

Rem actam agis: el primitivismo como búsqueda arqueológica del origen

Rem actam agis: primitivism as an archaeological search for origins

Tiziano Leoni¹

Universidad de Guadalajara
México
tizileo@iteso.mx

DOI: 10.32870/rhgc.a5.n8.5.25a

Obra bajo licencia internacional:

Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0



Recibido: 18/03/2024

Revisado: 02/05/2024

Aprobado: 25/06/2024

Resumen

En una época tan dispersa de argumentos y tan acelerada en su forma de desglosar temas como la nuestra, es muy fácil que ciertas cuestiones, que parecen ya completamente digeridas, sean todavía malinterpretadas y necesiten de una explicación equilibrada.

El primitivismo en el arte es uno de aquellos campos de la estética y de la historia del arte que presenta, como muchos discurso hoy en día, diferentes lecturas, sea del punto de vista de la apreciación artística que desde su relevancia en la literatura historiográfica.

Como todo movimiento artístico desde el Romanticismo hasta nuestros días, las variables sociales, antropológicas, estéticas, filosóficas e ideológicas, tienen un protagonismo que merecen ser discernidos para explicar un panorama, el del arte, siempre más complejo y "fluido" a mano a mano que se entra en la modernidad.

Palabras claves: *primitivismo, arte tribal, antropología del arte, vanguardias, modernidad.*

Abstract

In an era as dispersed of arguments and as accelerated in its way of breaking down topics as ours, it is very easy for certain issues, that seem already completely digested, to be still misunderstood and in need of a balanced explanation.

Primitivism in art is one of those fields of aesthetics and art history that, like many discourses nowadays, presents different readings, both from the point of view of artistic appreciation and from its relevance in historiographical literature.

Like every artistic movement from Romanticism to the present day, the social, anthropological, aesthetic, philosophical and ideological variables have a leading role that deserve to be discerned to explain a panorama, that of art, which is always more complex and "fluid" by hand that enter the Modernity.

Key worlds: *primitivism, tribal art, anthropology of art, vanguards, modernity.*

1. Licenciado y Maestro en Historia del Arte por la Università degli Studi de Verona, Maestro en Ciencias de la Arquitectura por la Universidad de Guadalajara y actualmente es doctorando en Humanidades por el CUCSH con una estadía de investigación en Francia. Ha impartido clases de historia del arte y arquitectura en el ITESO, UdG, UVM y Esarq.

Introducción

El primitivismo, entendido como el interés evidenciado por los artistas modernos hacia el arte y la cultura de las sociedades tribales, constituye una de las temáticas fundamentales del arte moderno desde antes de las Vanguardias artísticas hasta nuestros días.

Aún con toda su relevancia, no fueron muchos los historiadores que quisieron profundizar verdaderamente durante el siglo pasado, con excepción de Robert Goldwater (*Primitivism in Modern Painting*, 1938), Jean Laude (*La Peinture française et l'Art nègre*, 1968) y William Rubin (*Primitivism in 20th Century Art*, 1984).

La culpa recae, con mucha probabilidad, sobre la dificultad en abordar un tema artístico desde dos ángulos específicos y muy distantes entre sí, es decir, el de la crítica de arte y de la antropología. Mientras el primer campo es un camino en descenso por su facilidad de abordaje y la sencilla circunscripción estética, que voluntariamente prescinde del substrato semántico, el segundo resulta ser más complejo de entender, dado que se trata de una disciplina muy poco propensa hacia las problemáticas estéticas, por su afiliación con la etnología y por fijarse en las funciones psicosociales de cada objeto.

DEFINICIÓN

Cualquier estudio que quiera analizar el primitivismo es obligado a poner en claro su etimología y su origen desde un principio ya que es muy probable que se tropiece con una equivocación conceptual y etimológica que podría llevar a inesperadas contradicciones. *El Nouveau Larousse illustré*, publicado en siete volúmenes entre 1897 y 1904, lo definía como “imitación de los primitivos” pero, la palabra «imitación», evocada por el diccionario francés presentaba ciertas imprecisiones semánticas, ya que resultaba perfecta para el uso que se le daba a mediados del siglo XIX, identificando por primitivos a los artistas románicos y bizantinos de ámbito alto medieval. Sólo en el siglo XX, y únicamente en Francia, se utilizó el término «primitivo» para identificar al arte tribal de África y Oceanía, mientras que para el diccionario americano Webster (1934) lo primitivo se asociaba a una postura más bien filosófica, que creía en la superioridad de la vida primitiva, en un anhelo por retornar a la naturaleza.

Los pintores primitivistas del siglo XIX admiraban los estilos occidentales anteriores al Renacimiento por su simplicidad, sinceridad y vigor expresivo; todas cualidades que no encontraban en el arte oficial de su tiempo, que estaba inspirado todavía en rígidos modelos clásicos y académicos (*Cfr.* Rubin, 1987: 2). La apelación de «salvaje», entonces, pasó a ser una etiqueta para reprochar en cara de los artistas contemporáneos que, en una óptica modernista, eran culpables de servilismo hacia la Academia. La transposición de esta postura ideológica al ámbito artístico procedía de la teoría del *Buen Salvaje* de Jean-Jacques Rousseau que creía que los seres humanos en su estado natural eran buenos, felices y sociables porque la civilización todavía no los ha corrompido con sus artificialidades para volverlos egoístas y violentos. Había sido concebida en el siglo XVIII, pero sólo en el siglo XIX empezó a difundirse entre todas las franjas sociales, suportada además por la poética del Romanticismo.

El primitivismo filosófico no nace por casualidad en Francia, la tierra que vio nacer a Michel de Montaigne, es decir el primer intelectual occidental que con su libelo *Los Caníbales* (1580) pretendía defender a la sociedad de las Antillas, que en ese entonces se consideraba primitiva. Su motivación emergía de la protesta contra las guerras de religión que habían llevado a batallas muy sanguinarias a todo el continente europeo, a diferencia de lo que pasaba en las colonias. De allí, el pasaje fue breve para llegar a la teoría del *Buen Salvaje* de Rousseau (Cfr. Rubin, 1987: 6) y a los demás sostenedores del primitivismo cultural: Thoreau, Lao Tze y Dryden entre los más conocidos. Además, en el texto *-El noble salvaje-* de H.N. Fairchild (1928) se delineó de manera exhaustiva “el romanticismo del naturalismo” (Laganá, 2008), vinculando el sentido romántico de la época con la fascinación hacia la naturaleza ingenua: “El buen salvaje es utilizado por muchos escritores románticos como vehículo para muchas ideas románticas” (Fairchild, 1928: 498-499).

