significado práctico es la que suponen las exposiciones de arte primitivo en los museos modernos. La idea de que debe tenerse en cuenta el contexto etnográfico representa sólo una de las dos fuerzas en presencia de una lucha ideológica bastante intensa. Muchos conservadores de museos defienden con pasión la idea del aprecio puramente estético del arte primitivo -es decir, una apreciación no perturbada por los detalles etnográficos. Cuando se adopta este punto de vista, se prefieren las etiquetas minimalistas del tipo de las que he visto re-

cientemente en la exposición de la colección Girardin en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París-. "Escultura vertical de Nueva Irlanda", sin más precisiones. Pero, lo que aquí quiero sugerir es que estamos en presencia de una conjunción bastante malhadada entre dos elementos de nuestra herencia occidental. El primero, que ya hemos abordado, es la aceptación popular de una imagen extremadamente homogénea de la vida de gentes diversas, que solemos reunir bajo la etiqueta de "primitivos". La segunda, remite a una postura intelectual (ampliamente desarrollada en el ámbito del arte occidental) que propone como única respuesta legítima a los objetos históricos la puramente estética, aislada de los hechos históricos o del contexto que rodeaba al artista que los fabricara.

Para presentar este segundo elemento, retomo las palabras del ex-vicepresidente de los EE.UU., Nelson Rockefeller, gran coleccionista de arte moderno y primitivo. Defendía dicha perspectiva (es decir, la idea de que hay que aislar al arte primitivo de su contexto etnográfico) en el catálogo de su colección del Metropolitan Museum de N.Y.. En las primeras páginas, el catálogo aparece presentado como un libro dedicado "a la belleza y creatividad de los objetos y no a su contexto exclusivamente etnográfico". Rockefeller explica en un comentario personal: "Hay a veces fuerzas interiores que nada tienen que ver con el pensamiento consciente, y que se aplican tanto a la apreciación del arte como a la creación artística. Yo, tuve la suerte de 'adquirir -por ósmosis, supongo- un aprecio del arte en sus más diversas formas. Esto no representó nunca un esfuerzo conscientemente intelectual por mi parte, ni fué jamás algo sometido a disciplina. El arte primitivo, así pues, nunca me ha parecido algo ajeno. Aún no comprendiéndolo desde un punto de vista intelectual, siempre he sabido apreciar su poder, su fuerza expresiva, y su belleza" (7).

Querría señalar que esta actitud se halla ampliamente extendida entre los coleccionistas y gustadores del arte primitivo. Citaré dos nuevos ejemplos, para dar una mejor idea del hecho. Un coleccionista de arte primitivo, Ladislav Segy, introduce uno de sus libros con la evocación de su descubrimiento del arte primitivo, en una visita al

Musée de l'Homme; a mi entender, sus palabras son casi una paráfrasis de las frases de Rockefeller que acabo de citar, sobre todo por el modo como subraya el carácter místico del amor al arte etnográfico: "Sentí una extraña excitación mezclada con una cierta inquietud. Esta sensación, que asociaba al placer y el dolor, es algo que jamás he olvidado. Aunque no haya llegado a entender del todo lo que me pasaba, reconocí que se trataba de una experiencia potente, abrumadora incluso... Jamás he podido entender lo que tan profundamente llegó a emocionarme en ese momento. No poseía el menor conocimiento, la más mínima información sobre la realidad del arte africano... Las obras plásticas de las obras de arte africano, me "hablaron" directamente, sin tener la menor intelección de tan impresionantes configuraciones" (8).

El otro ejemplo proviene de otro coleccionista, el psiquiatra Werner Muesterberger. Por su profesión insiste en justificar su apreciación del arte primitivo, insistiendo en el papel fundamental que juega el inconsciente. En un libro titulado **Universalité de l'Art Tribal**, presenta el conocimiento etnográfico no sólo como superfluo, sino -peor aún- como una amenaza peligrosa a la respuesta esencial que se produce a nivel de lo desconocido: "Como espectadores de las obras de arte y las concepciones imaginativas, no podemos limitarnos a pegarnos a la idea de su significado designado o documentado (porque en tal caso) nos limitaríamos a un determinismo rígido, tal como lo explica el saber tribal... La intención (del arte tribal), al estar preconcebida, va generalmente más allá de la descripción concreta. Además, al buscar los rastros -es decir, la idea o ideas indígenas anexas a tales ejemplos- nos arriesgamos a vernos separados de nuestras propias emociones estéticas" (9).

