

Tres críticas a “Primitivism” in 20th Century Art: la impugnación posmoderna del concepto de “afinidad”

Pablo Rodríguez García

Universidad de Málaga  

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.94186>

Recibido: 30/01/2024 • Aceptado: 31/05/2024

ES Resumen. El presente artículo analiza los fundamentos discursivos de la polémica exposición “Primitivism” in 20th Century Art, celebrada en el MoMA (1984/1985) y comisariada por William Rubin. Asimismo, examina por orden de publicación las tres principales críticas articuladas en su contra, escritas por Thomas McEvilley, James Clifford y Hal Foster. Estos autores manifestaron una sólida conciencia posmoderna al identificar en “Primitivism” in 20th Century Art los axiomas más perniciosos del discurso ilustrado de la modernidad occidental, en el que se incluye el relato formalista del arte moderno. Entre estos axiomas destacan la pretensión universal de las tesis de William Rubin; la comprensión del Otro cultural como sujeto no histórico; la canonización de Picasso como genio del primitivismo; el sentido teleológico-lineal del progreso artístico; la lógica de autonomía y autorrealización del arte occidental. También se señalarán y comentarán las principales diferencias argumentales de los textos de McEvilley, Clifford y Foster, así como sus aspectos más característicos. Se pondrá, pues, de manifiesto que la crítica poscolonial de Thomas McEvilley está vehiculada por un imperfecto relativismo cultural, ya que el crítico asume ciertas categorías esencialistas de la narrativa de “Primitivism”. Respecto al texto de James Clifford, se destacará la continuidad de su discurso crítico con algunas metodologías de la *Global Art History*, sobre todo con aquellas que atañen al replanteamiento de paradigmas histórico-temporales y a la comprensión transcultural de las prácticas artísticas. En cuanto a la crítica de Hal Foster, se distinguirán ciertos recursos conceptuales que vertebran su pensamiento como teórico; del mismo modo, se profundizará tanto en su singular interpretación del primitivismo como en sus formulaciones contra-discursivas.

Palabras clave: arte moderno; crítica poscolonial; Historia del Arte Global; Picasso; primitivismo.

EN Three criticisms of “Primitivism” in 20th Century Art: the Postmodern Challenge to the Concept of “Affinity”

EN Abstract. This paper analyzes the discursive foundations of the controversial exhibition “Primitivism” in 20th Century Art, held at MoMA (1984/1985) and curated by William Rubin. Additionally, the three main critiques articulated against it and written by Thomas McEvilley, James Clifford, and Hal Foster are examined in chronological order. These authors demonstrated a solid postmodern awareness by identifying in “Primitivism” in 20th Century Art the most pernicious axioms of the enlightened discourse of Western modernity, which includes the formalist narrative of

modern art. Among which, the paper at hand highlights the universal pretension of William Rubin's theses; the understanding of the cultural Other as a non-historical subject; the canonization of Picasso as the genius of primitivism; the teleological-linear sense of artistic progress; and the logic of autonomy and self-realization of Western art. Furthermore, the present paper expounds on the main argumentative differences in the texts of McEvilley, Clifford, and Foster, as well as their most characteristic aspects. It will be evident that Thomas McEvilley's postcolonial critique is driven by an imperfect cultural relativism, as the critic assumes certain essentialist categories from the narrative of "Primitivism". Regarding James Clifford's text, the continuity of his critical discourse with some methodologies of Global Art History will be emphasised, especially those related to the reconsideration of historical-temporal paradigms and the transcultural understanding of artistic practices. Concerning Hal Foster's critique, certain conceptual resources that underpin his theoretical thinking will be distinguished; similarly, his unique interpretation of primitivism and his counter-discursive formulations will be explored.

Keywords: modern art; Global Art History; Picasso; postcolonial critique; primitivism.

Sumario: 1. Fundamentos de "Primitivism" in 20th Century Art. 2. Thomas McEvilley y el "culturalismo" poscolonial. 3. James Clifford: entre la nueva antropología cultural y la *Global Art History*. 4. Hal Foster: deconstrucción y contra-discurso. 5. Conclusión. 6. Conflictos de intereses. 7. Bibliografía.

Cómo citar: Rodríguez García, P. (2024) Tres críticas a "Primitivism" in 20th Century Art: la impugnación posmoderna del concepto de "afinidad", en *Anales de Historia del Arte* n° 34, 149-165

El 27 de septiembre de 1984 el MoMA inauguró la exposición "Primitivism" in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern*. Por entonces, en el panorama intelectual estadounidense las corrientes izquierdistas destacaban por su fuerte conciencia crítica. Precisamente, en 1984 se tradujo en Estados Unidos una obra que alentó el debate sobre la crisis de la modernidad, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979), de Lyotard¹. También en 1984, la revista *New Left Review* lanzó un influyente artículo de Fredric Jameson: *Postmodernism, or The Cultural Logic of the Late Capitalism*². Y un año antes se publicó *The Anti-Aesthetic: Essays of Postmodern Culture*³. La obra fue dirigida por Hal Foster y en ella figuraba un texto de Edward W. Said⁴, fundador de la teoría poscolonial. En el entorno académico estadounidense las perspectivas poscoloniales y feministas predominaban cada vez más. En la crítica especializada ganaban terreno los enfoques deconstructivos y contrahegemónicos⁵. A grandes rasgos, dos temas eran urgentes en el debate artístico-cultural norteamericano: la decadencia de los grandes relatos universales y la institucionalización de la cultura del simulacro.

Al tiempo que "Primitivism" se inauguraba en medio de un clima de intenso compromiso ideológico e intelectual, su principal comisario, William Rubin⁶, proclamaba que el proyecto constituía la primera gran aproximación teórica a las relaciones entre el arte moderno y las culturas no occidentales. Rubin garantizó que, gracias a su rigor documental, la propuesta presentaba

¹ Jean François-Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

² Fredric Jameson, "The cultural logic of late capitalism", *New Left Review*, n.º 146 (1984): 53-92.

³ Hal Foster et al., *The Anti-Aesthetic: Essays of Postmodern Culture* (Washington: Bay Press, 1983).

⁴ Edward W. Said, "Opponents, Audiences, Constituencies and Community", en *The Anti-Aesthetic: Essays of Postmodern Culture*, editado por Hal Foster, 135-159 (Port Townsend, WA: Bay Press, 1983). Véase también Edward W. Said, *Orientalism* (Nueva York: Pantheon Books, 1978).

⁵ Véase Hal Foster, "1975", en *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, 570-575, (Madrid: Akal, 2006), 571.

⁶ Director del Departamento de Pintura y Escultura desde 1969.

un estudio inédito sobre el fenómeno del primitivismo. Que la magnitud de la exposición, con ciento cincuenta obras modernas y más de doscientas “tribales”, marcaba una notable diferencia frente a los proyectos realizados anteriormente. Sin embargo, los aciertos de la exposición no alcanzaron a ser tan trascendentales como las consecuencias de sus errores. Los planteamientos de “*Primitivism*” fueron rechazados por aquellos intelectuales comprometidos con el feminismo, la nueva antropología cultural, el pensamiento poscolonial y la teoría crítica.

El objetivo de este artículo es examinar la naturaleza del debate generado a raíz de las críticas a “*Primitivism*” in *20th Century Art*. A modo de introducción, en el primer apartado se analizan los fundamentos de la exposición, rubricados por William Rubin en el prefacio de su catálogo: “Modernist Primitivism. An introduction”⁷. En los siguientes apartados se estudiarán las tres principales críticas lanzadas contra “*Primitivism*”, escritas por Thomas McEvilley, James Clifford y Hal Foster. Los argumentos de dichos textos fueron enunciados desde posiciones ideológicas concomitantes. Comparten, pues, algunas cuestiones de fondo. Pero sus autores escribieron desde distintas perspectivas disciplinares y teóricas. Ello contribuyó a que estableciesen entre sí ciertas diferencias argumentales. Se comentarán, por tanto, las concordancias y las divergencias de sus escritos, así como el consiguiente impacto de sus ideas.

1. Fundamentos de “*Primitivism*” in *20th Century Art*

William Rubin dedicará las primeras páginas de “Modernist Primitivism. An introduction” a la disertación terminológica y conceptual. El término que abre la introducción del catálogo es “primitivismo”. Definido como un fenómeno histórico-artístico occidental, “primitivismo” aludiría al interés de los artistas modernos por el “arte de las culturas tribales”⁸. El fenómeno en cuestión sería de carácter etnocéntrico, ya que los artistas modernos proyectaron sus prejuicios occidentales sobre el “arte tribal”. “Tribal”, un término clave en la tesis de Rubin, haría referencia a determinadas culturas africanas y oceánicas⁹. En el argumentario de “*Primitivism*” la noción de “lo tribal” sustituye a “lo primitivo”, de connotaciones darwinistas peyorativas¹⁰. Con esta sustitución se establece una distancia respecto a la historiografía precedente; especialmente, respecto a los trabajos de Robert Goldwater¹¹ y Jean Laude¹².