El modernismo se distinguía de todos los movimientos artísticos pasados por su posición esencialmente crítica hacia la sociedad, y su primitivismo participaba de ese estado de disenso espiritual. Contrariamente a los artistas tradicionales, cuyas obras exaltaban los valores colectivos e institucionales de sus respectivas culturas, los premodernos impresionistas criticaron, al menos implícitamente, su propio ambiente civil, sin tomar en cuenta una contradicción en términos, porque al final celebraban lo mismo que estaban atacando. *Le Déjeuner des canotiers* de Renoir (1881), entre muchos lienzos de la época, afirmaba la importancia de la felicidad, del placer, del descanso, es decir, de los sentidos, sin embargo, en el mismo tiempo, celaba una denuncia velada contra las convenciones represivas y fuertemente antiigualitarias de la época. Con la llegada de los expresionistas, por supuesto, las críticas a la sociedad se volverán constantes, coherentes y más directas.

En cuestión de acepción, es interesante recordar cómo los artistas de la época tenían una idea muy personal del concepto de «primitivo»: Van Gogh, por ejemplo, identificaba como primitivos a los estilos teocráticos de los antiguos egipcios y de los aztecas en México, mientras que definió como «salvajes» a los maestros japoneses que tanto veneraba. Gauguin consideró primitivos y salvajes a muchas más poblaciones, como los persas, los egipcios, los hindúes, los artistas de Java, Camboya y Perú. Él mismo se consideraba un salvaje y tenía una especial admiración hacia los polinesios, más por su religión y forma de vivir que por su arte (Cfr. Rubin, 1987: 2).

Hay que remarcar que, con excepción del interés de Gauguin en la estatuaria de las Islas Marquesas y de Pascua, ningún artista decimonónico manifestó una real inclinación hacia el arte tribal, sea oceánica que africana. Sólo posteriormente, las Vanguardias Artísticas de inicios del siglo XX se volcaron hacia el arte oceánico y africano, mientras que, para Alemania, la perspectiva se ampliaba hacia el arte de los Indianos americanos y Esquimales. A raíz de lo anterior, no es casualidad que en París la expresión *art nègre*² y *art primitif*³ serán perfectamente intercambiables (Cfr. Rubin, 1987: 3), constituyendo sinónimos de arte tribal que abarcarían todas las expresiones no europeas. Solamente durante los años 30s pasará a

2. Arte negro (NdR)

3. Arte primitivo (NdR)

designar únicamente el arte africano y oceánico, separando los demás productos no europeos con su propio calificativo geográficos, e.g. japonés, egipcio, persa, precolombino, etc.

La desventura con la cual se utiliza el término primitivismo hoy en día abona a la idea de que es un vocablo aplicable más bien al interés que han suscitado las artes tribales entre los occidentales. Inclusive, se podría plantear también el cuestionamiento más general de la moderna «otredad», ya que todo el continente la percibía como ajena a una tradición artística bien asentada. Con un sentido aún más amplio la historiadora Yvonne Low y la curadora Phoebe Scott entienden la otredad de la época como una construcción cultural, abarcando así no sólo las culturas menos desarrolladas, arcaicas y folclóricas, sino también los productos realizados por los emarginados, los enfermos, los niños, y las obras vinculadas con la naturaleza, lo femenino, lo irracional y lo inconsciente (Cfr. Low, 2024: 88).

Por decirlo de otra forma, “el primitivismo es entonces un aspecto de la historia del arte moderno, y no del arte tribal” (Rubin, 1987: 5), ya que en la visión occidental y en una perspectiva totalmente estética lo definimos más bien como referencias inspiradoras. Podríamos establecer un paralelismo con el término “japonesismo” que no se refiere al arte japonés *stricto sensu*, sino que a la fascinación de los europeos hacia ese arte y cultura. En el siglo XIX se aplicaba una suerte de sinécdoque también al vocablo «chinería», dado que servía para indicar todo lo que venía desde el oriente, sin diferenciar la región específica; de hecho, podía provenir desde China, como de Japón, Sureste asiático y también de la India. La chinería se transformó a lo largo del siglo decimonónico en «exotismo», abarcando con generosa indeterminación todo lo que en Europa no se conocía o resultaba muy diferente.

LOS INICIOS

El término «primitivo» pasó a ser de admiración, y ya no de artificiosa condescendencia, cuando todavía en el lejano 1797, el discípulo Delécluze había afirmado que en el lienzo *El rapto de las Sabinas* de su maestro, el neoclásico Jacques-Louis David, “No había grandeza, ni simplicidad; en una palabra, nada primitivo” (Gombrich, 1997: 297). Junto con esa evaluación tan poco favorable, etiquetaron a David de ser “un Vanloo, un Pompadour, un rococó” (Gombrich, 1997: 297), fabricando el término «rococó» con la acepción que conocemos en nuestros días de ridículo y frívolo.

A pesar de inspirarse lo más que podía en la esencialidad de los vasos griegos, David resultó ser todavía demasiado clásico, provocando de esta manera las decepciones de sus contemporáneos. Se trata de una anécdota que confirma una vez más que el radicalismo estético desemboca siempre en una intransigente postura ideológica, defensora inexorable de la siempre actual «honestidad en el arte». Hay que añadir que con este evento nos encontramos en los albores del gusto romántico y quizá se estaba preparando ese cambio de rumbo estético que llevó a descomponer progresivamente la rígida perfección del diseño clásico en las aproximaciones impresionistas antes, y vanguardistas después. Aun así, sólo con la llegada del primitivismo moderno *tout court* logramos entender con claridad el convencimiento en muchos modernos que “el aumento de la destreza había llevado al arte a la perdición” (Gombrich, 1997: 298).

