

**Arte “primitivo” y primitivismo en Nueva York,
1910-1941**

Marta Anton Martí

TESIS DOCTORAL UPF / 2021

DIRECTORA DE LA TESIS

Dra. Estela Ocampo Siquier

DEPARTAMENT D' HUMANITATS

Dedicataria

*Al meu fill i a les meves filles,
perquè aquesta mirada al passat
potser els ajudarà, algun dia,
a comprendre millor l'art del demà.*

Agradecimientos

La realització d'aquesta Tesi ha estat possible gràcies a l'ajuda de moltes persones que han contribuït a que pogués començar i/o concloure aquesta investigació doctoral.

En primer lloc, vull agrair immensament a la meva directora de Tesi, la Dra. Estela Ocampo, la confiança que sempre m'ha ha dipositat: recordo que, recent llicenciada en Humanitats per la Universitat Pompeu Fabra i en Antropologia Social i Cultural per la Universitat Autònoma de Barcelona, vaig visitar-la per primera vegada al seu despatx, i li vaig expressar el meu interès en realitzar una investigació doctoral sobre art nadiu americà i art modern. Llavors jo no tenia clar si els meus interessos personals s'adequaven més per fer uns estudis de doctorat en antropologia de l'art, o per un doctorat en història i teoria de les arts. La Dra. Ocampo em va explicar detalladament les principals diferències de fer recerca en ambdues disciplines, i, després, em va dir que, en qualsevol cas, aquella decisió només la podia prendre jo i que no em preocupés perquè segur que prendria la decisió correcta. Aquesta confiança que des d'aleshores m'ha regalat sempre la Dra. Ocampo, ha sigut clau per desenvolupar aquesta investigació i per prendre les diverses decisions necessàries per tal de completar aquesta tesi doctoral. En aquest sentit, també vull agrair-li l'enorme paciència que ha tingut, de principi a fi, perquè a vegades –sense voler-ho, però degut a circumstàncies imprevistes lligades a les meves responsabilitats familiars– he hagut de redissenyar planificacions i terminis, i la Dra. Ocampo sempre s'ha mostrat comprensiva en tots i cada un d'aquests contratemps.

Per dur a terme aquest projecte doctoral, ha sigut determinant l'atorgament de diverses beques d'investigació:

La beca BECA DE FORMACIÓ D'INVESTIGADORS (AGAUR, GENERALITAT DE CATALUNYA), em va permetre dedicar-me a la investigació de forma exclusiva durant tres anys.

La beca BECA DE MOBILITAT BE (AGAUR, GENERALITAT DE CATALUNYA) em va permetre realitzar una estada d'investigació de nou mesos com a Visiting Scholar a Columbia University, Nova York.

L'ajut econòmic subvencionat pel projecte PRIMITIVISME I ART MODERN (REFERÈNCIA: HAR2010-15994), Centre de Recerca d'Art Primitiu (CIAP), Universitat Pompeu Fabra, Departament d'Humanitats; em va permetre realitzar una segona estada d'investigació a

Nova York, en aquesta ocasió com a Visiting Scholar a la City University of New York-CUNY, de 5 mesos.

La beca BECA DE MOVILIDAD DE ESTUDIANTES PARA LA OBTENCIÓN DE LA MENCIÓN EUROPEA DOCTOR, MINISTRO DE EDUCACIÓN, em va permetre realitzar una estada de recerca de 4 mesos a la University College London, Londres, com a Visiting Student.

Totes aquestes estades han estat determinants per dur a terme el present projecte de Tesi Doctoral, però indubtablement la primera d'aquestes va tenir un impacte decisiu perquè em va permetre tenir accés per primera vegada a fonts primàries i a moltes obres que fins aleshores només havia pogut estudiar a través de fonts secundàries. Perquè aquesta estada fos possible, la invitació de la Dra. Elizabeth W. Hutchinson, professora del Barnard College i Columbia University, va ser fonamental. Vull agrair-li enormement la seva generosa invitació, i també les moltes hores de conversa que em va regalar i gràcies a les quals vaig descobrir, entre moltes altres coses, la complexitat del rol de l'art nadiu americà en la societat estatunidenca, en el passat i en el present.

En la meua segona estada d'investigació a Nova York, la invitació de la Dra. Mona Hadler em va permetre realitzar una estada de recerca a la City University of New York, CUNY, com a Visiting Scholar. Vull agrair-li a la Dra. Hadler la seva invitació, i que m'advertís dels buits en la historiografia sobre l'art modern als EE.UU, alhora que m'animés a continuar en el meu projecte tot i haver de realitzar-lo fonamentalment des de Barcelona.

També vull agrair a la Dra. Petra Ten-Doesschate Chu, professora a la Seton Hall University, que em posés en contacte amb la Dra. Hadler; i a la Dra Anna C. Chave, professora de CUNY, per invitar-me als seus cursos de doctorat d'art modern americà a CUNY; i per accedir a entrevistar-la en diverses ocasions.

En les dues estades d'investigació a Nova York, la col·laboració de l'especialista Martica Sawin em va resultar fonamental: Sawin no només em va brindar molt amablement consultar la seva biblioteca personal al Greenwich Village, sinó que em va posar en contacte amb diverses persones de Nova York especialistes en el meu tema d'investigació. Vull agrair en particular a la senyora Evelyn Pousette-Dart que acceptés ser entrevistada a pesar del seu delicat estat de salut. També vull agrair a l'artista Amy Ernst que accedís a entrevistar-la i, en una segona ocasió, que m'invités a casa seva perquè conegués alguns dels objectes nadius americans que va heretar de la col·lecció de l'artista Max Ernst, el seu avi.