Al esclarecimiento terminológico le seguirá una consecuente indagación contextual. Rubin indica que fue en la Francia del siglo XIX cuando por primera vez “primitivismo” se emplea en un sentido histórico-artístico. Entonces, el término apelaba al arte influenciado por artistas más antiguos: a los artistas italianos, flamencos y franceses de los siglos XIV y XV se los llamaba “primitivos”. Debido a su variado uso, la gama semántica del término se ampliará notablemente: se denominará “primitivo” al arte bizantino y al románico, pero también al peruano y al javanés. Señala Rubin que, a finales del XIX, artistas como Van Gogh o Gauguin atribuyeron a ciertas culturas una libertad creativa alejada del gusto académico-burgués¹³. Con cierto sentido ecléctico, denominaron “primitivas” a estas culturas: entre ellas se incluía la cultura egipcia de

⁷ William Rubin, “Modernist Primitivism”, en “*Primitivism*” in *20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, editado por William Rubin, 1-81 (Nueva York: Museum of Modern Art, 1984).

⁸ Para una revisión de la historiografía sobre el primitivismo y “lo primitivo”, véase Bärbel Küster, *Matisse und Picasso als Kulturreisende: Primitivismus und Anthropologie um 1900* (Berlín: Akademie Verlag, 2003), 13-90. Para una antología documental, véase Jack Flam (ed.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History* (Berkeley: University of California Press, 2003).

⁹ Rubin, “Modernist”, 5.

¹⁰ Para una aproximación a la configuración de “lo primitivo”, véase Susan Hiller (ed.), *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art* (Londres y Nueva York: Routledge, 1991); también Mark Antliff y Patricia Leighton, “Primitive”, en *Critical Terms for Art History*, editado por Robert S. Nelson y Richard Shiff (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1996), 217-233; y Estela Ocampo, “Comenzando por el principio: lo primitivo”, en *El fetiche en el museo: Aproximación al arte primitivo* (Madrid: Alianza Editorial, 2011), 24-41.

¹¹ Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Painting* (Nueva York y Londres: Harpers and Brothers, 1938). Edición revisada: Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art* (Nueva York: Vintage Books, 1967).

¹² Jean Laude, *La peinture française (1905-1914) et l'Art nègre* (París: Klincksieck, 1968).

¹³ Sobre el primitivismo a finales del XIX, véase Gill Perry, “El primitivismo y ‘lo moderno’”, en *Primitivismo, Cubismo y Abstracción: Los primeros años del siglo XX* (Madrid: Akal, 1998), 12-50.

la Antigüedad, la azteca, la japonesa o, en el caso específico de Gauguin, la de algunos grupos étnicos de Oceanía. Este uso del término “primitivo” nacería de un proyecto de rebeldía estético-artística; “primitivo” prácticamente era empleado como sinónimo de anticlasicismo¹⁴. Se aludía así a toda manifestación artística que se alejase de la tradición grecorromana y del sistema visual mimético. Sin embargo, Rubin advierte que “primitivo” no hará referencia directa a África y Oceanía hasta la primera década del siglo XX. Será, pues, en el París de principios de siglo cuando “primitivo” comience a presentar analogías con *art nègre*¹⁵. La concordancia establecida con *art nègre* es la que, a juicio de Rubin, aproxima el vocablo “primitivo” a su noción de “lo tribal”. Pero, aunque entonces la expresión *art nègre* aludía a las piezas africanas, su uso incluía por error a las oceánicas. Este interés por los objetos etnográficos procedentes de África y Oceanía vendría motivado por un cambio de criterio estético.

Con el fin de explicar las razones de este cambio de criterio estético, Rubin ofrecerá una controvertida interpretación sobre la visualización y la influencia del “arte tribal”¹⁶. Primero, indica que el Museo de Etnografía del *Trocadéro* integraba “arte tribal” desde su apertura en 1882; y concluye que, a pesar de que los artistas pudieron verlo, las convenciones decimonónicas reprimieron su influencia. A continuación, considera que artistas de generaciones posteriores –Matisse, Derain, Vlaminck, Picasso– comienzan a acentuar el sentido conceptual de sus creaciones; así, la cuestión de la percepción visual sería relegada por la conceptual. En efecto, este es el cambio que explicaría el interés de los artistas modernos por el “arte tribal”: su influencia, pues, únicamente se produciría tras una previa transformación del arte moderno. Como puede observarse, durante finales del XIX la relación entre visualización e influencia es planteada como una posibilidad válida; además, la falta de semejanza entre el arte occidental y el “tribal” es interpretada como una evidencia decisiva de la represión del conservadurismo decimonónico. No obstante, el discurso de Rubin se muestra incoherente al abordar la cuestión de la visualización y la semejanza: insiste en que a finales del XIX el arte europeo no pudo asemejarse al “tribal”, pese a su correspondiente visualización; en cambio, reconoce las evidentes semejanzas durante los primeros años del XX, pero desestima la visualización de las piezas “tribales” como su principal causa¹⁷. Rubin asegura que por entonces las piezas más similares a las modernas no pudieron verse en París¹⁸. De forma que la influencia “tribal” es descartada como estímulo transformador, en favor de un sentido de evolución autónoma del arte occidental.

La noción de autonomía del arte moderno se complementará con la tesis central de Rubin; a saber: que la relación entre el arte moderno y el “tribal” radica en un principio de “afinidad”. Para reforzar este sentido de autonomía, Rubin introduce la noción de “afinidad” y niega la de influencia. Determina que la influencia “tribal” es imposible de identificar. Y sostiene que el principal cometido del “arte tribal” es el refuerzo de los cambios que el arte moderno venía experimentando por cuenta propia. Los artistas modernos, debido a su capacidad transformadora, establecerían una posición predominante en la interacción con las influencias externas, que serían sometidas a un proceso de metamorfosis. Dicho proceso eliminaría el rastro de la impronta recibida. Adicionalmente, Rubin introduce dos factores atenuantes del impacto “tribal”: la naturaleza sincrética del arte moderno y el influjo de la tradición occidental. En este punto, tras negar una vez más la influencia “tribal”, Rubin despliega su teoría sobre la “afinidad”: afirma que los artistas se identificaron con el “arte tribal” porque este compartía ciertos rasgos con el arte moderno, tales como la inventiva, la expresividad, la abstracción o la lógica ideográfica-conceptual. Esta

¹⁴ Sobre “lo primitivo” como categoría anticlasicista, véase Frances S. Connelly, “The Sleep of Reason: ‘Primitive’ Art as the Inverse of Classicism”, en *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern Art and Aesthetics, 1725-1907* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1995), 11-36.

¹⁵ Sobre la noción de *art nègre*, véase Philippe Dagen, *Primitivismes 2: Une guerre moderne* (París: Gallimard, 2021), 22-54.

¹⁶ Rubin, “Modernist”, 11-12.

¹⁷ *Ibid.*, 24.

¹⁸ Para un mayor desarrollo de este argumento, véase William Rubin, “Picasso”, en *“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, ed. por William Rubin, 241-343 (New York: Museum of Modern Art, 1984), 262-264.

tesis, en sus fundamentos básicos, obvia cualquier condicionante de carácter antropológico o cultural, pues se basa en la idea de que la creación artística es una actividad intuitiva y universal¹⁹.

Aunque Rubin apele a la universalidad del impulso creativo como un argumento concluyente, todavía requerirá de una experiencia que consolide su teoría. Esta experiencia no podía ser otra que la de Picasso. Por lo tanto, la relación de “afinidad” entre “lo tribal” y la vanguardia es desarrollada a partir de su ejemplo. Elevado a paradigma del primitivismo, el artista ejerce de modelo práctico y teórico. El prefacio de Rubin, con cincuenta y dos páginas de texto, menciona a Picasso en treinta y siete de ellas –más de un 70 %–, citándolo un total de ciento setenta y tres veces. Luego, sus argumentos describen a una vanguardia rebosante de identidad picassiana²⁰: las declaraciones del artista sobre los fetiches africanos son interpretadas como postulados programáticos; su colección de objetos “tribales” reflejaría el gusto del primitivista modélico; también serían ejemplares los rasgos más singulares de su arte. Picasso, faro conceptual y estilístico, respalda con su ejemplo la experiencia primitivista de otros artistas.