Justo poco después, el poeta y crítico alemán Friedrich Schlegel escribió varios ensayos en la revista Europa en perfecto estilo romántico, donde se atrevió a criticar los lustrosos tonos de carne rosada y lechosa de Domenichino y hasta la gracia glacial de Guido Reni (Cfr. Gombrich, 1997: 308). En la Gran Exposición de 1851, dentro de ese famoso escenario ingenieril que fue el *Crystal Palace*, se decidió celebrar el estado de las artes y oficios en todo el mundo. Fue la ocasión que permitió, de manera más amplia que en la sola *Académie* francesa, reflexionar también sobre el arte decorativo, que hasta ese momento histórico había tenido poca relevancia. A raíz de ese evento surgió el movimiento *Arts & Crafts* con sus famosas implicaciones ideológicas hacia el trabajo artesano, no antes que las dudas de los organizadores hicieron emerger la relevancia del arte tribal. Uno de ellos, el arquitecto Matthew Digby Wyatt, había afirmado que “aquellos a quienes habíamos tendido a considerar casi salvajes eran infinitamente superiores a nosotros [los occidentales, N.d.R.]” (Gombrich, 1997: 314). Le hará eco cinco años más tarde el decorador Owen Jones quien, en un fastuoso volumen *-The Grammar of Ornament-* alabó el arte tribal afirmando que en esa “práctica bárbara se manifiestan los principios del muy elevado arte ornamental” (Gombrich, 1997: 314). Algunos años después, también el arquitecto y teórico alemán Gottfried Semper reiterará esa misma admiración, afirmando que los patrones decorativos modernos debían ser planos para encajar en una composición ordenada, como lo hacían las naciones no civilizadas que respetan la ley de la repetición simétrica regular (Cfr. Gombrich, 1997: 315).

LO PRIMITIVO Y SU VALOR EN EL ARTE

Si admitimos que el arte tribal fue la fuente de influencia más importante para la historia del arte del siglo XX, “tenemos al igual que excluir decididamente la afirmación, a menudo reiterada, de que el arte negro ha dado el nacimiento al cubismo y que el arte primitivo ha influenciado toda la evolución del arte moderno” (Rubin, 1987: 11). Si bien es cierto que las Vanguardias remontan en buena medida a un arte primitivo *lato sensu*, hay que afirmar que no empezó a causa de la inmisión de arte tribal en el mercado europeo, sino que fue una acción voluntaria del mundo artístico occidental que estuvo motivado a buscar otro tipo de lenguaje. Se podría sentenciar que a raíz del efecto opresivo que produjo la llegada de la fotografía, que banalizó la acción artística imitativa, los protagonistas fueron empujados a buscar tradiciones alternativas, como la japonesa, africana y oceánica (Cfr. Gombrich, 1997: 318).

Para ver reflejado en el arte occidental el estilo primitivo que nosotros modernos imaginamos, tendremos que esperar hasta los años 1906 y 1907, cuando Matisse, Derain, Vlaminck y Picasso «descubrirán» las estatuas y las máscaras africanas y oceánicas. En particular, fue la máscara *Fang* que resultó ser “el principal ícono tribal del primitivismo del siglo XX” (Rubin, 1987: 13), volviéndose detonadora de una nueva sensibilidad. Había sido adquirida por Vlaminck en 1906, quien luego la vendió al amigo Derain, sin dejar una huella consistente en las pinturas de los dos fauvistas en los años a seguir. Sin embargo, por alguna razón ganó tanta notoriedad que el mercader vanguardista Ambroise Vollard mandó a fabricar una serie en bronce de la misma forma, pero no será tan relevante hasta que no llegó a atraer la atención de Picasso. De hecho, fue el momento cuando se volvió el germen para la creación de una obra que se puede considerar como crucial en el panorama artístico preguerra: el lienzo *Las señoritas de Aviñón* de Picasso (1907).

La evolución de la percepción del arte primitivo después de 1906 se basa en un cambio de gusto en la relación con mundos artísticos bastante variados, aunque mucho dependió de las relaciones político-económicas entre los países. Más circunscrita fue la admiración que los artistas de las vanguardias mostrarán al respecto del arte precolombino, con excepción de Henry Moore, los muralistas y, en menor medida, Alberto Giacometti. Picasso, de hecho, veía en el arte prehispánico una expresión sumamente monumental, hierática y aparentemente repetitiva, a tal grado que una alusión del pintor daba una idea bastante desfavorable del arte precolombino, etiquetándolo de “aburrido, inflexible, demasiado grande [...], sin invención” (Rubin, 1987: 75). Sin embargo, la realidad nos dice otra cosa. Picasso tenía sentimientos contradictorios al respecto, ya que hojeando un álbum fotográfico de Brassai, en el capítulo sobre imágenes primitivas nos podemos cruzar con una cabeza azteca, sobre la cual el pintor malagueño había comentado lo siguiente: “Ésta, es igual de rica que la fachada de una catedral” (Brassai, 1964: 291). De hecho, la *inventio* que Picasso tanto perseguía en el arte tribal, correspondía a una visión personal y reductora de la realidad artística primitiva, ya que lo único que había conocido de ese mundo fue a través de las exposiciones en el parisino Trocadéro y en los Gabinetes de curiosidades privados, donde se mostraba mayormente la producción artística desde la cercana África (Cfr. Rubin, 1987: 75).

Al hablar de área africana, en realidad es necesario referirse a un número enorme de experiencias expresivas ya que enorme era el número de grupos étnicos, religiosos, idiomáticos y ceremoniales que representaban. Mientras los *Fauves* habían entrado en contacto con el arte africano en 1906, adquiriendo algunas esculturas como las estatuas *yombe* y *vili*, las máscaras *shira-punu* y las máscaras *gelede* de los Yoruba, que se asemejaban a los dibujos egipcios, fueron sobre todo los objetos africanos más rústicos, quizás inacabados y decorados con patrones geométricos más simples, que atrajeron el interés de Picasso. Junto con Matisse y Brancusi los consideraban más imaginativos (Cfr. Turshen, 2017: 21) y, a raíz de su menor realismo, se prestaban mejor a una amalgama compositiva.

El revolucionario lienzo de Picasso -*Las Señoritas de Aviñón*- constituye también un parteaguas de diferentes sensibilidades artísticas. En efecto, en el máximo auge del lenguaje más digerible de los *Fauves*, fue gracias a Picasso que el gusto de la época se abrió a los objetos tribales “más inquietantes” (Rubin, 1987: 7) y también a muchas otras referencias inspiradoras que vuelven el lienzo en objeto un documento más complejo de lo que imaginamos. De hecho, junto con las esculturas africanas y oceánicas, hay que incluir también la inspiración del arte arcaico ibérico, el manierismo de El Greco y toques de algunos postimpresionistas (Cfr. Rubin, 1987: 10).

