

Estética antropológica: la cuestión del primitivismo en el arte contemporáneo

Rosa Fernández Gómez. Universidad de Málaga

La célebre afirmación de Joseph Beuys de que “todo hombre es un artista” es reveladora para comprender el profundo giro experimentado por las artes a lo largo del siglo XX en un sentido antropológico; un giro que desde las primeras Vanguardias ha ido aparejado a la exigencia de fusionar arte y vida. Esta vinculación arte-vida que permite erigir a todo hombre en artista está presente en las culturas no-occidentales y, sin duda, de un modo u otro, ello forma parte de la gran atracción que han sentido los artistas contemporáneos por estas tradiciones.

Rompiendo con la creación ilustrada de las *Bellas Artes* y la estética como disciplina autónoma de cuño puramente occidental, el trabajo de diversos artistas del siglo XX podría interpretarse, como aquí me propongo mostrar, desde una perspectiva estético-antropológica y por esto último entenderé lo siguiente: una concepción de la estética entendida como dimensión o factor esencial de la vida humana que se define no por su autonomía sino por el profundo entrelazamiento con otras esferas de lo humano, como puedan ser la ética, la social o la espiritual.

Para corroborar la plausibilidad de dicho enfoque, propondré una definición del arte entendido como actividad humana fundamental de índole transcultural e intentaré explicitar varios de sus rasgos a partir de ejemplos extraídos de una de las tendencias del arte contemporáneo occidental en la que más claramente se aprecia la influencia de otras culturas: *el primitivismo*. Empezaré por este último y por lo que aquí he denominado “la cuestión del *primitivismo*”.

1. Los primeros y los últimos artistas: reparando escisiones

El encuentro entre los artistas y escritores occidentales y lo que polémicamente recibió el nombre de “arte primitivo” a lo largo del siglo XX —esto es, las artes tradicionales e indígenas de África, Oceanía y de Norteamérica— podría definir el movimiento que los historiadores del arte denominaron *primitivismo*¹. Este acercamiento, con su evolución de enfoque, ha sido una constante en el arte contemporáneo desde *Las Señoritas de Avignon* de Picasso hasta recientes macromuestras, como la última Dokumenta de Kassel.

Ahora bien, dichos contactos artísticos interculturales no están ni han estado nunca exentos de peligros pues, no tratándose nunca de una relación *inter pares* y partiendo siempre la iniciativa de Occidente, la tendencia a caer en formas cada vez más sutiles de colonialismo, de apropiaciones procedentes del proceso de descontextualización ha sido inevitable. Son los propios antropólogos culturales postmodernos, entre ellos James Clifford, los que han sacado a relucir este tipo de cuestiones al analizar institu-

¹ La obra pionera en abordar el tema fue la de R. Goldwater. *Primitivism in Modern Art*. Cambridge (Mass.) y Londres: Harvard University Press, 1986. La primera edición es de 1938.

ciones como los museos etnográficos occidentales y en general los museos de arte de otras culturas². Reconociendo estos riesgos, por otra parte inevitables, sobre todo en los ámbitos institucionales más que en la obra de los propios artistas, quisiera romper una lanza a favor del encuentro entre las artes occidentales contemporáneas y las de otras culturas —que en este caso serán el de las que se denominaron *primitivas*—, arguyendo en un segundo momento, que las obras resultantes del mismo podrían analizarse desde la perspectiva de una estética antropológica.

Aunque por supuesto podríamos remontarnos al *orientalismo* del XIX y el XVIII, por acotar un poco la cuestión y puesto que la ruptura de lenguajes artísticos que tuvo lugar en las vanguardias del siglo XX no tiene precedentes, empezaremos haciéndonos una serie de preguntas a partir de éstas: ¿a qué se debe este interés de los artistas del siglo XX por las denominadas “artes primitivas”? ¿en qué medida es importante su coincidencia con la ruptura con la tradición artística occidental anterior? En definitiva, a donde quisiera llegar es a exponer en qué medida el movimiento *primitivista* ha podido ser positivo —a pesar de sus múltiples deficiencias de diversa índole— para el surgimiento de una perspectiva antropológica más profunda y renovadora de lo que hoy por hoy entendemos por arte y estética. El testimonio de los propios artistas, escritores y críticos de arte puede venir en nuestro auxilio.