En parte, esta canonización del primitivismo picassiano implica también el menoscabo de las aportaciones del primitivismo *fauve*. Rubin considera que, por sus fuertes vínculos con el primitivismo de Gauguin, las obras *fauvistas* estaban aún ancladas a planteamientos decimonónicos. De modo que la adquisición de la máscara Fang (1906)²¹ por parte de Vlaminck no es valorada como un hito del primitivismo. Más bien se entiende como un signo de conservadurismo: los *fauves*, según Rubin, admirarían este tipo de máscaras por un “realismo” que les resultaba familiar. Sería el caso de Matisse, supuestamente incapaz de apreciar el “arte tribal más radical”. Rubin describe a un Matisse ensimismado por el deleite estético propio del coleccionista. Por otra parte, ensalza a un Picasso que no sigue reglas en su productiva relación con el “arte tribal”; esa es la actitud que le permitiría definir el primitivismo del siglo XX²². Para Rubin el primitivismo picassiano más significativo se manifiesta entre 1907 y 1912. El primer logro llegaría con *Les demoiselles d'Avignon* (1907), que supondrá una ruptura con los planteamientos previos a 1906²³. *Les demoiselles* encarnaría a la perfección el nuevo sentido conceptual que predominará en el arte moderno²⁴. El siguiente gran hito se sitúa en *Naturaleza muerta con trenzado de silla* (1912): esta obra, al igual que ciertos objetos “tribales”, se elaboró con materiales no artísticos, inaugurando así la técnica del *collage*. Seguidamente, Picasso se inspiraría en los ojos de las máscaras Grebo para configurar su *Guitarra de chapa* (1912). Este proceso supondría la traducción tridimensional de los principios del *collage*, así como la invención de la técnica *assemblage*²⁵.

2. Thomas McEvilley y el “culturalismo” poscolonial

En noviembre de 1984 *Artforum* publicó la primera crítica contra “Primitivism” in 20th Century Art. La firmó Thomas McEvilley²⁶, editor de la revista. Su crítica, titulada “Doctor Lawyer Indian Chief”, comienza cuestionando la originalidad temática del proyecto expositivo. A su parecer, la propuesta de William Rubin no resultaba novedosa si se confrontaba con el siguiente fenómeno

¹⁹ Rubin, “Modernist”, 24 y 78.

²⁰ *Ibid.*, 14, 17, 24, 73.

²¹ Vlaminck pudo adquirir la máscara Fang durante el invierno de 1905, véase Joshua I. Cohen, “Rethinking Fauve ‘Primitivism’”, en *The Black Art Renaissance: African Sculpture and Modernism across Continents*, 23–53 (Oakland: University of California Press, 2020), 29–30.

²² Rubin, “Picasso”, 242.

²³ *Ibid.*, 265.

²⁴ Para otras consideraciones sobre el arte africano y *Les demoiselles*, véase Eugenio Carmona, “Cahiers de dessins appartenant à monsieur Picasso”, en *Picasso y la escultura africana: Los Orígenes de las Señoritas de Aviñón*, (Santa Cruz de Tenerife: TEA/Artemisa Ediciones Colodión, 2010) 21–91; y Suzanne Preston Blier, *Picasso's Demoiselles: The Untold Origins of a Modern Masterpiece* (Durham: Duke University Press, 2019).

²⁵ Rubin, “Modernist...”, 18–20, 64.

²⁶ Thomas McEvilley, “Doctor Lawyer Indian Chief. “Primitivism’ in 20th Century Art” at the Museum of Modern Art in 1984”, *Artforum* 23, n.º 3 (1984): 54–60.

histórico-artístico: desde principios del siglo XX, los coleccionistas ya plantearon la relación entre el arte moderno y los objetos “tribales”, y, por consiguiente, los compraron y expusieron en conjunto²⁷. Poco antes de que se inaugurase “*Primitivism*”, este tema fue abordado por la exposición de la Colecciones Menil en el Grand Palais de París. Algunos de los principales museos del mundo también se habrían adelantado a la iniciativa del MoMA. Es el caso del Centre Pompidou, que, desde su apertura en 1977, estaba exhibiendo objetos “tribales” procedentes del Musée de l’Homme. Según McEvilley, la diferencia que marcaba “*Primitivism*” respecto a los anteriores proyectos era más cuantitativa que cualitativa: su magnitud equivalía a una persuasiva acumulación de piezas y datos. Toda esta información se volcaba en un catálogo que, en palabras del crítico, ejercía de “inmensa telaraña ideológica”²⁸.

McEvilley, que en 1982 publicó uno sus textos más beligerantes contra la crítica formalista²⁹, ahora depositaba su mirada escéptica sobre la institución promotora del relato formalista del arte moderno. Los proyectos más recientes de William Rubin, consagrados a Cézanne (1977) y Picasso (1980), intensificaron la apuesta formalista del MoMA. El mismo planteamiento siguió la exposición *Dadá y el arte surrealista* (1968), donde se ignoró el potencial crítico e intelectual de ambos movimientos. A juicio de McEvilley, “*Primitivism*” reincidía en la exaltación formalista y universal de los valores estéticos modernos. Pero esta vez mediante la instrumentalización de “lo primitivo”. Gracias a la noción de “afinidad”, “lo primitivo” se integraba en la exposición sin sugerir una modernidad motivada desde el exterior. Así, Rubin interpretaba como coincidencias las semejanzas entre las obras “tribales” y las modernas. Reconoció, por tanto, la aproximación formal de lo moderno a “lo tribal”, pero solo como producto de la evolución autónoma del arte occidental. De esta manera, la modernidad era explicada como un acto de creación y no de apropiación.

A propósito de la descontextualización de “lo tribal”, McEvilley reconoce que dicha perspectiva podía ser coherente, pero solo si se respetaban ciertas normas preestablecidas. La cuestión es que Rubin se comprometió con una metodología concreta: indicó que su enfoque atendería únicamente al punto de vista del observador externo y que obviaría las intenciones de las sociedades indígenas. Sin embargo, al atribuir intencionalidad estética a las creaciones “tribales”, la distinción entre la visión externa y la visión nativa fue suprimida ostensiblemente. Debido a esta contradicción, el crítico de *Artforum* afirma que el discurso de “*Primitivism*” se fundamentó en un acto de deshonestidad metodológica. McEvilley también rechaza la idea de que los objetos “tribales” sean fruto de la originalidad individual; al contrario, los entiende como manifestaciones comunales. Considera que la noción de originalidad es solo un pretexto para la exhibición esteticista del objeto “tribal”. Resultaba igualmente problemático el sistema representacional postulado por Rubin. Argumentando que la convención representativa siempre es aculturada y relativa, McEvilley señala que el sistema representacional de Rubin, hipotéticamente objetivo y universal, infravaloraba el sistema de la realidad de las otras culturas.

McEvilley concluye que la narrativa configurada por “*Primitivism*” es apriorista, y que, en última instancia, obedece a su anhelo curatorial. Este anhelo ejemplificaría la actitud neocolonial con la que las instituciones occidentales se relacionaban con las otras culturas. El *modus operandi* del MoMA ilustró muy bien tal dinámica de poder: su asimilación de los objetos “tribales”, en apariencia ingenua, no sería más que una instrumentalización para consolidar una superioridad cultural. Con sarcástico sentido del humor, McEvilley se pregunta cómo, en 1984, una de las instituciones museísticas más prestigiosas del mundo podía justificar la autorrealización histórica-cultural, así como promover la simplificación formalista de complejas realidades antropológicas –como la magia y la religión–. Esta última problemática es identificada en la sección “Exploradores

²⁷ Sobre la relación del “arte primitivo” con el coleccionismo neoyorquino, véase Marta Anton Martí, “Arte ‘primitivo’ y primitivismo en Nueva York, 1910-1941” (Tesis Doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2021), 179-261.

²⁸ Thomas McEvilley, “Médico, Abogado, Jefe Indio”, en *De la ruptura al “cul de sac”. Arte en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Akal, 2007), 167.

²⁹ Thomas McEvilley, “Head it’s form, tails it’s not content”, *Artforum* 21, n.º 3 (1982): 50-61.

contemporáneos”, comisariada por Kirk Varnedoe. Según McEvilley, el interés que Varnedoe mostraba por el primitivismo del arte occidental no se correspondía con el dedicado a lo primitivo “tribal”. En consecuencia, pocas piezas occidentales establecerían vínculos convincentes con el “arte tribal”. Sería, pues, muy significativa la ausencia de planteamientos que abordasen el trasfondo chamánico y sacrificial de los rituales “tribales”. La poca atención dedicada al rito sacrificial constituiría la falta más grosera, ya que lo sacrificial era la razón de ser de algunos de los artefactos más destacados de la exposición. No mejoraba las cosas el criterio con el que Varnedoe incluyó a las mujeres en la sección contemporánea: proyectó una imagen de la mujer en la que lo femenino se asociaba a “lo primitivo”, a lo inconsciente, a la naturaleza; es decir, a lo no civilizado³⁰. Este prejuicio heteropatriarcal se sumaba a los equívocos anteriores³¹. Y constituía un agravante más del discurso de “*Primitivism*” in 20th Century Art.