Hay que mencionar que también otros movimientos fueron atraídos por el primitivismo, demostrando el protagonismo desinteresado hacia el discurso de los orígenes. Dos pinturas de Max Weber de la segunda década del siglo XX son más que explicativas: una *Naturaleza muerta* de 1910 e *Interior con mujeres* de 1917. Mientras en la primera pintura aparece una estatuilla *yaka*, tratada como un símbolo en diálogo con los demás objetos, como en Gauguin; en la segunda obra, adscrita a su periodo cubista sintético, Weber muestra varias reminiscencias claras de las pinturas africanas realizadas por Picasso entre 1907 y 1908. El rostro de la mujer

sentada en medio de la composición puede ser sólo una confirmación de la fascinación que los objetos tribales estaban transmitiendo en Occidente: tiene una forma cóncava y alargada como las máscaras *Fang*, mientras que los ojos cónicos remontan a las máscaras *Kuba*. El surrealista Max Ernst, apasionado de etnología, sabemos que poseía una biblioteca bien fornida sobre el tema de las culturas no europeas y tomó como referencia un pequeño objeto originario de la Isla de Pascua, el *Hombre-Abe*, para elaborar su pintura *En el interior de la vista: el huevo de 1929*. La piedra pintada de Polinesia había sido adquirida por el British Museum en 1920, pero ya desde el año anterior se había reproducido en varias publicaciones, suscitando, con mucha probabilidad, la curiosidad del pintor surrealista.

Luego de la segunda guerra mundial, este tipo de primitivismo empieza a declinar hacia una cita más sutil, elíptica, en fin, más intelectualizada, donde la literatura se vuelve el motor inspirador más que las obras plásticas. De hecho, los textos de Bataille, Leiris y, sobre todo, del estructuralista Lévi-Strauss darán la pauta para un tercer primitivismo que ya renunciaba al producto visual tradicional para dar espacio a un primitivismo conceptual que se materializó en obras híbridas, desde el *land art* hasta los *happenings*, que se consideraban una derivación del teatro chamánico (Cfr. Rubin, 1987: 10). Esta última manifestación artística se puede considerar la sublimación de la idea que “la superioridad de los primitivos se consideraba una superioridad moral más que una superioridad en el dominio del medio” (Gombrich, 1997: 311).

INFLUENCIA ESTÉTICA

La influencia desde el punto de vista estético es evidente desde la pintura fauvista de *La Danza* (1906), donde Derain había introducido una mezcla de varios estilos exóticos que representa un modelo de síntesis bidimensional del postimpresionismo de *fin de siècle*. Para el pintor francés, además, también el arte azteca podía inspirar efectos plásticos interesantes, como en el *Hombre Cúbico* de 1907, remarcando la amplitud de inspiraciones.

Junto con una influencia estilística, tenemos prueba de citas evidentes de obras tribales en el arte moderno, tal como el caso de la *Figura Reclinada* (1929) de Henry Moore, que evidencia una clara procedencia del *Chakmol* de la cultura Tolteca-Maya. El artista inglés había conocido esas obras en la *Brook Green Drawing School* en los años veinte a través de su maestro Leon Underwood, quien era un gran apasionado de las civilizaciones prehispanicas (Cfr. Ades, 2015). También el arte africano tenía su relevancia en la producción de Moore, de hecho, su *Cabeza Lunar* de 1964 fue claramente inspirada por la *Máscara Mama* nigeriana, algo que afirma sin problemas en la introducción a un texto autobiográfico sobre su relación con el British Museum:

El museo fue una revelación para mí. Iba como mínimo dos veces por semana por dos o tres horas cada vez. [...] Al mostrar porqué piezas particulares significaron mucho para mí, me gustaría pensar que puedo abrir los ojos de los demás para que encuentren inspiración por su cuenta. Las piezas expuestas son una selección personal muy restringida, pero justo como hubiera querido saber lo que a Picasso le gustó más en el Louvre y cuales obras pudieron haberlo influenciado, de tal manera espero que la gente será interesada en ver lo que me ha fascinado e influenciado en el British Museum. (Moore, 1981: 7)

Con todo lo mencionado, algunos historiadores tienen todavía unas cuantas dudas sobre la influencia directa de los objetos tribales sobre las piezas artísticas de la época. Rubin, por ejemplo, sostiene que “no podemos estar seguros de que las semejanzas traduzcan verdaderamente las influencias, excepto cuando el mismo artista lo ha declarado expresamente” (Rubin, 1987: 29). Lo confirma, quizás exagerando, también Goldwater, remarcando la “extrema rareza de la influencia directa de formas de arte primitivo [con] excepción de algunas xilografías de Gauguin, algunos lienzos del Blaue Reiter y poquísimas obras del periodo negroide de Picasso” (Goldwater, 1938: XIX). A esta pequeña lista, según nosotros, se deberían añadir más artistas, como por ejemplo el Brancusi de sus obras casi-abstractas, que revelan una evidente inspiración en los relicarios *Mahongwe* (Cfr. Rubin, 1987:18).

Sospechamos que un trabajo de análisis comparado exhaustivo sea casi imposible, dada la dificultad en remontar a las piezas móviles de arte tribal que seguramente habían aparecido en Europa durante el siglo XX y que luego, con la misma rapidez, han desaparecido en el anonimato. Es nuestra convicción creer que no se puede descartar ningún tipo de inspiración, desde citas de personajes enteros hasta detalles aislados, desde la repetición de patrones ornamentales hasta calcos conceptuales, manifestando un vasto intercambio de ideas que, en otros sectores, hoy en día llaman «crossover».

Un ejemplo nos lo da Paul Gauguin, el punto de partida del estudio del primitivismo en el arte moderno, quien se ha esquematizado y mal entendido por su recuperación del arte polinesio, dado que su primitivismo era más filosófico que estético (Cfr. Rubin, 1987: 7). De hecho, hablando de una Eva que había pintado para una exposición, contestó al escritor sueco August Strindberg que “la civilización era una enfermedad y la barbarie un rejuvenecimiento” (Gauguin, 2003: 301). Lo anterior es explicado sencillamente en su producción, donde las obras de arte polinesio intervienen como símbolo o mera decoración. Es el caso de un *tiki* en la cima de una colina de las Islas Marquesas y que aparece como “intruso” en el lienzo *Parahi Te Marae* de 1892 o la “tabla parlante” como fondo de un retrato en la pintura *Merahi metua no Tehamana* de 1893, que representan *sic et simpliciter* unos “intrusos”, sin determinar la sensibilidad estética del francés. De hecho, a nivel estilístico el arte polinesio se puede considerar marginal en comparación con los estilos no-occidentales (egipcio, persa, camboyano y javanés), que concurren más en la determinación de su obra, y que no son considerados estilos primitivos. La *maniera* de Gauguin no es primitivista *stricto sensu*, sino una síntesis de diferentes intereses personales en una visión ecléctica que pudo llegar a presentar mujeres tahitianas en poses de esculturas javanesas, como en *Ia Orana Maria* de 1891, o modeladas desde pinturas egipcias, como en *Ta Matete* de 1892. Sin el riesgo de equivocarnos demasiado, podríamos afirmar, con Rubin, que las citas de objetos polinesios servían para evocar visualmente un paraíso insular verdadero, en contraste con la idea que tenía la Francia colonizadora de la época, que se ilusionaba imaginando una sociedad irreal, calcada sobre la literatura y ejemplar de un mito ficticio primitivo (Cfr. Rubin, 1987: 7).