Finalment, en quan a l'estada d'investigació que vaig realitzar com a Visiting Student a la University College London, vull a agrair al Dr. Frederic J. Schwartz la seva gestió, i la seva invitació als seus cursos de doctorat sobre metodologia en la història de l'art. En aquesta estada a Anglaterra, també vull agrair al Dr. Jonathan Harris, professor de la University of Liverpool, que no només accedís a ser entrevistat i a ampliar posteriorment la conversa a través del correu electrònic, sinó que també em va oferir generosos suggeriments i recomanacions sobre com reestructurar alguns punts de la tesi. També encara a Nova York, vull donar les gràcies a la Fundació Gottlieb per permetre'm consultar documents que aleshores encara no havien estat classificats, i que em van resultar molt útils per conèixer les adquisicions d'objectes africans i les monografies que sobre art "primitiu" el pintor Adolph Gottlieb va adquirir a Europa durant els seus viatges al llarg de la dècada de 1930.

De retorn a Barcelona, vull expressar també un gran agraïment per la Dra. Isabel Valverde, perquè gràcies a una conversa que vaig tenir amb ella poc després de finalitzar la meva primera estada d'investigació a Nova York, vaig adonar-me de la necessitat de replantejar alguns aspectes en l'enfocament de la teorització de l'art "modern" a Nova York. També li vull agrair que em posés en contacte amb la Dra. Petra Ten-Doesschate Chu.

En aquests anys d'investigació, amics i amigues m'han acompanyat més del que s'imaginen. A Nova York, la Josefina Monteys; la Sandra Ospina y el Jose; la Tliza i el Marcus; també el professor Miguel Arisa. A Barcelona, la meva millor amiga, la Montserrat Grima.

L'agraïment més profund, immens i sentit, i pel qual no dispo de prou espai aquí per expressar-ho dignament és, incontestablement, la meva família. Els meus pares, la Cesca Martí i el Lluís Anton, per tant d'esforç, ara i abans, aquí i sempre, per oferir-me una educació humanista però també humanitària; el meu germà, en Pau Anton, per ser sempre al meu costat; els meus sogres, la Mireya Valdés i l'Orlando Guirola, per viatjar de tan lluny i facilitar-me la conciliació acadèmica i familiar.

Però, sens dubte, aquesta tesi no hauria estat possible sense el suport i la paciència de qui m'ha acompanyat arreu en el meu dia a dia: Yodenis Guirola, el meu marit, company i pare dels meus tres fills, per fer possible l'impossible, per ser-hi sempre i acompanyar-me sempre; i el meu incansable triplet: en Max, la Lila i la Gaia, des de l'amor més infinit. Acabar aquesta tesi en plena pandèmia del Covid-19 ha exigut un esforç descomunal a tota la família, i m'agradaria pensar que, malgrat tot, ha valgut la pena.

Resumen

Esta investigación desarrolla un estudio analítico historiográfico que sistematiza cómo fue teorizado el arte “primitivo” en su relación con el arte moderno en Nueva York entre 1910 y 1941. Para ello se analizan las diversas lecturas y argumentos estéticos presentes en el discurso y la obra plástica primitivista de estos años. Específicamente, se analizan y contrastan múltiples canales a través de los cuales se produce tal teorización: exposiciones y catálogos en galerías y museos; la labor y discurso de galeristas y marchantes; la respuesta de la crítica en revistas y periódicos; la perspectiva teórica desarrollada en monografías y ensayos de figuras claves; así como la obra primitivista plástica más significativa de los artistas de este período en Nueva York. Con todo ello, aportamos una perspectiva crítica desde la historia del arte que permite repensar el lugar del arte “primitivo” y su complejidad en las primeras vanguardias, en el contexto artístico neoyorkino.

Abstract

This research develops an historiographic analytical study that systematizes how “primitive” art was theorized in its relationship with modern art in New York, between 1910 and 1941. To achieve this objective, we analyze the aesthetic approaches and interpretations that are included in the primitivist discourse and in the plastic works from this period. Specifically, we analyze and compare the multiple ways in which such theorization was framed: exhibitions and catalogs from galleries and museums; the work and discourse of gallery owners and dealers, and the critical response in magazines and newspapers; the theoretical perspective developed in monographies and essays by well-known authors; as well as the most relevant primitivist plastic works from these years in New York. According to that, we propose a critical perspective to rethink the place of “primitive” art and its complexity in the context of the first New York avant-garde.

INTRODUCCIÓN

I. Los inicios de nuestro proyecto de investigación doctoral

Esta Tesis nace de un trabajo de investigación previo presentado como tesina para la obtención del título de Diploma de Estudios Avanzados en Humanitats por la Universitat Pompeu Fabra. En aquella investigación examiné la referencia del arte nativo americano en la obra de tres importantes pintores expresionistas abstractos en Nueva York, específicamente en la obra de Mark Rothko, Barnett Newman y Clifford Still.

Teniendo en cuenta los resultados de aquella primera investigación y como parte de la continuidad de la misma, me propuse inicialmente ampliar y profundizar el tema de estudio en el marco de mi posible proyecto de Tesis Doctoral, incorporando al estudio la obra de otros expresionistas abstractos, fundamentalmente aquellos agrupados dentro de la corriente conocida como como “Action Painting”.