3. James Clifford: entre la nueva antropología cultural y la *Global Art History*

En abril de 1985 *Art in America* publicaría “Histories of the Tribal and the Modern”, su correspondiente respuesta a “*Primitivism*” in 20th Century Art³². El texto corrió a cargo del antropólogo James Clifford, miembro del innovador Departamento de Historia de la Conciencia de la Universidad de California. Hasta entonces, la producción intelectual de Clifford había destacado por su profunda revisión de la etnografía moderna. “On Ethnography Authority”³³ (1983) constituye una de sus aportaciones más representativas. En dicho ensayo el antropólogo analizó la retórica de la escritura etnográfica, demostrando cómo los etnógrafos elaboraron un sentido de autoridad disciplinar, fundamentado en el trabajo de campo y expresado en términos de verdad absoluta. Pero las teorías de Clifford también se desarrollaron en torno al cuestionamiento de narrativas culturales trazadas en clave de esencialidad y pureza³⁴. Sus razonamientos defendían que los modelos de interpretación esencialistas no podían ser funcionales en un espacio global, impulsado por una modernidad entrópica. Según Clifford, si la globalización provocó el encuentro con la alteridad cultural, que a su vez desencadenó la crisis poscolonial, entonces el contexto global debería definirse por la interconexión de múltiples intervenciones culturales. Por consiguiente: el contexto global se distinguirá por ser un espacio donde las culturas marginales también se expresen, afirmando su diferencia, y donde la identidad cultural experimente disoluciones, conversiones y supervivencias. Por lo tanto, Clifford piensa la identidad cultural como una entidad dinámica e híbrida³⁵.

Al principio de su crítica, Clifford alinea sus argumentos contra el MoMA con los de su revisión de la etnografía moderna, pues expone la lógica artificial de la comparación entre lo moderno y “lo tribal”. Indica que todo estudio comparativo debe asumir el siguiente principio antropológico: cuanto mayor sea el rango cultural establecido, mayor será el número de similitudes que se podrán obtener. A la luz de este principio, el método de William Rubin evidenciaría su mecánica artificial, ya que fue aplicado sobre un inmenso espacio geográfico que implicaba a múltiples culturas de África y Oceanía. Según el antropólogo, si se buscaban los ejemplos apropiados dentro del mismo marco geográfico-cultural, una tesis contraria a la de la “afinidad” también

³⁰ Para una crítica fundacional contra este prejuicio machista, véase Sherry B. Ortner, “Is Female to Male as Nature is to Culture?”, *Feminist Studies* 1, n.º 2 (1972): 5-31.

³¹ Para otras críticas feministas contra los postulados del primitivismo y de su discurso historiográfico, véase Carol Duncan, “Virility and Domination in Early 20th Century Vanguard Painting”, *Artforum* 12, n.º 4 (1973): 30-39; Carol Duncan, “The MoMA’s Hot Mamas”, *Art Journal* 48, n.º 2 (1989): 171-178; Anna C. Chave, “New Encounters with *Les Demoiselles d’Avignon*: Gender, Race, and the Origins of Cubism”, *The Art Bulletin* 76, n.º 4 (1994): 596-611.

³² James Clifford, “Histories of the Tribal and the Modern”, *Art in America* 73, n.º 4, (Abril, 1985): 164-177, 215.

³³ James Clifford, “On Ethnography Authority”, *Representations*, n.º 2 (Abril, 1983), pp. 118-146.

³⁴ James Clifford, “Introduction: The Pure Products Go Crazy”, en *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1988): 1-17.

³⁵ Para una teorización de la hibridez como concepto antihegemónico, véase Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994).

podría sostenerse con éxito. Asimismo, Clifford discute el factor de la ilimitada invención artística, otro fundamento de la noción de “afinidad moderno-tribal”. Ante la evidencia de que casi todas las obras seleccionadas por Rubin aludían a la figura humana, la inventiva no podía considerarse independiente de su objeto de representación. En última instancia, la invención de estas piezas estaría determinada por sus significantes antropomórficos.

En resumidas cuentas, para Clifford la “afinidad moderno-tribal” era una quimera ideológica, destinada a enfatizar los principios constitutivos del arte moderno. De acuerdo con este fin, el principal instrumento legitimador de la quimera de la “afinidad” sería la noción ficticia de “lo tribal”³⁶, articulada por el sesgo clasificatorio de Rubin. Guiado por una equívoca concordancia entre “lo tribal” y lo estilístico, su selección de los objetos “tribales” obedecía a un criterio estético que, así como priorizaba la forma lisa y abstracta, discriminaba el estilo naturalista. Aplicando este criterio, las piezas Ife y Benin fueron descartadas como “tribales” porque su sistema de representación era naturalista; esta fue la única razón para incluirlas en la categoría de “sociedad de corte”, no menos ficticia que la “tribal”. Resultaría igual de arbitraria la formulación de un registro de denominadores comunes que emparentasen lo moderno con “lo tribal”. Señala Clifford que esta idea, basada en una supuesta universalidad creativa, se trasladó a la sala de exposiciones obviando la participación de las *otras* culturas. Como consecuencia, ni los modernos del Tercer Mundo ni los artefactos “tribales” contemporáneos fueron representados en las salas del MoMA. Sin ningún pudor, la exposición manifestaba incoherencias temporales codificadas ideológicamente: no se reconocía la contemporaneidad de la alteridad cultural, que interpretaba un rol pasivo dentro de la historia del primitivismo. Y mientras que el arte occidental –moderno, contemporáneo– se comprendía enmarcado en un tiempo histórico, el arte no occidental se asociaba a un tiempo no histórico, no sincrónico, estático e inmutable³⁷.

Esclarecedor, Clifford puntualiza que, fuera de la asimétrica relación histórico-temporal que presentaba el MoMA, el primitivismo no podría reconocer la autenticidad del Otro desde una posición de superioridad. Desde semejante posición de superioridad la atribución moderna de autenticidad³⁸ suponía la redención de “lo tribal”. Continuando con esta dinámica, la asimilación moderna implicaba la homologación de la cultura material no occidental. Implicaba su salvación, su dignificación. La alteridad, a la vez que era absorbida, era rescatada. Esta idea se consumaba al definir el encuentro intercultural como un “descubrimiento” perpetrado por el genio creativo: Picasso y su generación descubrían “lo primitivo” y lo redefinían como “arte”. Pero, aunque el “descubrimiento” se presentase como apreciación estética universal, solo suponía una precondition para ignorar los condicionantes histórico-políticos de la difusión cultural. En definitiva, bajo estas presunciones del MoMA subyacían sesgos colonialistas, evolucionistas y hegemónicos. Lo más llamativo era que desde la institución se reivindicase el primitivismo como un agente revulsivo y autocrítico. ¿Realmente podía este primitivismo cuestionar aquellas mismas condiciones que lo constituían? Clifford pensaba todo lo contrario: el primitivismo del MoMA legitimaba un sistema de valores –estéticos, económicos– institucionalmente globalizado.

La última deliberación de Clifford se atiene a las estrategias institucionales destinadas a encubrir manipulaciones discursivas. El antropólogo plantea el siguiente ejemplo como paradigmático: en aras de un hipotético compromiso deontológico, el sistema institucional establecía una distinción entre lo estético y lo antropológico. En los museos de arte los objetos no occidentales eran clasificados como “arte primitivo”, mientras que en los museos de antropología figuraban como especímenes etnográficos. A pesar de los deslizamientos contextuales efectuados en el

³⁶ Para un estudio sobre “lo primitivo” como ficción occidental, véase Philippe Dagen, *Primitivismes: Une invention moderne* (París: Gallimard, 2019), 10-11.

³⁷ Sobre las distorsiones histórico-temporales de la antropología, véase: Johannes Fabian, *Time and the Other: How anthropology makes its object* (Nueva York: Columbia University Press, 1983).

³⁸ Respecto a las contradicciones entre autenticidad y primitivismo, véase Frances S. Connelly, “Authentic Irony: Primitivism and Its Aftermath”, *Critical Interventions* 4, n.º 2 (2010): 15-25; junto con John Warne Monroe, “Surface Tensions: Empire, Parisian Modernism, and ‘Authenticity’ in African Sculpture, 1917-1939”, *The American Historical Review* 117, n.º 2 (2012): 445-475.

espacio expositivo, esta escisión era rotundamente afirmada en el plano teórico. Pero era obvio que tal escisión no existía en la práctica: la manipulación –curatorial, expositiva– de los objetos etnográficos forzaba la interpenetración de los discursos estéticos y antropológicos. Clifford sugiere que tal interpenetración debería ceñirse a una comprensión más coherente del encuentro intercultural. Con todo, indica que este procedimiento tendría que integrar una serie de reformas. Por ejemplo: la comprensión del arte como una categoría cultural contingente; la exposición de las secuelas políticas, económicas y evangélicas de la situación colonial; la revisión de las categorías negativas del discurso de “lo primitivo”; la restitución de la entidad histórico-temporal de las culturas colonizadas; la indagación intercultural de las relaciones entre colonizadores y colonizados; y la consideración de los artefactos no occidentales como agentes activos.