Junto con detalles lineales, siluetas espontáneas y colores naturalísticos, el modernismo ha aprendido a dejar de lado también las proporciones, que constituían una convención fundamental del arte occidental desde la época griega antes, y renacentista después. Sin embargo,

las proporciones alteradas del «africanista» Picasso o del «polinésico» Matisse remontaban todavía a una idea antropomórfica pseudo-realística. Quien se liberará completamente de las proporciones «moduladas» será Alberto Giacometti, el cual, con mucha probabilidad, conocía bien las estatuas estilizadas del Museo Etrusco en Villa Giulia. Es aún más probable que el escultor suizo haya visto la estatua delgada *Nyamwezi* para repetir la misma idea de esbeltez en su *Grande Figura* de 1948, demostrando cómo la influencia de la sensibilidad primitivista pueda intervenir de diferentes maneras en el arte moderno.

La última innovación estética que se transmitió de África al arte moderno fue la «polimatericidad» cuando Picasso, en 1912, al pegar un pedazo de tela encerada sobre su *Naturaleza muerta con silla de paja*, inventó una nueva técnica: el ensamblaje. Se le considera el inicio del Cubismo Sintético que, aunque innovador, y con la participación de Juan Gris y Georges Braque, durará únicamente dos años. A nivel compositivo hay que afirmar que, si puede ser considerado revolucionario para el panorama occidental, no lo era para los escultores africanos, quienes acostumbraban a utilizar diferentes materiales de descarto para sus obras-fetiches: estofa, metal, madera y otros materiales (Cfr. Rubin, 1987: 68).

Desde el terreno de la percepción visual, los artistas modernos se mudarán a un campo conceptual que abrió todo un abanico de nuevas posibilidades cuya realización debía desembocar en el género de convergencia que se constata entre los pictogramas de *l’Affiche pour comédiens* de Klee y una pintura sobre tapa del Zaire (Cfr. Rubin, 1987: 59).

INFLUENCIA CONCEPTUAL

En nuestro intento de profundizar de manera progresiva las razones del primitivismo en el arte moderno, luego de la etimología, los inicios y las influencias visibles, encontramos un nivel más elevado de conexión con el arte tribal. Para el hombre primitivo, la creación artística significaba un escape de la arbitrariedad de la vida para llegar a “una visible expresión de lo absoluto” (Read, 1951: 78), algo que los modernos quizá no habían acogido en su profundidad, pero decidieron imitar igualmente, con el fin de manifestar su apoyo al primitivismo cultural y al primitivismo cronológico, es decir al deseo de volver al estado original de salvajes (o por lo menos agrestes) y al anhelo hacia los tiempos inocentes y puros de nuestros ancestros (Cfr. Gombrich, 1997: 322). No hay duda de que diferentes factores entraron en juego para que el mundo artístico occidental se volcara con fuerza hacia el arte primitivo, sin embargo, hay uno que se puede considerar el más relevante entre todos y concierne la necesidad de pasar de un estilo fundado sobre la percepción visual a otros basados sobre la conceptualización. Mientras los estilos de los impresionistas y postimpresionistas, con excepción quizá de Gauguin, surgían de una observación más o menos minuciosa del mundo real, en el siglo XX la idea de arte toma una dirección más sintética y fuertemente estilizada (Cfr. Rubin, 1987: 12). Hay que recordar que Paul Gauguin, por ejemplo, no renunció completamente al realismo del impresionismo, pero logró combinarlo con efectos puramente decorativos y formas simplificadas, que se podían encontrar en las artes decorativas egipcias, medievales, persas, peruanas, bretonas, como en las estampas populares y las esculturas camboyanas, javanesas y polinesias. Cézanne, por ejemplo, como representante de un postimpresionismo todavía realista y ajeno a la estilización tribal, no

podía seguirlo en esa dirección, a tal grado que consideraba su influencia en los demás artistas como desastrosa, llegando a etiquetarlo de “fabricante de imágenes chinas” (Bernard, 1921: 39) por faltarle modelado o graduación. Y esto es sumamente curioso, dado que la culminación de este proceso «conceptualizante» se dará con la tendencia cubista del siglo XX que, a su vez, se había apoyado mayormente en el arte de Cézanne. De todos modos, el modernismo no fue en absoluto un proceso lineal, sino lleno de indecisiones, arrepentimientos y pruebas; algo que aparece en los cuestionamientos que Picasso evidencia en una entrevista de 1923, donde declara que la perspectiva abstracta no era positiva:

La idea de búsqueda ha hecho caer a seguido la pintura en la abstracción. Esto puede ser el más gran error del arte moderno. El espíritu de investigación ha envenenado los que no han entendido toda la parte positiva del arte moderna, y quieren pintar lo invisible y lo no-pictural. (Fels, 1923: 2)

A diferencia del comentario de Rubin al margen de la exposición en el Moma de 1984, según el cual “Picasso, Matisse, Braque y Brancusi habían sentido la complejidad conceptual y la sutileza estética del arte tribal” (Rubin, 1987: 7), creemos más bien que fue, de lo contrario, el triunfo del arte de la Vanguardia misma que ha ennoblecido con su cualidad estética una forma de arte que con los primeros navegantes, colonizadores y etnógrafos había llegado a Occidente para poblar únicamente los Gabinetes de curiosidades. El mismo Picasso lo aclaró en una entrevista: “Las estatuas africanas que surgen un poco en todos lados en mí, son más testigos que ejemplos” (Fels, 1923: 2).

Algo que puntualizó a la perfección Herbert Read todavía en 1930, es que la común raíz estética de la modernidad con el arte tribal venía de su simplicidad, dado que a partir de un estudio de lo negro y de lo bosquimano somos llevados a entender el arte en su forma más elemental, “y lo elemental es siempre lo más vital” (Read, 1951: 76). Una simplicidad que, si para el Occidente se movía en el campo estético, para las tribus ascendía al más alto nivel espiritual, hasta de manera ingenua, porque, al igual que las intenciones de los niños, “quieren expresar las cosas que desean expresar, dejando de lado lo demás” (Clausen, 1906: 132). De hecho, se creyó que los productos de arte tribal tenían una sencillez esquemática por culpa de una sencillez de espíritu, cuando, en realidad, siguiendo una tesis de Wilhelm Worringer de 1908, la cosmogonía de estos pueblos era la que hacía trascender el realismo para representar una realidad más abstracta. Se trata de una praxis común en la antigüedad y buscada en nuestra época: “la apreciación modernista del arte primitivo explica su adaptabilidad global” (Phillips, 2015: 6).