El trabajo de tesina había sido realizado principalmente a partir de fuentes secundarias porque llevé a cabo la investigación desde Barcelona; y, a diferencia de los últimos años en que ha habido una auténtica revolución en la digitalización de documentos antiguos depositados en archivos y bibliotecas de los EE.UU., en aquel momento el acceso a esta documentación desde Europa era muy limitado, de modo que las fuentes secundarias suponían, en la mayoría de los casos, el único acceso a la información. Unido a ello, para el estudio de la obra de los pintores expresionistas abstractos me había basado principalmente en la reproducción de las obras en catálogos y monografías, ya que en Europa no existen demasiados museos con obra expresionista abstracta (y, en Barcelona en particular, más allá de alguna obra incluida en alguna exposición transitoria, resultaba prácticamente inaccesible).

Poco más tarde, cuando gracias a una beca de estudios pude realizar una estancia de investigación en la ciudad de Nueva York como *Visiting Scholar* en Columbia University, tuve acceso por primera vez a fuentes primarias. En los archivos de la biblioteca de Columbia University, los archivos del Museum of Modern Art, o en el depósito de la New York Public Library, tuve acceso a fuentes que hasta entonces solamente había conocido a través de bibliografía secundaria. El acceso directo a toda esta información incluyó manuscritos originales no publicados, cartas personales de los artistas, periódicos, revistas, monografías y catálogos del periodo histórico estudiado.

El examen directo de estas fuentes me llevó a cuestionar algunas de las tesis y/o afirmaciones defendidas en algunas fuentes secundarias que hasta entonces había asumido como válidas en cuanto al primitivismo en el expresionismo abstracto. Por ejemplo, una tesis muy difundida entre la bibliografía secundaria es que los expresionistas abstractos apenas tenían conocimiento del desarrollo del primitivismo artístico en Europa, hasta la llegada del artista John Graham o la de los surrealistas a Nueva York. También en las explicaciones sobre el primitivismo de los expresionistas abstractos, otra tesis muy difundida en la bibliografía secundaria defiende que el interés de los expresionistas abstractos por el arte “primitivo” habría formado parte de una búsqueda identitaria, en un supuesto intento de desarrollar un arte que fuera interpretado principalmente como *estadounidense*. Finalmente, otra tesis que también contrasté con las nuevas fuentes que examiné, es la importancia que se da al contexto histórico a la hora de explicar el interés primitivista de los expresionistas abstractos, específicamente la atmosfera de tragedia y desazón desde la que se ha señalado que habría impulsado a estos artistas a interesarse por la figura del “primitivo” como elemento de cuestionamiento de la realidad histórica.

Sin embargo, como parte de la investigación que llevé a cabo en estos archivos, progresivamente descubrí que la referencia al arte “primitivo” y al primitivismo artístico en Nueva York, a diferencia de lo comúnmente aceptado en muchas fuentes secundarias consultadas, no sería algo original o inédito en los discursos de los expresionistas abstractos y/o en sus textos escritos y exposiciones organizadas en la década de 1940, sino que ya había sido una cuestión presente en Nueva York desde las primeras décadas del siglo XX, en exposiciones, galerías, crítica artística, catálogos o monografías publicadas en esta ciudad. Nos sorprendió que más allá de algunas compilaciones de textos primitivistas de esas primeras décadas, no existiesen estudios que sistematizasen el desarrollo de la teorización sobre lo “primitivo” a lo largo de estas relevantes primeras décadas del siglo XX en Nueva York.

Durante esta primera estancia investigando en archivos de la ciudad de Nueva York, también constatamos que el interés por el arte “primitivo” de algunos de los expresionistas abstractos se había generado ya a mitad de los años 30, es decir, casi una década antes de que estos artistas produjeran una obra pictórica de temática primitivista. Por ejemplo, documentos personales de Adolph Gottlieb prueban que desde el año 1935 (como mínimo), ya coleccionaba arte africano; así también en el caso de Mark Rothko

algunas de sus anotaciones personales de los años treinta sobre arte moderno mencionan en diversas ocasiones al arte africano como fuente de tal arte, específicamente, en la obra de Picasso. En ambos casos, además, advertimos que tales ideas formaban parte de una perspectiva que venía desarrollándose en múltiples aproximaciones y marcos de difusión en la propia ciudad Nueva York desde las décadas anteriores.

De esta manera, empecé a examinar la teorización del arte “primitivo” no ya únicamente en los textos y declaraciones de estos artistas, sino también en aquellas publicaciones de Nueva York de la época a la cual tales artistas hubieran podido tener acceso: catálogos, monografías, críticas, revistas, etc. También indago en los archivos del MoMA, y compruebo entonces que, a lo largo de los años 30, el MoMA organizó varias exposiciones sobre arte “primitivo” que fueron acompañadas de elaborados dossiers para la prensa, también de extensos catálogos y de numerosas actividades publicitarias gracias a las cuales su repercusión en el público neoyorkino fue innegable. El primitivismo que llega a la segunda vanguardia estadounidense, por tanto, así como el primitivismo atribuible a esta segunda vanguardia, tenía como antecedente en las décadas anteriores todo un amplio y extenso desarrollo teórico, plástico y expositivo constatable en Nueva York.