Durante la década de los noventa, en respuesta a la ideología universalista de la modernidad occidental, comenzó a gestarse una historia del arte que amplificaba los planteamientos de Clifford. Así, a principios del siglo XXI, aquello que todavía era una corriente disciplinar en ciernes confluirá en un vasto campo de estudio, conocido actualmente como *Global Art History*³⁹. Esta rama de la historia del arte asimilará los últimos avances en antropología cultural, así como las aportaciones de los estudios visuales y las perspectivas de la teoría poscolonial⁴⁰. Igualmente, la *Global Art History* incorpora dos importantes giros epistemológicos: replantea las categorías de temporalidad histórica⁴¹ y comprende las prácticas artísticas en términos transculturales. El resultado es un análisis histórico-artístico que privilegia la experiencia las culturas colonizadas, y que, en sintonía con las sugerencias de Clifford, atiende a la agencia del artefacto cultural. En el ámbito de la *Global Art History* han surgido investigaciones capaces de revocar la visión eurocéntrica sostenida por “*Primitivism*” in *20th Century Art*. En ese sentido, el trabajo de Joshua I. Cohen resulta modélico. En “Fauve Mask: Rethinking Modern ‘Primitivist’ Uses of African and Oceanic Art, 1905–1908” (2017)⁴², Cohen reevalúa la entidad de la máscara Fang, procedente de Gabón, que estuvo en posesión de Vlaminck a principios de siglo (c.1905-1906). Apoyándose en una rigurosa documentación etnográfica, indica que el grupo étnico Fang empleaba este tipo de máscara en la mascarada *ngontang* –significa “joven mujer blanca”–; y que la máscara posiblemente fuese un retrato generalizado del colono europeo. La mascarada, por tanto, estaría destinada a contrarrestar los perjuicios de los colonizadores sobre los nativos. La reconstrucción de las circunstancias productivas de la máscara conlleva, pues, la revelación del trasfondo político-cultural de la transacción afro-europea. Conforme a dicho trasfondo, Cohen replantea el marco histórico-temporal en el que se relacionan los Fang y los *fauves*. Sostiene que, al responder simbólicamente a la presencia europea, la máscara encarnaba una experiencia moderna, previa a su encuentro con los *fauves*. Entonces, la intervención moderna de la tradición visual africana debería ser reconocida por dos cuestiones: por una parte, incentivó una experimentación creativa en el seno *fauve*, y, por otra, reaccionó simbólicamente contra la situación colonial.

Al igual que Cohen, Jonathan Hay fundamenta su trabajo en la interculturalidad y en la revisión histórico-temporal. Sin embargo, este autor considera que la etiqueta “Global Art History” reproduce problemas propios del discurso de la modernidad occidental⁴³. En “Primitivism

³⁹ James Elkins, *Is Art History Global?* (Nueva York: Routledge, 2006).

⁴⁰ Joshua I. Cohen, Foad Torshizi, Vazira Zamindar, “Art History, Postcolonialism, and the Global Turn”. *ART-Margins* 12, n.º 2, (2023): 3-17.

⁴¹ Sobre las consecuencias negativas de las periodizaciones, véase Thomas DaCosta Kauffman, “Malaise dans la périodisation”, *Perspective: Périodisation et histoire de l’art: La Revue de l’INHA*, n.º 4 (2008): 597-601. A propósito de los replanteamientos histórico-temporales, Keith Moxey propone el concepto de heterocronía –tiempo histórico múltiple, no jerarquizado, culturalmente diverso– para paliar las secuelas del sentido teleológico-lineal del paradigma de la modernidad occidental; véase Keith Moxey, *Visual Time. The Image in History* (London: Duke University Press, 2013), 173-174.

⁴² Joshua I. Cohen, “Fauve Masks: Rethinking Modern ‘Primitivist’ Uses of African and Oceanic Art, 1905–8.” *The Art Bulletin* 99, n.º 2 (2017): 136-165.

⁴³ Véase Jonathan Hay, “Double Modernity, Para-modernity”, en *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, editado por Terry Smith, Okwui Enwezor y Nancy Condee, 113-132 (London: Duke University Press, 2008), 113.

reconsidered (Part 2): Picasso and the Krumen”⁴⁴, Jonathan Hay examina las condiciones productivas de las máscaras Krumen –llamadas por error “Grebó”–. Concretamente, estudia la máscara falsificada que inspiró los ensamblajes *Guitarra* (1912, 1914) de Picasso. Advierte que desde mediados del siglo XVIII el grupo étnico Krumen, originario de Liberia y de Costa de Marfil, estableció relaciones comerciales con los colonizadores europeos. En 1912 los Krumen habían trabajado durante más de un siglo en el comercio marítimo de esclavos, así como en las distintas industrias coloniales. También adoptaron costumbres europeas. Incluso hablaban inglés y francés. En 1912 la entidad socioeconómica de los Krumen era una realidad: operaban en los márgenes de la economía mundial moderna. A su vez, participaban en un mercado transnacional de arte, exportando falsificaciones de máscaras, producidas para compradores europeos. En función de estos factores, Jonathan Hay comprende la experiencia Krumen y la experiencia colonizadora dentro de la misma concepción de modernidad histórica. Y, en consecuencia, reivindica el estatuto moderno de las máscaras Kru, al que denomina para-modernidad. La para-modernidad se caracterizaría por la capacidad de establecer una relación ambigua tanto con la propia tradición como con la presencia colonizadora. Jonathan Hay ofrece dos ejemplos para-modernos. Primer ejemplo: ciertas máscaras Kru conservaron sus rasgos tradicionales, pero integraron abstracciones formales extraídas de los artefactos de los europeos; de tal forma que, en clave de poder, autoridad, fuerza o prestigio, las máscaras incorporaron al campo simbólico Krumen los signos de los colonizadores. Segundo ejemplo: las máscaras falsas denotarían la autoconciencia de los Krumen, capaces de relacionarse con la propia tradición en términos de continuidad y desapego; al tiempo, la falsificación reproduciría deliberadamente las expectativas “primitivo-tribales” del colono, satisfaciendo, aunque también embaucando, su criterio como comprador.

4. Hal Foster: deconstrucción y contra-discurso

Los inicios de la producción intelectual de Hal Foster se sitúan en el ámbito de una crítica políticamente comprometida. De manera que el desarrollo de su pensamiento será consustancial a su reacción contra la oficialidad del formalismo anglo-norteamericano. Pese a este origen contracultural, la obra del crítico de *October* se presenta actualmente como una potente narrativa del arte moderno-contemporáneo. En su momento, la perspectiva de Foster supuso un cambio importante respecto a los métodos formalistas, pues reemplazaba el convencional esquema de la historización por el estudio específico de determinadas prácticas artístico-teóricas. Así, su metodología milita en la idea de que toda teoría crítica y todo arte innovador comparten un mismo espacio discursivo. En los textos de Foster el sustrato teórico es un imprescindible rasgo autoral. En su respuesta a “*Primitivism in 20th Century Art*” es, incluso, un arma de confrontación argumental. Por lo tanto, “The ‘primitive’ unconscious of Modern Art”⁴⁵ representará la intervención de uno de los teóricos más influyentes en uno de los principales debates sobre el discurso de la modernidad occidental. Pero, además, el texto de 1985 anticipará asuntos que recorren toda su producción. Su problemática central, “lo primitivo” y el primitivismo, marca una continuidad con “‘Primitive’ Scenes” (1993)⁴⁶ y, por consiguiente, con *Prosthetic Gods* (2004)⁴⁷, donde es retomado el artículo de 1993. De igual forma, integra un sistema de análisis esencial en los planteamientos del autor: la focalización dual de la teoría psicoanalítica. El psicoanálisis ejercerá de recurso conceptual, pero, por su entidad histórica, constituirá también un objeto de estudio. Por otro lado, la crítica de *October* sugiere una relectura del surrealismo que se concretará en *Compulsive Beauty* (1993): frente a los relatos formalistas, Foster reivindica el surrealismo como movimiento disruptivo y transgresor, en el que confluyen el psicoanálisis, el marxismo cultural y la

⁴⁴ Véase Jonathan Hay, “Primitivism reconsidered (Part 2): Picasso and the Krumen”, *RES: Anthropology and aesthetics*, n.º 69/70 (2018): 227 - 250.

⁴⁵ Hal Foster, “The ‘Primitive’ Unconscious of Modern Art”, *October* 34 (1985): 45-70.

⁴⁶ Hal Foster, “‘Primitive’ Scenes”, *Critical Inquiry* 20, n.º 1 (1993): 69-102.

⁴⁷ Hal Foster, *Prosthetic Gods* (Cambridge y Londres: The MIT Press, 2004).

etnología⁴⁸. Este enfoque ya fue anticipado en la crítica de 1985, donde se afirmaba el desarrollo posestructuralista de ciertas prácticas surrealistas. Años más tarde, en *The Return of the Real* (1996), la relación genealógica entre vanguardia y neovanguardia también será trazada en los mismos términos, mediante una dinámica de desarrollo retroactivo⁴⁹.