INTERPRETACIÓN/RESIGNIFICACIÓN

La interpretación que se hicieron, y que siguen haciéndose, de las obras primitivistas han rebasado por mucho la realidad del mundo artístico. José Meza Inda, el decano de los críticos de arte de Guadalajara del siglo pasado, habría apodado a estos críticos de «mentirosos» y, en este sentido, ciertas lecturas «resignificantes» de historiadores y críticos contemporáneos incurren en la famosa falacia patética, un fenómeno que Eugenio D’Ors hubiera adscrito a un “psicologismo barato”. Nos referimos al respeto de ciertas interpretaciones psicológicas que, por ejemplo, Herbert Read se permitió agregar a la hora de interpretar a los artistas modernos, afirmando que ciertas máscaras querían evidenciar el estado psicológico impregnado de angustia

que las poblaciones africanas y el occidente compartían, a raíz de las condiciones humanas degradadas en África y las inquietudes psicosociales en Occidente (Cfr. Rubin, 1987: 35). Si queremos ir al meollo de estas visiones etnocéntricas distorsionadas, hay que recordar algunos datos relevantes de ámbito antropológico: ciertas características compositivas y estéticas, como la simetría, el orden, la frontalidad de las esculturas primitivas eran convenciones asentadas en las culturas de origen, gracias a una cosmovisión precisa que los teóricos darwinianos no podían aceptar. Estos últimos estaban convencidos de que la impotencia de las civilizaciones primitivas para comprender verdaderamente el universo vuelve su lenguaje plástico rígido y anti-realístico. En realidad, fue todo lo contrario, la supuesta inmovilidad producida por su arte, como la aún mayor de los egipcios, apuntaba a establecer un ideal de permanencia y seguridad (Cfr. Rubin, 36).

También las esculturas tribales con expresiones fuertemente aterrorizadas no son, como en el modernismo artístico, asimiladas al estado psicológico del personaje representado, sino más bien tienen un valor apotropaico por ser destinadas a “asustar los espíritus malvados” (Rubin, 1987: 38), como es típico de los Lamassu mesopotámicos, las gárgolas medievales, los Shishi en China o los Komainu en Japón.

En medio de tanta confusión epistemológica, “la imposición ideológica creciente del darwinismo no pudo hacer más que reforzar los prejuicios sobre las creaciones tribales, cuyos autores se veían relegados en el nivel más bajo de la escala evolucionista” (Rubin, 1987: 6). Se trata de un prejuicio que el etnólogo austriaco Wilhelm Schmidt, en su revista internacional *Anthropos* que había fundado en 1906, desveló como falsa e inconsistente, por culpa de unos reportes de simples viajeros superficiales y apresurados.

Antes que nada, no es ya lícito concebir los pueblos salvajes como primitivos, siendo comprobado el hecho que muchos de ellos, luego de un cierto desarrollo civil, decayeron y, por un proceso más o menos lento de degeneración, llegaron al estado actual. In secundis, no hay pueblo, por rústico y salvaje que sea, que no tenga las marcas características de la racionalidad. (Zacchi, 84)

Además, el hecho de que todos tienen sentimientos morales y religiosos, que saben expresar con un lenguaje más o menos rico, más o menos lógicamente elaborado, nos permite poner en perspectiva la afirmación que “todos salvajes, colocados en condiciones favorables, pueden, luego de un cierto tiempo, alcanzar el mismo nivel de los civilizados” (Zacchi, 84). Se trata de una consideración muy ajena a la sociedad europea decimonónica, que veía de manera sesgada las demás experiencias artísticas, como por el caso de John Ruskin quien “tenía la convicción que no existía arte en toda África, Asia o América” (Rubin, 1987: 6). Sin embargo, Ruskin es de considerarse un romántico *sui generis*, ya que Fairchild describe de manera contundente el viraje obligatorio que tomaron generaciones de artistas en el siglo XIX: “la Ilustración, corrompida por su misma ambición, se derritió en el Romanticismo” (Fairchild, 1928: 510).

Lo de interpretar ciertos sistemas de significantes del arte tribal en un sentido totalmente extraño a las culturas primitivas de pertenencia, menospreciar su mensaje y hasta atribuirles significados contemporáneos, es una tendencia propiamente moderna y etnocéntrica que

evidencia la falta de interdisciplinariedad y abstracción intelectual. Es un límite también para los protagonistas de la escena artística ya que “el desconocimiento del contexto cultural de los objetos tribales es uno de los numerosos factores que condenan al artista moderno a tener un cuadro fragmentario del mismo” (Rubin, 1987: 38). Hay que decir que algunos artistas, como Matisse, con plena consciencia apreciaron los objetos tribales solamente por su belleza plástica, abstrayéndose del papel simbólico y taumatúrgico indisociable del contexto cultural, mientras que otros, después de Picasso, han percibido solo intuitivamente los aspectos animistas del arte tribal. Damien Hirst, por ejemplo, ha presentado su exposición *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* en Venecia, en el Palacio Grassi, en 2017, donde exhibió una máscara que era un claro plagio de una máscara *Ife* de Nigeria expuesta en el British Museum (Parke, 2017). Aunque la inspiración sea evidente y el resultado quizá menos logrado que el original, sabemos que su discurso artístico se inscribe en ese círculo de artistas contemporáneos interesados solamente en la visibilidad para el comercio. El historiador de la BBC, Will Gompertz, de hecho, dio al movimiento el nombre de *Entrepreneurship*, a raíz de su postura ingenua hacia la ética, además de tener poco en cuenta los valores intrínsecos del arte que imita, como el Neo-pop.