Baso mi argumentación, entre otras, en tesis como la siguiente: que uno de los objetivos principales de los artistas occidentales contemporáneos ha sido el de intentar superar la proverbial separación no sólo entre arte y vida, sino también y de modo correlativo, entre los ámbitos de lo *mental-racional* y lo *sensible-instintivo-emocional* y una de las vías que se utilizaron para ello, ya desde los *primitivistas*, fue la de recibir e interpretar las obras de otras culturas en las cuales esta aspiración se encontraba consumada. Así, en un primer momento, como si de un proceso dialéctico se tratara, la deseada reconciliación parecía que había de llevarse a cabo aclamando con vehemencia el polo oprimido: el de la expresión, los instintos y la emocionalidad. Se rompía con la anquilosada visión del arte como *mimesis* o representación de la realidad para dar rienda suelta a una emocionalidad que ahora sí que se entendía en franca oposición a la primera. El artista americano y escritor Gelett Burgess escribía en 1910: “Estos africanos, siendo primitivos, no complejos, sin cultura, pueden expresar su pensamiento mediante una apelación directa al instinto. Sus esculturas están penetradas de emoción”³. En el mismo año el influyente crítico Roger Fry contraponía los primeros artistas de razas europeas como pensadores de la forma frente a los bosquimanos que no la pensaban sino que la veían, en directa alusión a la inmediatez de los sentidos⁴. La atracción que ejercían otras culturas parecía venir dada por una demanda de los artistas occidentales de una vuelta a una original y prístina visión directa de las cosas, menos tamizada por la racionalidad conceptualizante. El reciente descubrimiento del subconsciente también supondría una vía de acceso directo a la sensibilidad y al instinto. Marius de Zayas, a pesar de su racismo, ponía el acento en la represión de la sensibilidad a manos de la razón cuando afirmaba que “El arte negro ha vuelto a despertar en nosotros una sensibilidad destruida por una educación que nos hace conectar siempre lo que vemos con

² Cf. J. Clifford. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1997.

³ En J. Flam y M. Deustch (eds.). *Primitivism and Twentieth Century Art. A Documentary History*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2003. p. 39. Todas las traducciones de obras citadas en inglés son propias.

⁴ En J. Flam y M. Deustch (eds.). *Primitivism and Twentieth Century Art*. p. 46.

lo que sabemos —nuestra visualización con nuestro pensamiento, y hace que, con relación a la forma, usemos más el intelecto que los sentidos”⁵.

Jean Dubuffet ensalza los valores del “salvajismo”: “instinto, pasión, capricho, violencia, delirio” y crítica a la cultura occidental por ejercer una función opresora de los mismos, por lo cual, cada vez más, se convierte en una cultura de élite que se aleja de la gente común, de “nuestra vida real”: En una clara defensa del retorno del arte a la vida cotidiana exclama: “Aspiro a un arte que esté conectado con nuestra vida corriente; un arte que arranque de esa vida corriente, que pertenezca a nuestra existencia real y sea la emanación inmediata de nuestros verdaderos humores”⁶. Es significativo asimismo su elogio del hombre “primitivo” porque “tiene un sentido muy hondo de la continuidad de todas las cosas y especialmente de la que va del hombre al resto del mundo. Esas sociedades ‘primitivas’ sienten seguramente un respeto mucho mayor que el occidental hacia todos los seres del mundo. No contemplan al hombre como el amo de todos ellos, sino únicamente como uno de ellos”⁷. En definitiva, para este artista, el arte es un lenguaje que permite la transmisión de un pensamiento pre-discursivo inserto en la vida.

Con este trazado del panorama del siglo XX occidental en mente, me gustaría dar un salto hacia una posible definición o acotación de lo que podríamos entender por “arte” desde una perspectiva antropológica de modo que permitiese comprender dentro de sí a manifestaciones procedentes de diversas culturas y que a la vez fuese reconocible dentro del panorama contemporáneo occidental.

2. El arte como actividad antropológica: habilidad y dedicación

Crispin Sartwell en su obra *The Art of Living. Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions* hace un recorrido por diversas culturas del mundo poniendo el acento en el contexto espiritual en el que la mayoría de ellas han insertado sus manifestaciones artísticas y estéticas —exceptuando la Occidental desde el postrenacimiento hasta nuestros días— y propone una definición del término “arte” remontándose a una antigüedad en la que en las tres grandes civilizaciones con escritura de la humanidad, tanto en la India, con el concepto de *shilpa*, en China con el de *shu* y en el Occidente grecolatino con el de *techné* aristotélico y el *ars* latino, “arte” era “toda actividad ejecutada con talento y dedicación”⁸. Por lo tanto, el peso no se ponía en el producto sino en el modo de hacer, ganándose así una gran amplitud en el campo de aplicación del término pues éste abarcaba todas las facetas y ámbitos de la vida de las personas.