También constatamos que la referencia al arte “primitivo” se aprecia en otros ámbitos: además de la *Pierre Matisse Gallery* que sería una de las galerías pioneras en exhibir arte “primitivo” en Nueva York en los años 30, encontramos que en muchas de las monografías que sobre el arte moderno se publicaron por entonces en Nueva York también asumieron el primitivismo como una práctica generalizada y común en la explicación sobre el nacimiento y desarrollo del arte moderno. Análogamente, constatamos gracias al acceso a la crítica de aquellos años y a los catálogos que se publicaron en Nueva York por entonces, que algunos de los artistas más famosos del momento habían producido también una obra primitivista. Tales obras primitivistas fueron difundidas, a su vez, en exposiciones y/o monografías.

Al regresar a Barcelona tras nueve meses de trabajo en archivos de Nueva York, concluimos que no puede examinarse el primitivismo artístico del expresionismo abstracto sin tener en cuenta todo aquello que se había teorizado a lo largo de las dos décadas anteriores en Nueva York. Y unido a ello determinamos que desde el punto de vista investigativo, resultaba mucho más necesario y novedoso centrarnos en esas décadas previas que, a fin de cuentas, serían las que fundamentarían como antecedente

la perspectiva primitivista posterior. Siendo así, decidimos reformular el objeto de estudio y redefinir los objetivos de nuestro proyecto de tesis doctoral, porque el principal y más relevante tema de interés que se nos presentó fue el de la teorización sobre el arte “primitivo” en Nueva York a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, incluyendo las respuestas estéticas y artísticas que podrían haberse dado en Nueva York con anterioridad a la segunda vanguardia estadounidense.

Una vez realizada la reformulación de nuestro proyecto, fue necesario volver a Nueva York en una segunda estancia de investigación, esta vez en el Graduate Center de City University of New York. En esta segunda estancia completamos el estudio de fuentes primarias originales de la década de 1930, y ampliamos el estudio mediante la revisión de fuentes primarias originales de las décadas de 1910 y 1920, así como la producción artística primitivista de la primera vanguardia estadounidense. Estamos hablando de un periodo histórico, por otra parte, relativamente poco estudiado por la historiografía del arte, pues esta por regla general a la hora de examinar la historia del arte moderno en EE.UU., se ha centrado en lo fundamental en el período histórico que empieza con el expresionismo abstracto. Y si bien es cierto que existen algunos estudios que han examinado la crítica en el Nueva York de las primeras décadas del siglo pasado; la teorización sin embargo, y más específicamente el lugar del arte “primitivo” como parte de la teorización sobre el arte “moderno” en estas décadas iniciales, ha sido un aspecto cuya complejidad y sistematicidad ha tendido a ser ignorada por la historiografía.

También pudimos constatar que desde la historiografía también se había dado poco interés en examinar las interpretaciones que se difundieron en monografías sobre el arte moderno que, aun cuando hoy en día se proyecten a menudo como textos de poca consistencia teórica, ilustran una época y unas ideas que en muchos casos predominaron en Nueva York y que consideramos marcaron un referente tanto para la creación artística como para la fundamentación estética a ella asociada, tanto para los artistas, como para los críticos, galeristas y público en general.

Por otra parte, dentro de los estudios sobre el primitivismo artístico, a excepción del expresionismo abstracto y las vanguardias posteriores, el caso estadounidense ha quedado también a la sombra del primitivismo europeo. Es decir, el primitivismo artístico tanto europeo como en el caso del expresionismo abstracto ha sido ampliamente estudiado; pero hemos constatado la existencia de muy pocos estudios

sobre el lugar del arte “primitivo” en las primeras décadas del siglo XX en EE.UU., donde Nueva York fue precisamente un lugar de referencia en tal sentido.

II. Estado de la cuestión

A lo largo de nuestra revisión bibliográfica y consulta de fuentes y archivos originales de entre 1910 y 1941, hemos constatado que existen algunos estudios previos que han examinado algunos de los elementos característicos del mundo artístico de Nueva York y que en algunos casos se ocupan en parte del periodo que tratamos en nuestra Tesis. Historiadoras como Yaëlle Biro o Maureen Murphy han realizado excelentes investigaciones sobre el proceso de formación de las primeras colecciones de arte africano en los EE.UU., y han identificado las principales exposiciones que sobre el arte africano tuvieron lugar en Nueva York. Ambas autoras, además, han indagado sobre el proceso de reconceptualización del arte africano, que permitió que los objetos africanos en Nueva York pasaran progresivamente a ser asumidos como *arte*, y no ya, o no únicamente o principalmente, como *artefactos*. Biro ha examinado las décadas de 1910 y 1930, mientras que Murphy ha examinado la presencia del arte africano en Nueva York a partir de la década de 1930 hasta la actualidad. Ambas autoras, además, parten desde una perspectiva crítica en la cual reexaminan algunas de las narraciones homogéneas en la historiografía sobre el tema: por ejemplo, realizan una relectura del primitivismo y del modernismo, además de que ambas documentan con detalle y amplitud sus monografías.

Maureen Murphy ha examinado, desde una perspectiva histórica que empieza en la década de 1930, y desde una perspectiva comparativa ya que examina el caso de Europa y de los Estados Unidos, cómo se construyó una interpretación de las artes africanas que fue modelada, entre otros elementos, a través de la organización de exposiciones.¹ Murphy ha examinado así el rol de los museos y las galerías en consolidar una perspectiva estética a la hora de exhibir los objetos africanos y, por tanto, en presentarlos como *arte*, pero también ha tenido en consideración en su estudio otros espacios de construcción imaginarios como fueron las revistas o la obra de los artistas europeos y estadounidenses.