La novedad de la crítica de Hal Foster es su denuncia de la manipulación de las prácticas de vanguardia. A este respecto, señala que el discurso de “*Primitivism*” adulteró lo moderno y “lo tribal” a partes iguales, sometiéndolos a un mismo proceso de abstracción para asociarlos morfológicamente en el espacio expositivo. Así pues, Foster someterá a juicio el modelo formal-historicista presentado por “*Primitivism*”. Advierte que la base de este nuevo modelo es la noción de “afinidad electiva” teorizada por William Rubin. Y que, por su parte, esta “afinidad electiva” se sostiene sobre dos comentarios realizados por Picasso: que la relación entre lo moderno y “lo tribal” era similar a la que existía entre el Renacimiento Italiano y la Antigüedad Clásica, y que los objetos “tribales” eran “más testigos que modelos” de su arte⁵⁰. En este punto, Foster señala directamente a Picasso: indica que su primer comentario negaba la diferencia de los objetos “tribales” y que el segundo negaba su influencia. Por lo tanto, la relación conflictiva con “lo primitivo” sería un problema inherente a la primera vanguardia europea. Este problema será luego reelaborado por William Rubin. Pues Rubin ensalzará el primitivismo de Picasso y, por su parte, atribuirá intencionalidad, originalidad y sentimiento estético a los objetos “tribales”. Además, a la vez que legitimaba la visión de Picasso, Rubin desacreditaba otras versiones primitivistas, como aquellas que entendían el “arte tribal” como psicológicamente expresivo⁵¹. Una vez desestimada la lectura expresionista, la experiencia picassiana se encumbrará como el relato oficial del MoMA.

Más allá de la canonización picassiana, Foster entiende “*Primitivism*” dentro de la dinámica dialéctica de la modernidad ilustrada. Fiel a la razón universal de la Ilustración, el discurso moderno recodificaría artísticamente al objeto “tribal”, justificando así su inclusión en el museo. En 1984 el MoMA defendía un código estético de “lo primitivo” que comenzaría a elaborar casi desde su fundación. Foster distingue tres hitos previos a la configuración decisiva del código primitivista. Primero, James Johnson Sweeney, en *African Negro Art* (MoMA, 1935), trató las piezas africanas como arte “escultórico”. Después, en *Arts of the South of Seas* (MoMA, 1946), dirigida por René d’Harnoncourt, las piezas oceánicas se definieron como arte “pictórico”. En 1950, Alfred H. Barr Jr. –en una carta al *College Art Journal*– estipuló que los dos grandes momentos del “descubrimiento” primitivista fueron el “cubista-expresionista” –interesado en la forma– y el “surrealista” –interesado en la fantasía–. Por último, William Rubin asociará la escultura africana a la noción de “tactilidad” y la oceánica a la de “visualidad”. Rubin culminaría el proceso de codificación primitivista ampliando su repertorio de relaciones entrecruzadas: atribuyó un sentido abstracto a “lo ritual”, vinculándolo al arte africano y al cubismo; del mismo modo, asignó un sentido narrativo a “lo mítico”, asociándolo al arte oceánico y al surrealismo.

Paradójicamente, “*Primitivism*” se presentaba como una corrección de los errores de las anteriores narrativas del arte moderno⁵². Respecto a esta declaración de intenciones, Foster indica que una rectificación narrativa exigía el reconocimiento de una alteridad que transgreda la lógica dialéctica de la modernidad formalista. Pese a sus promesas reformistas, el MoMA no hizo más que restablecer la continuidad de una modernidad que progresaba evolutivamente. Suprimió, pues, la posibilidad de que un agente externo impugnase la historia oficial o relativizase la identidad cultural occidental. La tesis de “*Primitivism*”, sustentada en la recuperación de “lo primitivo”, absorbía y cancelaba la alteridad recién recuperada. La introducción de Rubin describía

⁴⁸ Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge y Londres: The MIT Press, 1993).

⁴⁹ Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge y Londres: The MIT Press, 1996).

⁵⁰ El primer comentario fue recogido por Rubin a partir de una entrevista personal con Picasso: Rubin, “Modernist...”, 24. El origen de la segunda declaración se encuentra en una entrevista de Florence Fels a Picasso: Florence Fels, “Propos d’Artistes: Picasso”, *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n.º 42 (4 de agosto de 1923): 2.

⁵¹ Rubin, “Modernist...”, 35.

⁵² Rubin, “Modernist...”, 71.

una modernidad culturalmente preparada por Gauguin, a la que luego Picasso incorporaba “lo primitivo”. “Lo primitivo”, mediatizado por la experiencia de ambos artistas, fue sometido a un proceso de lectura retroactiva. Y prácticamente fue presentado como una consecuencia de la tradición moderna.

Respondiendo al modelo primitivista del MoMA, Foster ofrece una lectura alternativa donde *Les demoiselles d'Avignon* (1907) mantiene su condición de paradigma del primitivismo moderno. Pero en este caso se trata de un primitivismo que absorbe y a la vez rechaza “lo primitivo”. Interpretada junto a la experiencia picassiana en el Museo del Trocadéro⁵³, *Les demoiselles* reflejaría una escena dual: el “descubrimiento” del “arte tribal” y el encuentro con las prostitutas en un burdel. Foster considera que la confluencia del arte africano con las prostitutas significa la proyección de “lo primitivo” sobre la alteridad femenina. Por lo que el desnudo femenino, sometido también a una instrumentalización fetichista, sería repudiado como “primitivo”⁵⁴. Mientras tanto, las máscaras, asimiladas como fetiche apotropaico, serían igualmente rechazadas como influencia. A juicio de Foster, el rechazo picassiano, narrativo a la par que plástico, es doblemente sintomático. Por un lado, manifestaría la frustración de los deseos picassianos: deseos de dominio sexual y de asimilación estética. Por otro, reflejaría la amenaza que su identidad –hombre blanco heterosexual– experimenta frente a la alteridad. Este rechazo del Otro contaría con su correlato narrativo-institucional, pues sería el motivo subliminal por el que *Les demoiselles* es encumbrada por el MoMA como la quintaesencia del primitivismo. De este modo, Foster establece una correspondencia crítica entre la respuesta repulsiva de Picasso y su condición canónica en las narrativas oficiales.

Foster retomará su lectura de *Les demoiselles* en “‘Primitive’ Scenes”, ensayo publicado en 1993 y ligeramente revisado en 2004. Esta vez interpretará la obra en función de sus concordancias con la noción psicoanalítica de “escena primordial”, descrita por Freud en el caso clínico de “El hombre de los lobos”⁵⁵. Freud narra que a los cuatro años su paciente soñó que unos lobos subidos a un nogal lo miraban fijamente. Interpreta el psicoanalista que este sueño reactivó y resignificó la contemplación traumática de la “escena primordial”, pues con un año y medio el paciente sorprendió a sus padres consumando un *coitus a tergo*. En suma, las deducciones freudianas más significativas son la interpretación de los lobos como animales fóbicos, sustitutos de la temida figura paterna; la ambigua relación del paciente con su madre, pues desea ser su objeto de deseo; la consecuente identificación con su madre durante el *coitus a tergo*; y el rechazo angustioso de dicha identificación tras visualizar la vulva materna –según Freud, la libido genital-masculina asocia la vulva a la castración, propia de la posición pasivo-femenina–. Junto a sus evidentes implicaciones machistas y heterosexistas, las equivalencias psicoanalíticas que más le interesan a Foster son: la comprensión del *coitus a tergo* como “posición sexual regresiva”, la indagación sobre el origen de la sexualidad, la ambigua relación con la alteridad sexual, la relación retroactiva entre escena onírica y escena traumática, y la condición crítica de la identidad heterosexual masculina. Así pues, el teórico interpreta *Les demoiselles* como una resolución onírica de la experiencia traumática, acontecida en el Trocadéro. Su lectura, como la de Freud, se nutrirá de factores psico-biográficos, además de artísticos. Foster analiza las fobias, las supersticiones y los rasgos misóginos del artista. También interpreta circunstancias como el encuentro traumático-epifánico con los artefactos “tribales”, el afán de Picasso por asimilar sus cualidades apotropaicas, su ansiedad ante el proceso creativo de *Les demoiselles*, así como su deseo de refundación estilística. La conclusión de Foster es que Picasso, tras articular un primer deseo de identificación, rechaza violentamente la alteridad sexual y racial, pues se sentiría incapaz de dominarlas. Con respecto a “The ‘primitive’ unconscious of Modern Art”, “‘Primitive’

⁵³ André Malraux, *Picasso's Mask* (Nueva York: Holt, Rinehart & Winston, 1976), 10-11.

⁵⁴ Sobre las críticas feministas y poscoloniales contra el discurso historiográfico de *Les demoiselles d'Avignon*, véase Maite Méndez Baiges, *Las señoritas de Avignon y el discurso crítico de la modernidad* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021).

⁵⁵ Sigmund Freud, “De la historia de una neurosis infantil (1918 [1914])”, en *Obras completas* XVII, ed. por James Strachey (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1972), 1-112.

Scenes” enfatiza el trasfondo racial sobre la materia cultural. Foster ahora considera que, al referirse a los artefactos “tribales” como “negros”, Picasso los asemeja a los sujetos raciales y que, por tanto, *Les demoiselles* incorpora esta situación⁵⁶.