Ciertamente, la definición de los términos occidentales *ars* y *techné*, como nos recuerda el propio Tatarikewicz en su *Historia de seis ideas*, ponen el acento casi exclusivamente en el seguimiento de unas reglas, es decir, en la habilidad técnica, y es por ello que, con el correr del tiempo, hasta llegar al Renacimiento, estos términos se llegaron a interpretar exclusivamente en sentido técnico y racional. Sin embargo, en otras culturas, como la hindú, nunca se perdió de vista esta clara conexión del arte con el ritual y la espiritualidad a cuyo fin servían las reglas que definían o delimitaban el hacer artísti-

⁵ En J. Flam y M. Deustch (eds.). *Primitivism and Twentieth Century Art*. p. 70.

⁶ J. Dubuffet, *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral, 1975. p. 82.

⁷ J. Dubuffet, *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral, 1975. p. 82.

⁸ C. Sartwell, *The Art of Living. Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions*. Nueva York: cap. 1.

co. Las reglas hacían las veces de pautas o vías de acceso a los estados de concentración, meditación y absorción profunda que conforman el segundo elemento importante en la definición de Sartwell.

La concepción del arte como “talento y dedicación o entrega”, a mi juicio, tiene dos virtudes relacionadas: 1) que permite evitar la mencionada aporía fundamental de la estética occidental; esto es, la de escindir de modo dualista, esto es, en términos enfrentados u opuestos, las facultades del ser humano: habría muchos ejemplos, pero para el caso concreto que aquí estamos tratando el principal binomio de opuestos podría enunciarse como intelecto *versus* emoción o racionalidad conceptual *versus* intuición sensible, etc. 2) La segunda virtud tiene que ver con dicho énfasis en el *cómo*, en la actividad en sí, que conduciría a postular una visión profundamente dinámica del hacer artístico, poniéndose el énfasis en el proceso y en la cercanía que antes he mencionado del arte y la vida. De este modo no se generarían las diferenciaciones tajantes entre artista, obra y espectador.

Las premisas metafísicas en las que las principales tradiciones escritas de Asia sustentarían dicha noción de arte, partiendo de las tradiciones asiáticas, serían la de un único principio neutro e impersonal (*atman-brahman*, *sakti*, *tao*, *ki*, *sunyata*, etc.) – pensemos, además, de en la noción védica de *rita*, en las similares y posteriores de *dharma*, *karma* (en el hinduismo y budismo) *yin-yang* (en el taoísmo)– que actúa a modo de ley reguladora a un tiempo de todos los órdenes (psico-físico, moral y espiritual) y que, por lo tanto, afecta asimismo a la realidad artística y estética, de ahí los contextos espirituales y rituales del arte y la estética. Los propios rasgos de neutralidad e impersonalidad propician la concepción de la realidad en términos eminentemente dinámicos y de auto-transformación (nociones como la de *sakti* en la tradición india o *ki* en la china apelan a la energía o ritmo vital como transmisor de dicho principio) y esto afectará profundamente a sus artes y estéticas. La captación de dicho principio trascendería los medios de la racionalidad común y exigiría la entrada en niveles de conciencia meditativos, de ahí la importancia del factor mental de absorción o total concentración tanto en la apreciación como en la actividad creadora.

Una vez expuesta esta definición transcultural del arte, ¿Cómo relacionarla con el arte contemporáneo influido por otras culturas? ¿En qué medida sus rasgos se aprecian en el arte *primitivista*, pongamos por caso? Creo, como ya he adelantado, que la visión del arte como proceso y la relación arte-vida son dos rasgos sobresalientes del arte entendido como “habilidad y dedicación en la realización de cualquier actividad” que están claramente presentes en el arte contemporáneo.

Profundicemos un poco más sobre ellos. Frente a la concepción del arte como producto –centrada en la noción de “obra”– que en gran medida se deriva de las premisas metafísicas dualistas occidentales que predica la independencia entre los seres, que gira en torno a la noción de obra cerrada y acabada, autónoma, pura, esto es, con una buscada “no-finalidad práctica” o utilidad, destinada a la perdurabilidad, y en definitiva, en consonancia con los ideales ilustrados previamente mencionados, la definición aquí propuesta, como he dicho pone el acento en el arte como actividad, hacer, proceso, sin importarle el término, la culminación, un hacer que no se entiende, por tanto, teleológicamente y que, por ello, aunque pueda parecer paradójico, “no se afana en no tener o compartir finalidad externa alguna, de la índole que sea”.