¹ Maureen Murphy, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)* (Dijon: les presses du réel, 2009).

Yaëlle Biro, actualmente curadora en el Departamento de Arte Africano en el Metropolitan Museum of New York, es autora de una tesis doctoral sobre la circulación y difusión del arte africano en Nueva York en las décadas de 1910 y 1920, la cual fue el punto de partida para una exposición que en dicho museo Biro organizó en 2013 con el título “African Art, New York, and the Avant-Garde”². Biro también ha publicado numerosos artículos sobre varias de las figuras claves en aquella Nueva York de la época respecto a la difusión del arte africano, por ejemplo, sobre el caricaturista y galerista Marius de Zayas. Sus estudios han contribuido no solamente a narrar la transformación en la percepción del arte africano en los EEUU, sino también a documentar cómo este arte sería objeto de interés por parte de miembros destacados de la denominada primera vanguardia estadounidense.

Tanto en las investigaciones de Murphy como las de Biro, se trata de estudios minuciosos; pero ninguno de ellos abarcan completamente nuestro periodo de estudio, a la vez que se limitan al arte africano, por lo que en sus análisis no tienen en cuenta las exposiciones o teorizaciones que de forma casi paralela a las de arte africano, también tuvieron lugar en Nueva York, en relación concretamente con el arte nativo americano.

En el estudio sobre la recepción, difusión y reinterpretación del arte nativo americano en la sociedad estadounidense, el trabajo de Elizabeth Hutchinson ha sido pionero en examinar cómo desde el cambio del siglo pasado, los objetos nativos fueron progresivamente asumidos como un elemento de valor para la sociedad estadounidense que había que preservar.³ Hutchinson ha examinado así no solamente cómo la percepción del arte y la cultura nativas fueron adquiriendo nuevas connotaciones, sino cómo a su vez estas connotaciones acabaron influyendo en un tipo de arte e imágenes supuestamente nativos que surgían, sin embargo, de un proceso irrefrenable de transculturación. La investigación de Hutchinson es detallada y minuciosa, y aporta una gran cantidad de documentos fotográficos, pero su periodo estudiado se centra en los años 1890-1915, y, como en los anteriores trabajos a los que nos hemos referido de

² Yaëlle Biro, « Transformation de l'objet ethnographique africain en "objet d'art" : circulation, commerce et diffusion des oeuvres africaines en Europe Occidentale et aux États-Unis, des années 1900 aux années 1920 » (Tesis Doctoral, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2010). La exposición titulada “African Art, New York, and the Avant-Garde”, fue presentada en el Metropolitan Museum, del 27 de noviembre del 2012 al 2 de septiembre, de 2013. Sobre la investigación de Biro, véase: “African Art, New York, and the Avant-Garde,” *African Arts* 46, núm. 2 (2013): 88-97; “Paul Guillaume, Marius de Zayas, and African Arts: A Transatlantic Partnership, 1914-1923,” en *Pioneers of the Global Art Market: Paris-Based Dealer Networks, 1850-1950*, ed. Christel H. Force (London: Bloomsbury Visual Arts, 2020), 110-118.

³ Elizabeth Hutchinson, *The Indian Craze: Primitivism, Modernism, and Transculturation in American Art, 1890-1915* (Durham: Duke University Press, 2009).

Murphy y Biro, son estudios que se centran en el arte “primitivo”, pero no investigan la respuesta primitivista de los artistas estadounidenses.

En cuanto a la respuesta artística por parte de artistas estadounidenses, a esta recepción y reconceptualización del arte “primitivo” en los Estados Unidos, la historiadora Gail Levin ha sido pionera al estudiar el impacto del arte primitivo en la obra de artistas de la primera mitad del siglo XX. En su el texto publicado a raíz de los volúmenes que se publicaron a propósito de la exposición *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, presentada en el Museum of Modern Art en 1984, Levin examinó por primera vez la obra primitivista de varios artistas e identificó las obras africanas o nativas a partir de las cuales tales artistas podrían haberse inspirado a la hora de crear esas obras.⁴ El texto de Levin, sin embargo, aun cuando es iluminador sobre la obra de diversos artistas estadounidenses, realiza una selección y por tanto no examina de forma extensa ni en conjunto la obra primitivista desarrollada en Nueva York en las primeras décadas del siglo XX. Ello es precisamente lo que realizó unos años más tarde W. Jackson Rushing, quién hizo una detallada investigación sobre los diversos artistas que en Nueva York a lo largo de los primeros 50 años del siglo XX vincularon su arte con el arte nativo americano.⁵

En el caso de Levin, cada una de estas sugerencias entre una posible inspiración del artista estadounidense a partir de un arte “primitivo”, acompaña cada una de estas sugeridas afinidades de una extensa documentación e información biográfica o histórica (ya que ella misma reconoce que no pueden ser demostrables inequívocamente). En el caso de Rushing, hace una mayor valoración de la afinidad formal como elemento de constatación de una influencia. Pero excepto Levin y Rushing y de algunos otros historiadores puntuales que han hecho estudios específicos sobre cada artista en particular, el primitivismo de la primera vanguardia estadounidense en Nueva York no ha sido práctico investigado.