Pero podemos preguntarnos si, en realidad, resulta tan fácil o siquiera posible aislar la reacción estética y separarla de las ideas que sirven para dar al objeto un contexto cultural. Habiendo hablado con muchos visitantes de diversas exposiciones, estoy totalmente convencida de que no hay muchos que no compensen la falta de información contextualizada que les ofrecen los museos, recurriendo a clichés populares que contribuyen a homogeneizar y deformar las ar-

tes en cuestión. En ausencia de otros datos, piensan en imágenes cinematográficas sobre la vida primitiva, piensan en el canibalismo, en ritos celebrados en la obscuridad bajo la luz vacilante de las antorchas y en el temor a los poderes sobrenaturales. Ni siquiera sienten la necesidad de preguntarse si tales ideas son legítimas, en tanto que forman parte integrante de nuestro patrimonio cultural.

Terminaré con un último ejemplo para subrayar hasta qué punto este conjunto de ideas se halla hoy extendido entre los interesados por el arte primitivo. William Rubin, director del Museum of Modern Art de Nuev York y editor principal de los dos tomos que examinan la influencia del arte primitivo sobre el moderno, compara una escultura de Calder, realizada a partir de una rama, y otra escultura casi idéntica procedente de Nueva Guinea (10). Poniéndose en lugar de cada uno de los dos artistas, Rubin explica que la escultura de Calder es una creación caprichosa y fantástica, puesto que ni el artista ni sus espectadores creen en monstruos; en cambio, dice, la escultura "primitiva" está dominada por una cualidad "alucinatoria y mordiente", puesto que (supone Rubin) el artista "cree vivamente en monstruos". Esta explicación o podría parecer lógica y hasta verosímil indiscutible a nuestra vigilante del museo, lo mismo que a Lord Clark, o al crítico que hablaba de las antorchas de luz vacilante; pero sorprendería a no pocos de los artistas llamados "primitivos" que conozco, perfectamente capaces de crear objetos cómicos o caprichosos, objetos que nada tienen que ver con el terror a los monstruos sobrenaturales. En el análisis de Rubin, no hallamos frente a una distinción fundada no sobre datos válidos, sino sobre clichés generalizados, distinción que sirve para reforzar las ideas estereotipadas ya demasiado extendidas entre quienes se interesan por las artes llamadas "exóticas".

Desde que resido en París, una parte de lo que he intentado llevar a cabo es la ubicación de los problemas tratados en el contexto más general de las representaciones del arte occidental. Pues me parece evidente que toda apreciación del arte primitivo proviene, en cierto modo, de la apreciación del arte occidental. Me he dedicado a leer las autobiografías de hombres de letras y coleccionistas de arte, es

decir, de aquellas personas dedicadas entregadas al amor al arte (profesionalmente o como plasmación de una vida cultivada en general). Y en ellas he comenzado a percibir lo que llamaré a **mystique of connoisseurship** (11). En estas autobiografías, he notado con cierta regularidad una especie de misticismo artístico que no deja de evocar las ideas "antiintelectuales", que antes citaba sobre el arte "primitivo". Si analizamos las descripciones personales que refieren este nacimiento del amor al arte, vemos aparecer un momento temporal preciso (en general algunos años antes de la pubertad), en el que una obra de arte desencadena una experiencia personal cuasi-religiosa, que tiene que ver con una especie de experiencia iniciática para ingresar en la sociedad de los **connoisseurs** dotados de una sensibilidad excepcional. Para mí, lo interesante de estos pasajes es que aislan de manera muy explícita la experiencia descrita de toda posible influencia educativa. Vienen a sugerir que se trata siempre de una especie de don natural. Para dar una idea del género, cito un pasaje de Kenneth Clark, tomado de su ensayo titulado **Another Part of the Wood: A Self-Portrait**. Tras evocar su conmovedor descubrimiento, a la edad de siete años, de lo que llama la sensación estética pura, escribe: "no voy a ser tan vanidoso como para comparar esta experiencia con la comprensión inmediata de una fuga sentida por un músico niño, ni tampoco con la alegría de un joven matemático, cuando da por vez primera con el postulado de Euclides entre la infinidad de los números primos. Sus dones son, por supuesto, mucho más impresionantes. Pero, con todo, hay que decir que mi experiencia atestiguaba una aptitud extraordinaria del mismo género" (12).