Ahora bien, antes en embarcarse en su interpretación de *Les demoiselles*, Foster, en su crítica de 1985, reivindicó otra experiencia del contacto entre vanguardia y alteridad cultural. Defendió que esta experiencia, obliterada por el discurso de la modernidad formalista, consistió en el encuentro entre “lo primitivo” y la facción disidente del surrealismo. Liderada por Georges Bataille, y familiarizada con la antropología, esta escisión del surrealismo pensó la alteridad de “lo primitivo” de manera disruptiva; en vez de concebirlo como un recurso para resolver cuestiones estéticas, privilegió sus cualidades transgresoras y politizó sus conexiones imperialistas. Sugerentemente, Foster expande las repercusiones de este otro surrealismo: defiende que sus planteamientos fueron recuperados y teorizados por el posestructuralismo y la crítica feminista⁵⁷. Por ejemplo, la noción de *bricolage*, reformulada por Levi-Strauss, sería un síntoma del vínculo genealógico establecido entre surrealismo y posestructuralismo. Influida por el concepto surrealista de “azar objetivo”, Levi-Strauss redefinió la noción de *bricolage* como una operación característica de los pueblos llamados “primitivos”: tan intelectual como técnica, esta práctica consistía en la espontánea apropiación de fragmentos de un producto ya constituido⁵⁸. Foster encuentra similitudes entre la lógica instrumental del *bricolage* y la deconstrucción posestructuralista. Y atribuye a la acción *bricoleur* un gran potencial de resistencia, pues su apropiación descontextualizaría y expondría la artificialidad de las entidades supuestamente puras. El *bricolage* representaría así un contrapeso frente a la absorbente abstracción practicada por el pensamiento occidental. Ejercida desde una posición de alteridad cultural, esta contra-práctica podría deconstruir tanto la noción de “afinidad moderno-tribal” como su ficticia entidad universal. Foster vislumbra otro concepto contra-discursivo en los intersticios del eje surrealista-posestructuralista. En esta ocasión la noción de transgresión ejercerá de nexo entre Georges Bataille y Michel Foucault⁵⁹. Si el primero planteó la teoría de la transgresión vinculada a su interés por lo otro, el segundo la recuperará a propósito de sus disertaciones sobre la diferencia. Foucault concibe lo transgresor como un recurso de lo dialéctico; como un elemento de oposición frente a una razón dialéctica que, con el fin de alcanzar la totalidad, absorbe y elimina la diferencia. Encarnado por la alteridad “irracional”, lo transgresor representa los límites de la lógica dialéctica. Con todo, el pensador francés advierte que en esta misma acción de resistencia se manifiesta la paradoja constitutiva de lo transgresor. Pues lo transgresor siempre prefigura aquella posición a la que se enfrenta, no puede existir sin ella. No puede existir sin lo dialéctico, sin la historia oficial, sin la identidad hegemónica. Por este motivo, Foucault afirma que la transgresión se localiza, estratégicamente, entre el pensamiento dialéctico y el devenir de la diferencia.

5. Conclusión

Como se ha podido observar a lo largo del artículo, McEvelley, Clifford y Foster coincidieron en el rechazo de los dos planteamientos más llamativos de “Primitivism”. Por una parte, denunciaron la falta de información relativa a la contextualización del patrimonio cultural no occidental –hicieron hincapié en la descontextualización de los objetos procedentes de África y Oceanía–. Por otra, repudiaron el afán universalista que latía bajo la supuesta relación de afinidad entre lo moderno y lo “tribal”. Este rechazo común constituyó la impugnación posmoderna de una modernidad entendida en clave de innovación y progreso. Supuso el rechazo de un arte moderno comprendido

⁵⁶ Para una interpretación a favor de la empatía de Picasso con la cultura africana, véase Patricia Leighton, “The White Peril and L’Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism”, *Art Bulletin* 72, n.º 4 (1990): 609–630; así como Natasha Staller, *A Sum of Destructions: Picasso’s Cultures and the Creation of Cubism* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2001).

⁵⁷ A este respecto, véase Estela Ocampo, “Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo”, *Arte, Individuo y Sociedad* 28, n.º 2 (2016): 311–324.

⁵⁸ Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), 35–59.

⁵⁹ Michel Foucault, “Prefacio a la transgresión”, en *De lenguaje y literatura* (Barcelona: Paidós, 1996), 123–142.

en función de los paradigmas de la estética kantiana y la dialéctica histórica hegeliana, o lo que es lo mismo, de un arte moderno universal –en sus valores estéticos– y autónomo –en su desarrollo evolutivo–. En este sentido, los argumentos de los tres textos se orientaron en la misma dirección. Pero pese a coincidir en este planteamiento, las críticas contra “*Primitivism*” también manifestaron importantes diferencias entre sí.

Por ejemplo, el relativismo escéptico de James Clifford contrasta con el “culturalismo” poscolonial de Thomas McEvelley. Aunque el enfoque de “*Doctor Lawyer Indian Chief*” pretende ser relativista, adolece de cierto determinismo en la mitad de sus argumentos. Paradójicamente, McEvelley defendió la esencia comunal de “lo tribal”, opuesta a los valores “civilizados” de la sociedad occidental, y, según él, incompatible con los principios de originalidad e individualidad⁶⁰. Como afirma Jonathan Hay en “*Primitivism Reconsidered (Part 1)*”⁶¹, McEvelley proyectó una visión romántica de “lo tribal” basada en la idea de autenticidad cultural. En cambio, “*Histories of the Tribal and the Modern*” entiende “lo tribal” como una invención propia del discurso de William Rubin. El escepticismo antropológico de Clifford cuestiona la noción de autenticidad cultural que conecta “lo tribal” con lo comunal. Y sostiene que, en un panorama donde predominan las relaciones interculturales, la noción de hibridación cultural ha de imponerse a la de autenticidad cultural. De hecho, en el escenario histórico-político de principios del siglo XX se dio una intensa interacción entre las culturas colonizadoras y las culturas colonizadas. Fue, pues, un escenario global, donde las culturas se hicieron menos esenciales y más híbridas. Los trabajos de Joshua I. Cohen y del citado Jonathan Hay corroboran la influencia del enfoque de Clifford, así como sus posibilidades: sus estudios de las máscaras africanas plantean un discurso de la modernidad que no es excluyente, que visibiliza el papel activo de las culturas colonizadas, y que atiende a las condiciones sociopolíticas del contexto colonial.

En lo que respecta a Hal Foster, su principal divergencia con Clifford y McEvelley se da a la hora de ofrecer soluciones de carácter expositivo. A diferencia de los otros dos autores, Foster no sugiere ninguna alternativa curatorial, ya que cree inútil cualquier enmienda que el MoMA pueda incorporar. Afirma, por tanto, que la capacidad narrativa del museo no puede operar fuera de los condicionantes de la industria cultural. Además, entiende la institución museística como el último eslabón de una cadena de abstracciones derivadas de la producción de conocimiento. Desde esta perspectiva, la descontextualización en la que incurre “*Primitivism*” sería el resultado lógico de la praxis museística del capitalismo avanzado. Otra característica diferencial en el texto de Foster es que complementa su faceta crítica con la articulación de un potente contra-discurso. A la vez que deconstruye la hegemonía del primitivismo picassiano junto con los principios formalistas del MoMA, Foster reivindica otra narrativa de la modernidad, basada en la experiencia del surrealismo etnográfico y en sus conexiones teóricas con el posestructuralismo. Con el tiempo, gracias a trabajos como *Compulsive Beauty* (1993), *The Return of the Real* (1996) o *Prosthetic Gods* (2004), el contra-discurso de Foster se ha transformado en una importante narrativa que hoy goza de prestigio académico e institucional. Aun así, sus enfoques no han dejado de recibir críticas o de ser revisados. Por ejemplo, Sandra Zalman (2022), en “*Unpacking the MoMA Myth: Modernism under Revision*”⁶², discute la visión del MoMA como una entidad que desde el principio pretendió construir una narrativa lineal y formalista del arte moderno. Esta idea fue clave en la crítica de Foster, que aludía tanto al primer director de la institución, Alfred H. Barr, como a William Rubin, comisario de “*Primitivism*”. Sin embargo, Zalman establece una notable distancia entre el planteamiento narrativo de Barr, desordenado, revisionista, experimental, y el discurso autoritario y teleológico de William Rubin. Por otro lado, Partha Mitter (2008)⁶³ y Elizabeth

⁶⁰ McEvelley, “*Médico...*”, 168-169.

⁶¹ Véase Jonathan Hay, “*Primitivism Reconsidered (Part 1): A Question of Attitude.*” *RES: Anthropology and Aesthetics*, n.º 67/68 (2016): 66-67.

⁶² Sandra Zalman, “*Unpacking the MoMA Myth: Modernism under Revision*”, *Modernism/modernity* 29, no. 2 (2022): 283-306

⁶³ Partha Mitter, “*Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery*”, *The Art Bulletin* 90, n.º 4 (2008): 531-532.

Harney (2022)⁶⁴ –especialistas en la modernidad india y africana respectivamente–, cuestionan algunos de los postulados de *Art since 1900* (2004), una de las obras más relevantes de Foster. Señalan que la panorámica internacional que se pretendió trazar en *Art since 1900* no dejaba de estar vehiculada por una narrativa universalista. Mitter y Harney indican que la perspectiva de Foster –y de sus colegas de *October*⁶⁵– era enfáticamente eurocéntrica, pues solo registraron aquellas prácticas artísticas de África, Asia, Oriente Medio u Oceanía, que eran compatibles con una modernidad de origen europeo.