La investigación de Rushing es especialmente relevante porque descubre artistas modernos primitivistas hasta entonces prácticamente ignorados por la historiografía, como Maurice Sterne por ejemplo. Sin embargo, esta enorme recopilación de los artistas primitivistas, únicamente se realiza a partir del referente primitivista del arte nativo

⁴ Gail Levin, “American Art,” en *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* II, ed. William Stanley Rubin (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984), 453–473.

⁵ Véase W. Jackson Rushing, *Native American Art and the New York Avant-Garde: A History of Cultural Primitivism* (Austin: University of Texas, 1995).

americano, y, en consecuencia, sus comentarios seccionan un retrato que deviene parcial en aquellos casos de artistas que se interesan indistintamente por diferentes artes consideradas “primitives”.

En general, tampoco existen muchos estudios sobre la obra inicial de los artistas con obra primitivista de este periodo anterior al surgimiento del expresionismo abstracto. Sobre la obra de Morris existen varios artículos y textos, pero su faceta como pintor no cuenta con estudios más exhaustivos. Existen casos específicos de trabajos realizados por especialistas, por ejemplo, Melinda A. Lorenz ha examinado en detalle las obras primitivistas del crítico y artista Georges Morris, y Karen Wilkin ha reexaminado la obra y el pensamiento de John Graham⁶; pero estos estudios no adoptan una perspectiva comparativa, y, por tanto, no se contrasta la obra del artista estudiado con la de otros artistas; análogamente, tampoco se analiza el primitivismo del artista desde una perspectiva más general y consecuente con la complejidad del fenómeno, que permita aproximarse a la obra primitivista más allá de las referencias formales y/o biográficas señaladas. En el caso de Marsden Hartley o de Max Weber, su obra sí que ha sido objeto de más estudios, pero sus obras primitivistas suelen ser referenciadas de forma poco específica, reduciendo su importancia a la de simple obra inicial. De modo similar, la obra del artista Maurice Sterne, que en su día paradójicamente gozó de una popularidad en la sociedad estadounidense de la que pocos artistas han gozado, sigue siendo ampliamente ignorada por la historiografía, y, cuando es examinada, los estudios se han centrado por regla general en otras obras posteriores a sus primeras obras primitivistas, mientras que las pinturas primitivistas no han sido objeto de una revisión y a menudo son referenciadas únicamente a modo de simple ilustración biográfica.

Wanda Corn es probablemente la historiadora que en los últimos años se ha especializado más en esta primera vanguardia americana, y ha realizado detallados trabajos desde una perspectiva histórica⁷. Corn ha investigado la obra de los artistas principalmente en su contexto cultural e histórico, lo cual le ha llevado en algunos casos a revisar, cuestionar y/o puntualizar, algunas de las narrativas más aceptadas a partir de las cuales se venía explicando el primitivismo de estos artistas. En el caso específico del primitivismo en la obra de estos artistas, Wanda Corn ha realizado diversos estudios, los

⁶ Melinda A. Lorenz, *George L. K. Morris. Artist and Critic* (Ann Arbor: UMI Research, 1982); Karen Wilkin, “In Search of John Graham,” en *John Graham: Maverick Modernist*. (Nueva York: Parrish Art Museum Parrish Art Museum, 2017), 96-107.

⁷ Wanda Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*. (Berkeley: University of California Press, 1999).

que además de visibilizar la obra de estos artistas, ha llevado a cabo sobre todo un proceso de revisión sobre algunas cuestiones planteadas en cuanto al rol del arte “primitivo” en la obra de los mismos (por ejemplo, en la obra de Hartley)⁸. Así, sin llegar necesariamente a cuestionar totalmente las teorías planteadas por G. Levin, ha puesto en duda la consideración de *influencia* o *inspiración* que se decía que habría ejercido el arte “primitivo” en la construcción de un arte moderno en los EE.UU. Corn, aun cuando no niega que el arte “primitivo” hubiera sido un estímulo para los artistas modernos, valora como más relevantes otras fuentes, y señala otras cuestiones que también habrían podido llevar a estos artistas estadounidenses a defender el arte “primitivo” como una fuente referencial para su propio arte.

En resumen, la bibliografía principalmente ha centrado los estudios sobre el arte “primitivo” a partir principalmente del fenómeno del coleccionismo y de las exposiciones (Biro, Maureen); además, se trata de estudios parciales (décadas de 1910 y 1920, o 1930), y no desde una perspectiva conjunta; además, no siempre la construcción imaginaria de los artistas en cuanto al arte “primitivo” y las culturas “primitivas”, es examinada o contrastada en su obra plástica y también en su pensamiento.

Ya hemos dicho también que los estudios de historia del arte dominantes, han optado por un análisis específico y centrado en un artista, pero no desde una visión general; y, que por otra parte, no siempre en esta bibliografía se ha adoptado una perspectiva crítica desde la que, no solamente aportar información nueva, sino también revisar las narrativas historiográficas precedentes, desde una perspectiva crítica.⁹

A la hora de examinar el primitivismo artístico, también ha sido recurrente partir de una noción de “primitivismo” muy reducida: así, se ha tendido a señalar y/o adoptar la noción difundida en la exposición “Primitivism in Twentieth Century Art”, organizada

⁸ Véase como revisa las tesis anteriores sobre el primitivismo en Hartley, sobre todo el enfoque de Gail Levin, en Wanda M. Corn. “Marsden Hartley’s Native Amerika”, en *Marsden Hartley* (Hartford: Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2002).