La noción que aquí se ofrece es la de una obra que más o menos se podría relacionar con lo que en la contemporaneidad se ha denominado una “obra abierta” en la

que es más importante el hacer que el resultado, en la que no está reñido el placer en la producción con una posible utilidad práctica, en la que la perdurabilidad no es deseable en sí. Asimismo, la idea del inacabamiento de la obra permite unir actividad artística y experiencia estética bajo un único hilo conductor, como momentos de un mismo proceso que no estaría acotado por los extremos de una polaridad antagónica (sujeto/objeto estético), sino que el receptor sería co-partícipe creador de la obra⁹.

Dicha absorción en la realización de la actividad rebasa los límites que separan la elaboración intelectual de la obra de la manual: se trataría de alcanzar un estado mental que aquí denominaré de no-dualidad que es intrínsecamente placentero y que impide las distinciones rígidas entre artista ejecutante, obra y espectador receptor, entre sujeto y objeto estéticos. Sólo hay arte y experiencia en el proceso. Cualquier actividad, a más absorbente y placentera, más artística. Se combinaría, por tanto, la habilidad técnica, destreza o talento con una especie de absorción en la actividad en sí que resultaría plenamente placentera al ejecutante. El arte, así entendido, puede, por una parte, estar cercano a nuestra cotidianidad teniendo una función antropológica básica —ya sea de culto religioso, de mero embellecimiento decorativo, de utilidad práctica, etc.— y a la vez realizarse por el placer en el proceso, pues una cosa no está reñida con la otra. Profundizando en las anteriores premisas, creo que la clave se encuentra en aunar conocimiento y experiencia a través de una conciencia no-dual, un pensamiento que, sin renunciar al análisis ni al concepto, sepa trascenderlos llegado el momento. Sólo así se impediría quedar atrapado en las escisiones que tanto han caracterizado a la tradición occidental en materia de filosofía y arte (las consabidas divisiones mundo de las ideas/mundo sensible, razón/sensibilidad, teoría/ praxis, cuerpo/espíritu o cuerpo-mente, sujeto/objeto materia/forma, forma/contenido, etc.).

3. Integrando arte y vida, praxis artística y teoría estética

En otro lugar me he propuesto reflexionar acerca de por qué la práctica artística contemporánea se ha adelantado a la teoría estética en su interés por otras culturas. Según lo que aquí se ha dicho hasta ahora, habría que ahondar en las raíces dualistas y conceptualizantes del pensamiento occidental aún demasiado vigentes en las disciplinas procedentes de la filosofía continental europea; sus estrechos márgenes serían, sin duda, lo primero que habría que superar para poder abrazar en pie de igualdad teorías estéticas procedentes de toda la tradición euroasiática. No se trataría de rechazar de plano la fase de raciocinio discursivo y el aparato conceptual y analítico a nuestra disposición; de lo que se trataría es de no considerarlo como horizonte último, sino de integrarlo dentro de un marco más amplio que abarcaría, como en las culturas tradicionales del mundo, una experiencia no-dual del mundo y de la propia vida. La estética y el arte son, pues, dos aspectos o maneras más de mirar hacia el devenir de nuestra propia vida; actividad continuamente creadora, generadora de *arte* en el sentido aquí expuesto. La visión o apreciación no-dual de la propia vida (*praxis* estética) se correspondería por el lado de la acción con la ejercitación de un *arte de vivir* la propia existencia.

⁹ Muchos de estos rasgos tienen clara reminiscencias en reflexiones de distintos autores occidentales como Gadamer y Eco. Cf. H.-G. Gadamer, *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1977 y U. Eco, *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1979.

Para finalizar por donde empezamos, creo que muchas de las mejores obras del arte contemporáneo, desde las de Matisse y los primeros cubistas como Derain o Picasso, pasando por expresionistas como Nolde y posteriormente otros como Henry Moore o el mencionado Jean Dubuffet, por citar sólo unos pocos de aquellos influidos por las tradiciones de África, Oceanía y Norteamérica, nos permiten reflexionar en clave artística y simbólica acerca de nuestros propios presupuestos culturales y, asimismo, nos dan la posibilidad de abogar por una nueva visión más interdisciplinar e intercultural de la estética.

Rosa Fernández Gómez
Dpto. de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Málaga
29071 Málaga
rosafernang@uma.es