Una obra de Pierre Bourdieu y Alain Darbel puede ilustrar esta tesis con muchos más datos específicos. La noción de amor al arte es contemplada, en los ambientes cultivados, como un bien más que como un producto de la educación (13). Fundándose en una encuesta sistemática de los visitantes de museos de arte de Francia y otras partes de Europa, este libro concluye que, para la mayor parte de ello, el amor al arte es un privilegio de las clases cultivadas y establece lo que los autores denominan "la ideología del don natural y del ojo nuevo". El juicio de gusto artístico es, según dice Bourdieu, "la

cultura convertida en naturaleza"; o, en palabras de una persona "muy cultivada", que cita "la educación es innata".

Si las conclusiones de Bourdieu son correctas, no hay que asombrarse de constatar que muchos de los amantes del arte primitivo prefieran pensar que su respuesta se sitúa en el terreno del inconsciente (o que les viene, como decía Nelson Rockefeller, de una especie de ósmosis) antes que pensar que pudiera serles dictada por un proceso formal educativo. En semejante ideología, los datos históricos o etnográficos no cuentan, pues el artista habla directamente al espectador, a pesar de la distancia formal cultural que los separa. Antes de terminar, citaré de nuevo a Lewis Mumford, que refleja muy bien la actitud de que hablo. Al respecto de las pinturas paleolíticas, dice: "El artista revela, en la cualidad misma de sus líneas, su selectividad, su firmeza, sus ritmos expresivos, algo mucho más esencial que la naturaleza de su propia experiencia o su cultura. Una docena de etnólogos que se hubieran puesto a observar su vida y publicar sus resultados no hubieran podido decirnos tanto. En efecto, en cierto sentido, -en el dominio del secreto artístico- los doce etnólogos no podrían decirnos ni la mitad" (14).

Federico Fellini captó perfectamente el carácter cómico de las gentes de mundo que utilizan su vagaje cultural para interpretar con absurda suficiencia sistemas ajenos. Sus italianos no estaban desprovistos ni de cultura ni de educación. Pero en su apresuramiento por interpretar presuntuosamente una escena cuyo exotismo los sucedía, recurrieron a ideas convencionales que formaban parte de su mundo para dar sentido a la actuación de los danzantes. En manos de un gran maestro de la sátira, esta aproximación a las artes exóticas sirve de tema para una obra de arte cómica. En otros contextos, requiere un serio replanteamiento.

NOTAS

- (1) Cfr. R. Price, **Afro-american Arts of the Suriname Rain Forest** (Berkeley, Un. of California Press, 1980) y S. Price, **Co-wives and Calabashes** (Ann Arbor, Un. of Michigan Press, 1984).
- (2) E. Carpenter, "You can't unring a Bell", exposición presentada en la Smithsonian Institution, el 12 de mayo de 1973.
- (3) F.H.J. Munstg, **Tembe: Surinamese houtsaaijkunst** (Amsterdam, Prins Bernhard Fons, 1966).
- (4) K. Clark, **Civilization: A personal View** (New York, Harer and Row, 1969) p. 2 Trad. española: **Civilización**, Madrid, Alianza, 1982, 2 vols.
- (5) Th. McEvelley, "Doctor Lawyer Indian Chief" (**Artforum**, nov., 1984), p. 59.
- (6) L. Mumford, **My Works and Days: a Personal Cronicle** (Nueva York, Harcourt Brace Javanovitch, 1979), p. 234.
- (7) N. Rockefeller, **Masterpieces of Primitive Art** (NY, Alfred Knopf, 1978), p. 25, 19.
- (8) Ladislav Segy, **African Sculpture Speaks** (4a. Ed., NY, Da Capo Press, 1975), p. 3.
- (9) W. Muensterberger, **Universalité de l'Art Tribal** (Ginebra, Col. Barbier-Muller, 1979), p. 23-24.
- (10) W. Rubin (Ed.) **"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of Tribal Art and the Modern** (NY, The Museum of Modern Art, 1984), pp. 58-59.

- (11) Hay que señalar que, para hablar de las cosas cultivadas, los americanos prefieren términos de procedencia francesa: así, para designar el carácter culto del fenómeno de la apreciación del arte, el inglés no ofrece más que las palabras **mystique** y **connoisseur**.
- (12) K. Clark, **Another Part of the Wood: A Self-Portrait** (Londres, John Murray, 1974), p. 44.
- (13) P. Bourdieu y A. Darbel, con Dominique Schnapper, **L'Amour de l'Art: les musées européens et leur public** (Paris, Minuit, 1966).
- (14) L. Mumford, *op. cit.*, p. 215.