⁹ Existen dos estudios muy interesantes de dos autoras que demuestran el intento por parte de la historiografía más reciente dedicada al estudio del arte moderno en los EE. UU, de realizar un mayor ejercicio crítico sobre las narrativas historiográficas. El primero de ellos de Jo-Anne Mancini cuestiona la narrativa canónica que ha explicado el nacimiento del arte moderno en los EE.UU. a partir principalmente del Armory Show, y observa como gran parte de esta narrativa es una imitación narrativa con la que el arte moderno ha sido conceptualizado y explicado para el caso europeo. Véase Jo-Anne Mancini, *Prmodernism: Art-World Change and American Culture from the Civil War to the Armory Show* (Princeton: Princeton University Press, 2005). El Segundo es el de Susan Noyes Platt, *Modernism in the 1920s. Interpretations of Modern Art in New York from Expressionism to Constructivism* (An Arbor: UM Research Press, 1985). Noyes demuestra que hasta la institucionalización de la interpretación de Alfred Barr a través del museo que dirigió en la década de 1930, el MoMA, en Nueva York existían diversas interpretaciones sobre el arte moderno.

en el Museum of Modern Art en 1984, y en la que, desde un enfoque principalmente formalista, se limitaba a examinar afinidades entre las obras de artistas euroamericanos y obras significativas del arte “primitivo”. El trabajo de Maurren, Biro, Hutchinson o Corn sería la excepción porque en sus estudios han buscado reformular la propia definición de “primitivismo”.

Si bien lo comentado anteriormente es lo que en lo fundamental y de manera más relevante se dijo, consideramos que hay algunas cuestiones importantes que no han sido abordadas hasta el momento, al menos no del modo en que consideramos pudieran abordarse y en relación a lo que dirigimos nuestra Tesis.

En cuanto a la aproximación sobre el primitivismo en Nueva York entre 1910 y 1941, este estudio no se ha hecho desde un enfoque inclusivo; es decir, que en su estudio incluya no solamente al arte africano, sino también al nativo; y no solamente al nativo, sino también al africano.

Tampoco se ha realizado un estudio en una periodización específica para las tres primeras décadas; se ha examinado la década de 1910 y la de 1920, y también la década de 1930, pero en estudios separados en los que no se han señalado analogías y/o continuidades, diferencias o disrupciones.

De modo similar, la obra primitivista de los artistas no ha sido contrastada con la de sus contemporáneos ni con otras fuentes, sino que se ha priorizado el análisis comparativo entre el arte “primitivo” y el arte moderno, pero no entre dos obras modernas primitivistas, o entre una obra moderna y una fuente escrita (un ensayo, un catálogo de exposición...) o la argumentación de críticos y/o teóricos.

Tampoco se ha examinado la teorización sobre el arte “primitivo” en otros textos que no fueran los catálogos o la crítica; las monografías y otros ensayos, no siempre han sido examinados. Existe una monografía que ha realizado una historización global del primitivismo, editada por Jack Flam y Miriam Deutch, y que ha recopilado los textos más relevantes tanto en Europa como en los Estados Unidos, sobre el denominado arte “primitivo”. El libro es una compilación exhaustiva, pero excepto algunas breves introducciones a sus diversas partes, no incluye un texto crítico.¹⁰

¹⁰ Jack Flam y Miriam Deutch, ed., *Primitivism and Twentieth Century Art: A Documentary History* (Berkeley: University of California Press, 2003). El libro se divide en distintas partes, y cada una es introducida por un breve texto. Flam y Deutch también acompañan cada uno de los textos seleccionados

Además, en sentido general tampoco se ha tratado el fenómeno del primitivismo en el arte moderno de Nueva York, desde una perspectiva que abarque o incluya la teorización como un elemento vertebrador en la conceptualización del arte “primitivo”, como tampoco en su posible rol como fuente del arte moderno estadounidense. Consideramos que falta, por tanto, completar el estudio de la construcción de imaginario sobre el arte “primitivo” en Nueva York, no solamente en exposiciones y catálogos, sino hacerlo y ampliarlo al conjunto de libros, críticas y obras de los artistas que igualmente incorporaron el arte “primitivo” como parte de sus discursos estéticos.

Teniendo en cuenta todo ello, consideramos que resulta necesario un tratamiento sistemático y extendido a todos aquellos canales por medio de los cuales se teorizó el lugar del arte “primitivo” con relación al arte moderno en Nueva York a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Ello permitiría una mirada histórica integradora de la evolución y transformación de las ideas con las que se interpretó al arte “primitivo” y la práctica primitivista en un importante período del siglo XX que marcaría un referente para la evolución del primitivismo artístico en las vanguardias posteriores.

Finalmente, también consideramos necesario profundizar en la obra primitivista de los artistas estadounidenses, en contraste con un contexto más allá del histórico-cultural, y hacerlo en el contexto de las ideas estéticas de la época, desde una perspectiva compleja que permita identificar las narrativas difundidas en Nueva York a lo largo del período estudiado. Siendo así, hemos apostado por el desarrollo de una perspectiva crítica en cuanto a la teorización sobre el arte “primitivo” en relación al arte moderno en Nueva York en el periodo de 1910 a 1941.