6. Conflictos de intereses

Ninguno

7. Bibliografía

- Anton Martí, Marta. “Arte ‘primitivo’ y primitivismo en Nueva York, 1910-1941”. Tesis Doctoral. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2021. <http://hdl.handle.net/10803/687671>
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.
- Bois, Yve-Alain, Benjamin Buchloch, Hal Foster y Rosalind Krauss. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- Carmona, Eugenio. “Cahiers de dessins appartenant à monsieur Picasso”, en *Picasso y la escultura africana: Los Orígenes de las Señoritas de Aviñón*, 21-91. Santa Cruz de Tenerife: TEA/Artemisa Ediciones Colodión, 2010.
- Chave, Anna C. “New Encounters with *Les Femmes d’Alger*: Gender, Race, and the Origins of Cubism”. *The Art Bulletin* 76, n.º 4 (1994): 596-611. doi: <https://doi.org/10.1080/00043079.1994.10786606>
- Clifford, James. “On Ethnography Authority”. *Representations*, n.º 2 (1983): 118-146. doi: <https://doi.org/10.2307/2928386>
- Clifford, James. “Histories of the Tribal and the Modern”. *Art in America* 73, n.º 4, (1985): 164-177, 215.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- Cohen, Joshua I. “Fauve Masks: Rethinking Modern ‘Primitivist’ Uses of African and Oceanic Art, 1905-8.” *The Art Bulletin* 99, n.º 2 (2017): 136-165. <http://www.jstor.org/stable/44972832>.
- Cohen, Joshua I. *The Black Art Renaissance: African Sculpture and Modernism across Continents*. Oakland: University of California Press, 2020.
- Cohen, Joshua I., Foad Torshizi y Vazira Zamindar. “Art History, Postcolonialism, and the Global Turn”. *ARTMargins* 12, n.º 2 (2023): 3-17. doi: https://doi.org/10.1162/artm_e_00346
- Connelly, Frances S. *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern Art and Aesthetics, 1725-1907*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1995.
- Connelly, Frances S. “Authentic Irony: Primitivism and Its Aftermath”. *Critical Interventions* 4, n.º 2 (2010): 15-25. doi: <https://doi.org/10.1080/19301944.2010.10781385>
- DaCosta Kauffman, Thomas. “Malaise dans la périodisation”. *Perspective: Périodisation et histoire de l’art: La Revue de l’INHA*, n.º 4 (2008): 597-601. DOI: <https://doi.org/10.4000/perspective.2554>.
- Dagen, Philippe. *Primitivismes: Une invention modern*. París: Gallimard, 2019.
- Dagen, Philippe. *Primitivismes 2: Une guerre moderne*. París: Gallimard, 2021.
- Duncan, Carol. “Virility and Domination in Early 20th Century Vanguard Painting”. *Artforum* 12, n.º 4 (1973): 30-39. <https://www.artforum.com/features/virility-and-domination-in-early-20th-century-vanguard-painting-210185/>

⁶⁴ Elizabeth Harney, “The Persistence of Primitivism and the Debt Collectors”, *ARTMargins* 11, no. 3 (2022): 121.

⁶⁵ Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh.

- Duncan, Carol. "The MoMA's Hot Mamas". *Art Journal* 48, n.º 2 (1989): 171-178. doi: <https://doi.org/10.1080/00043249.1989.10792606>
- Elkins, James. *Is Art History Global?* Nueva York: Routledge, 2006.
- Fabian, Johannes. *Time and the Other: How anthropology makes its object*. Nueva York: Columbia University Press, 1983.
- Flam, Jack. *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*. Berkeley, LA: University of California Press, 2003.
- Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays of Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1983.
- Foster, Hal. "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art". *October* 34, (1985): 45-70. doi: <https://doi.org/10.2307/778488>
- Foster, Hal. "'Primitive' Scenes". *Critical Inquiry* 20, n.º 1 (1993): 69-102. doi: <https://doi.org/10.1086/448701>
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge y Londres: The MIT Press, 1993.
- Foster, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge y Londres: The MIT Press, 1996.
- Foster, Hal. *Prosthetic Gods*. Cambridge y Londres: The MIT Press, 2004.
- Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Freud, Sigmund. *Obras completas XVII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1972.
- Harney, Elizabeth. "The Persistence of Primitivism and the Debt Collectors". *ARTMargins* 11, n.º 3 (2022): 121. doi: https://doi.org/10.1162/artm_r_00327
- Harrison, Charles, Francis Francina y Gill Perry. *Primitivismo, Cubismo y Abstracción: Los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal, 1998.
- Hay, Jonathan. "Double Modernity, Para-modernity". En *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, editado por Terry Smith, Okwui Enwezor y Nancy Condee, 113-132. Londres: Duke University Press, 2008.
- Hay, Jonathan. "Primitivism Reconsidered (Part 1): A Question of Attitude." *RES: Anthropology and Aesthetics*, n.º 67/68 (2016): 66-67. doi <https://doi.org/10.1086/693994>
- Hay, Jonathan. "Primitivism reconsidered (Part 2): Picasso and the Krumen". *RES: Anthropology and Aesthetics*, n.º 69/70 (2018) 227-250. doi: <https://doi.org/10.1086/701255>
- Hiller, Susan. *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*. Londres y Nueva York: Routledge, 1991.
- Jameson, Fredric. "The cultural logic of late capitalism". *New Left Review*, n.º 146 (1984): 53-92. <https://newleftreview.org/l/146/fredric-jameson-postmodernism-or-the-cultural-logic-of-late-capitalism>.
- Küster, Bärbel. *Matisse und Picasso als Kulturreisende: Primitivismus und Anthropologie um 1900*. Berlín: Akademie Verlag, 2003.
- Leighten, Patricia, "The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism". *Art Bulletin* 72, n.º 4 (1990): 609-630. doi: <https://doi.org/10.1080/00043079.1990.10786458>
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Malraux, André. *Picasso's Mask*. Nueva York: Holt, Rinehart & Winston, 1976.
- McEville, Thomas. "Head it's form, tails it's not content". *Artforum* 21, n.º 3 (1982): 50-61. <https://www.artforum.com/features/heads-its-form-tails-its-not-content-2-208210/>
- McEville, Thomas. "Doctor Lawyer Indian Chief. 'Primitivism in 20th Century Art' at the Museum of Modern Art in 1984". *Artforum* 23, n.º 3 (1984): 54-60. <https://www.artforum.com/features/primitivism-in-20th-century-art-at-the-museum-of-modern-art-in-1984-207620/>
- Méndez Baiges, Maite. *Las señoritas de Avignon y el discurso crítico de la modernidad*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021.
- Mitter, Partha. "Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery". *The Art Bulletin* 90, n.º 4 (2008): 531-532. doi: <https://doi.org/10.1080/00043079.2008.10786408>
- Moxey, Keith. *Visual Time. The Image in History*. Londres: Duke University Press, 2013.
- Nelson, Robert S. y Richard Shiff. *Critical Terms for Art History*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1996.

- Ocampo, Estela. *El fetiche en el museo: Aproximación al arte primitivo*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Ocampo, Estela. "Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo". *Arte, Individuo y Sociedad* 28, n.º 2 (2016): 311-324. doi: https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016v28.n2.48644
- Ortner, Sherry B., "Is Female to Male as Nature is to Culture?". *Feminist Studies* 1, n.º 2 (1972): 5-31. DOI: <https://doi.org/10.2307/3177638>
- Preston Blier, Suzanne. *Picasso's Demoiselles: The Untold Origins of a Modern Masterpiece*. Durham: Duke University Press, 2019.
- Rubin, William. "Modernist Primitivism". En *"Primitivism" in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, editado por William Rubin, 1-81. Nueva York: Museum of Modern Art, 1984.
- Rubin, William. "Picasso". En *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, editado por William Rubin, 241-343. Nueva York: Museum of Modern Art, 1984.
- Said, Edward W. *Orientalism*. Nueva York: Pantheon Books, 1978.
- Said, Edward W. "Opponents, Audiences, Constituencies and Community". En *The Anti-Aesthetic: Essays of Postmodern Culture*, editado por Hal Foster, 135-159. Port Townsend, WA: Bay Press, 1983.
- Staller, Natasha. *A Sum of Destructions: Picasso's Cultures and the Creation of Cubism*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2001.
- Warne Monroe, John. "Surface Tensions: Empire, Parisian Modernism, and 'Authenticity' in African Sculpture, 1917-1939". *The American Historical Review* 117, n.º 2 (2012): 445-475. doi: <https://doi.org/10.1086/ahr.117.2.445>
- Zalman, Sandra. "Unpacking the MoMA Myth: Modernism under Revision". *Modernism/modernity* 29, n.º 2 (2022): 283-306. doi: <https://doi.org/10.1353/mod.2022.0009>