Al respecto del viejo como del nuevo primitivismo, lo que se debería aclarar (y recordar) es la diferencia de intenciones entre los dos mundos artísticos. Si es cierto que hay un intercambio de influencias, o afinidades (como las llama Rubin) a nivel estético, no podemos decir lo mismo con sus significados. Sin embargo, un significado intrínseco, inesperado y quizás en común a los dos mundos, se puede encontrar a través del análisis psicoanalítico del arte que hizo un miembro del círculo de Sigmund Freud: Ernst Kris. Al engancharse a la teoría freudiana de la importancia de la relajación deliberada de las normas y el retorno a las gratificaciones que se disfrutaban en nuestra infancia, el historiador vienés comparó la fase de balbuceo en el humor verbal con la del garabato en el ingenio gráfico, demostrando el mecanismo que los psicoanalistas llaman «regresión», i.e. retorno a las fases anteriores del desarrollo mental. En efecto, sea el fauvismo francés como el expresionismo alemán, el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo abstracto, por no hablar de los movimientos más recientes, todos tienen en común una cosa: que valoran la regresión (Cfr. Gombrich, 1997: 325). Se trata de una regresión que refleja el desagrado por las habilidades desarrolladas por la tradición occidental a raíz de una competencia con la fotografía que había trivializado la representación naturalista. La obra que mejor representa esta postura es *La Guernica* de Picasso que, dejando a un lado las sutilezas del estilo, “dio rienda suelta a su furia sin perder su capacidad de expresión” (Gombrich, 1997: 328). No fue casual la elección de Picasso y el movimiento cubista hacia el arte icónico de África, ya que este se concentraba más bien en el hombre, mientras que el arte simbólico-narrativo de Melanesia, Micronesia y América, que se enfocaba en la naturaleza con sus numerosos tonos cromáticos, fue modelo para los surrealistas (Cfr. Rubin, 1997: 55, 58). En este sentido se podría definir el arte africano como de instinto clásico, mientras que el oceánico de inspiración romántica.

MODERNIDAD

La idea de lo «primitivo» en el arte, que hizo estrago durante los turbulentos años de inicio siglo XX, es de atribuir, según algunos historiadores como Ernst Gombrich, a una cierta “desconfianza en la superioridad de la cultura artística europea” (Gombrich, 1997: 295). Durante una charla radiofónica en 1979, el historiador austríaco mencionó a autores bien conocidos, como Henry Moore, quien buscó los extraños y desgastados ídolos de un mundo perdido, el Aduanero Rousseau, quien impulsó la búsqueda de talentos fuera de las disciplinas formales, el fotógrafo Brassai registró las huellas de lo primitivo en los grafitos murales, mientras que Dubuffet adoptó ese mismo lenguaje para sus obras. Toda la producción de los anteriores artistas representa el deseo de alejarse de lo ordinario, lo contaminado, lo corrompido, sin embargo, no fue una característica exclusiva de las corrientes de este siglo, sino que también una fuerza motriz de avances artísticos también en el pasado.

En la historia del arte sigue en vigor el modelo orgánico aristotélico (fijado a nivel sociológico en época moderna por Herbert Spencer desde el pensamiento positivista de Comte), por el cual el desarrollo de cualquier arte se identifica con el ciclo vital de un organismo desde la juventud subdesarrollada hasta la madurez equilibrada, terminando en la decadencia antes de morir. En esto está la aparente contradicción del primitivismo, que ve en el aumento de la destreza la razón principal que llevó al arte a la perdición, perdiendo la inocencia de la Edad del Oro (Hesiódica) o la aspereza heroica de los orígenes. El resultado entre las dos ideas no cambia, ya que, entre esta cuestión moral y una interpretación fisonómica, es decir vinculada con la teoría de la respuesta emotiva en aquel espectador que llega a cansarse de tanta prodigiosa belleza en favor de la tosca sublimidad del arte antiguo (Cfr. Gombrich, 1997: 303), el orador Cicerón ya había contestado de manera resignada y relativista hace dos milenios:

Es difícil decir por qué razón las mismas cosas que más mueven nuestros sentidos al placer, y los atraen con más celeridad al principio, son aquellas de las que con más rapidez nos distanciamos por una suerte de desagrado y empacho. Cuánto más brillante, por regla general, en belleza y variedad de colorido, son las pinturas nuevas en comparación con las antiguas. Pero, aunque nos cautivan a primera vista, el placer no dura, mientras que la misma tosquedad y el primitivismo de la pintura antigua conservan su poder sobre nosotros. En el canto, cuánto más suaves y delicadas son las ligaduras y los trinos que las notas firmes y duras. Pero no sólo la gente de gusto austero sino a menudo incluso la multitud protesta si tales efectos se repiten en exceso. Lo mismo es cierto de los otros sentidos. Disfrutamos de ungüentos preparados con fragancias extremadamente dulces y penetrantes durante menos tiempo que de aquellos que son suaves, e incluso el sentido del tacto desea sólo cierto grado de suavidad y ligereza. El gusto es el sentido que más ama los placeres y el que es atraído por la dulzura con más facilidad que los demás, pero con qué rapidez rechaza y sienten desagrado por cualquier cosa dulce. [...] Así pues, en todas las cosas el sumo placer linda con el desagrado y el aburrimiento. (Cicerón, 1868: 333-334)

Al respecto de la interpretación organicista, lo que para Gombrich está equivocado es “el supuesto simplista según el cual el ciclo vital de un arte debe reflejar directamente el ciclo vital

del espíritu humano” (Gombrich, 1997: 301), afirmando de esa manera que un arte se vuelve ya no reflejo sino necesidad de la época en la cual se manifiesta. El realismo que aportaron al arte pictórico los grandes maestros florentinos (Ghiberti, Andrea del Castagno y Uccello) por ejemplo, mal se adaptaba a un «arte plano» como los vidrios emplomados de la edad media tardía. Ruskin mismo lo había tachado de “barbarismo vulgar” (Ruskin, 1905: 175) ya que las ventanas que habían intentado crear en el siglo XIV eran prácticamente ilegibles debido a su complejidad, “matando una de las glorias del arte medieval” (Gombrich, 1997: 317).


Más recientemente, Arman Pierre Fernández, Jackson Pollock, David Smith y Eva Hesse, creadores de obras minimalistas y postminimalistas donde la figura es ausente o apenas sugeridas, han evocado nuevamente el primitivismo de inicios del siglo. Un primitivismo que se repite a menudo en diferentes medios hasta nuestros días, como en el cine, arte dominante del siglo XX y del presente, cuyo máximo ejemplo de éxito fue sin duda la película *Avatar* de 2009, donde la cultura *Na’vi* es claramente basada en los Nativos Americanos (Cramer, 2020).

CONCLUSIONES

Como bien constata Gombrich, “una característica negativa cuenta tanto en la historia del gusto como cualquier característica positiva” (Gombrich, 1997: 320). Dejar de lado la tercera dimensión, abandonar la perspectiva, renunciar a los efectos creados por una luz y una sombra manejadas a la perfección, en suma, olvidarse de crear ilusión, son las acciones que permitió a los modernos conectar la antigüedad, el mundo tribal y el arte infantil, creando algo nuevo.

Del otro lado, se renunció a la figura humana perfecta, cerrada, clásica, rompiendo, a su manera, con la naturaleza. El filósofo Nikolai Berdjajev lo apuntó de manera precisa y severa: “Vemos en Picasso el proceso de despedazamiento y descoyuntamiento, la estratificación cubista de las sanas formas humanas y su descomposición en partes, con lo cual se penetra en lo hondo y se buscan las formas elementales que componen al hombre” (Seldmayr, 1959: 143). Hay quien empuja el discurso más allá, sosteniendo que «des-culturizar» un objeto significa deshumanizarlo (Cfr. Plattner, 2003: 16). Detrás de estas operaciones, como pudimos averiguar, se cuela una ideología a veces confusa y oscura, pero de vez en cuando logra iluminarse con destellos de verdad investigando la humanidad con una perspicacia extraordinaria. Hay que decir que en la modernidad no siempre la realización artística sigue a la par con sus intenciones, siendo influenciada por numerosas variables estéticas y factores humanos, los cuales vuelven el producto artístico siempre más complejo. Según el historiador Hans Sedlmayr, no es posible volver a los orígenes sacrificando la razón y el intelecto, sin embargo, el intento tiene algo de heroico y “hasta delante de su fracaso muestra a seguido una cierta grandeza” (Sedlmayr, 1958: 115).

Hay que remarcar que este etnocentrismo típicamente occidental ha, del otro lado, permitido a sus artistas abrirse a las artes de las demás culturas, siendo “la única que ha apreciado toda una gama de expresiones artísticas de culturas lejanas y extranjeras” (Rubin, 1987: 41). En este sentido, a través de esta apropiación expresiva la modernidad ha mostrado una vitalidad particular, llegando a un inusual mestizaje cultural, generador de productos a veces



extraordinarios. El otro lado de la moneda fue la creación de una imposición estética, como lo explicitó Thomas McEvelley, quien criticó la exhibición en el Moma, por “poner al Modernismo como el más alto criterio de evaluación [artística, N.d.R.]” (Myers, 2006: 272). Más allá de este tipo de polémica de ámbito estético, sino que político, el primitivismo modernista redefinió el concepto de autenticidad cultural, aportando una perspectiva que, si bien no hundía en el espíritu de las tribus, permitía una resignificación occidental de sus obras.

Justo esa idea de autenticidad cultural resulta ser poco conocida entre los aficionados del arte y aunque no tenemos la aspiración que tenía Rubin en 1984 de demostrar que la doctrina evolucionista no tenía sentido en el ámbito del espíritu humano (Cfr. Rubin, 1987: 71), confiamos en que ofrecimos, con este escrito, una panorámica honesta y equilibrada del primitivismo en el arte.

Bibliografía

- Ades, D. "Henry Moore and World Sculpture", en *Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity*, Tate Research Publication, 2015, consultado en <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/dawn-ades-henry-moore-and-world-sculpture-r1151458>, el día 19 de noviembre de 2024.
- Bernard, É. (1921). *Souvenirs sur Paul Cézanne et Lettres*. Paris: Á la Rénovaction esthétique.
- Brassaï (1964). *Conversations avec Picasso*, Paris: Gallimard.
- Cicerón. M. T. (1868). *Le opere tutte*. Nápoles: Paravicini.
- Clausen, G. (1906). *Six lectures on painting delivered to the students of the Royal academy of arts in London*. Nueva York: E. P. Dutton & Co.
- Cramer, C. y Grant, K. (2020). "Primitivism and Modern Art", en *Smarthistory*. 3 de Marzo de 2020. Consultado el 5 de diciembre de 2024 de: <https://smarthistory.org/primitivism-and-modern-art/>.
- Fairchild, H. N. (1928). *The noble savage. A study in Romantic Naturalism*. Nueva York: Columbia University Press.
- Fels, F. "Propos d'artistes: Picasso" en *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. Hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie*. 4 de agosto de 1923. Año 2, Núm. 42. Paris: Larousse.
- Gauguin, P. (2003). *Lettres à sa femme et à ses amis*. Paris: Grasset.
- Goldwater, R. J. (1938). *Primitivism in Modern Painting*. Nueva York: Harper & Brothers Publishers.
- Gombrich, E. (1997). Gombrich Esencial. *Textos escogidos sobre arte y cultura*. Madrid: Debate.
- Laganá, L. (2008). "The Primitivism debate and Modern Art", en *IV Mediterraenan Congress of Aesthetics*, Irbid, Jordania. Consultado el día 5 de diciembre de 2024 de: <https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/22861>.
- Low, Y. y Scott, P. (2024). "Introduction: rethinking primitivism in the modern art of Southeast Asia", en *World Art*, Vol. 14, núm. 2, pagg. 85-100. Taylor & Francis Group.
- Moore, H. (1981). *Henry Moore at the British Museum*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Myers, F. (2006). "Primitivism", Anthropology and the category of "Primivite Art". En Tilley, C. et all. (2006) *Handbook of Material Culture*. Melbourne: Sage Publications. Págg. 267-284.
- Parke, P. (2017). *Damien Hirst accused of copying African art at Venice Biennale*, 11 de mayo de 2017 en CNN World consultado el 4 de diciembre de 2024 de: <https://edition.cnn.com/2017/05/10/africa/damien-hirst-appropriation-venice-biennale/index.html>
- Phillips, R. B. (2015). "Aesthetic primitivism revisited: The Global Diaspora of Primitive Art and the Rise of Indigenous Modernisms", en *The Journal of Art Historiography*. Vol. 12, 2015. Págg. 1-25.
- Plattner, S. (2003). "Anthropology of art", en Ruth Towse (ed.). *A Handbook of Cultural Economics*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing. Capitulo 1. Págg. 15-19.
- Read, H. (1951). *The meaning of art*. Londres: Penguin.
- Rubin, W. (coord.) (1987). *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle*. Paris: Flammarion.
- Ruskin, J. (1905). *The works of John Ruskin*. Vol. XX. Londres: George Allen.
- Sedlmayr, H. (1958). *La rivoluzione dell'arte moderna*. Milán: Garzanti.
- Turshen, M. (2017). "Out of Time, Out of Space: Primitivism and African Art", en *Journal of Arts & Humanities*. Vol. 6, núm. 9. Págg. 16-22.
- Zacchi, A. P. (1921). *L'uomo. L'origine e i destini*. Vol. II. Roma: Francesco Ferrari.