III. Metodología y estructura de la Tesis

Teniendo en cuenta las necesidades investigativas constatadas a partir de la revisión de archivos originales y de los avances investigativos que hasta el momento se han desarrollado en cuanto al lugar del arte “primitivo” y el primitivismo en Nueva York a lo largo de las primeras década del siglo XX, nos hemos planteado como problema de investigación cómo el arte “primitivo” fue teorizado y qué elementos del discurso teórico caracterizaron los análisis sobre el mismo en Nueva York entre 1910 y 1941. En relación a ello también nos hemos planteado qué presencia tuvo tal perspectiva

con un párrafo de introducción, pero no aportan un análisis en el que examinen crítica y contrastivamente, la producción teórica sobre el arte “primitivo” y/o el primitivismo artístico.

teorizada sobre al arte “primitivo” en la obra primitivista más significativa de los artistas que desarrollaron su arte asentados en Nueva York en el referido periodo estudiado.

El objetivo que nos planteamos en la presente tesis doctoral ha sido determinar cómo el arte “primitivo” fue teorizado en Nueva York en el periodo 1910-1941, teniendo en cuenta los diversos y múltiples canales a través de los cuales el arte “primitivo” fue leído, interpretado, asumido o difundido en Nueva York en el referido periodo.

Hemos asumido como teorización, el tratamiento teórico, sea constitutivo o no de una teoría en específico, así como todas aquellas formulaciones más o menos elaboradas y coherentes, que discursivamente fueron articuladas en cuanto al arte “primitivo” en el período que estudiamos en Nueva York. El hecho de teorizar no necesariamente es constitutivo de una teoría completa que se pueda corroborar, pero si incluye un conjunto de formulaciones y argumentos presentados desde cierta coherencia y cierta lógica del análisis, en la cual pueden evidenciarse o no elementos de originalidad, simplicidad, complejidad y/o rigor en el desarrollo de sus formulaciones. Cuestiones todas estas que hemos tenido en cuenta en cada caso a lo largo del desarrollo de nuestra investigación.

Y hemos partido para ello de la constatación de que los canales por medio de los cuales se difundió y extendió en Nueva York la teorización sobre el arte “primitivo” en relación al arte moderno fue múltiple y variada. Dentro de tales canales se encuentran en lo fundamental: las galerías y el discurso asociado y generado por los galeristas en cuanto a las exposiciones presentadas; las exposiciones y los catálogos de tales exposiciones, la crítica artística aparecida en periódicos y revistas, así como las monografías y ensayos, ya fuese sobre arte “primitivo” directamente, o como parte de la reflexión teórica sobre arte moderno en el marco de la cual se hace mención o directamente se incluye la referencia y/o el análisis del arte “primitivo”.

Teniendo en cuanto tales canales, como parte de nuestros objetivos específicos, nos hemos propuesto entonces determinar cuáles son los argumentos manejados como parte del discurso sobre el arte “primitivo” en galerías, museos, catálogos de exposición, crítica artística, monografías y ensayos sobre arte moderno en los cuales se incluyen análisis sobre obras consideradas como representativas del arte “primitivo”. Nos interesa determinar desde qué lógicas o registros fue analizado el lugar del arte “primitivo” en cuanto al arte moderno en Nueva York entre 1910 y 1941. De igual

manera estamos interesados en examinar la producción artística primitivista que en el período comprendido entre esos años se desarrolló en la ciudad de Nueva York.

Como hipótesis para nuestro trabajo hemos definido que en Nueva York en el periodo 1910-1941, el arte “primitivo” fue asumido como un elemento configurador, esencial, en la idea de lo moderno en el arte. Lo cual constituyó un idea que fue sistematizada a lo largo de un número importante de ámbitos: en las múltiples exposiciones en galerías y museos, en las cuales se concedió un espacio relevante al arte “primitivo”; el trabajo desarrollado por diferentes teóricos y divulgadores de arte en monografías sobre el arte moderno, la crítica artística, y el propio discurso y obra de los artistas. Todo esto nos permite afirmar que efectivamente el arte “primitivo” se comporta como un elemento consubstancial de la idea de lo moderno en el arte en Nueva York a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, antes del surgimiento de las nuevas vanguardias de la década de 1940.

Para cumplir con nuestro objetivo de trabajo hemos aplicado un método analítico-historiográfico, entendido este como el análisis de las fuentes tanto en su propio contenido, como en el contraste de unas fuentes con otras en su contexto histórico de referencia, secuenciando el periodo de estudio en etapas a partir de eventos significativos que permiten delimitar cada una de las mismas.

El material que hemos revisado y que incluimos como parte de nuestro objeto de análisis incluye exposiciones dedicadas expresamente o que incluyen arte “primitivo” o el primitivismo artístico en galerías y museos, así como los catálogos que las acompañaron y las argumentaciones o desarrollos teóricos de los galeristas en relación a las exposiciones presentadas, artículos de la crítica aparecidos en revistas y periódicos, monografías y ensayos directamente referidos al arte “primitivo” o que trataron el arte moderno y como parte de ello incluyeron el análisis de obras “primitivas” o del primitivismo artístico.

Para el análisis de las fuentes nos hemos centrado en cada caso en el contenido de cada una de ellas, procurando hallar el sentido lógico y la coherencia argumental de los mismos, a la vez que tuvimos en cuenta los contrastes entre unas fuentes primarias y otras, así como lo argumentado en relación a ello en la bibliográfica secundaria que hemos considerado oportuna en cada caso. De igual manera, para el caso de las obras y los artistas analizados, hemos establecido, siempre que haya sido posible, contrastes entre el discurso teórico sobre lo “primitivo” y su lugar en cuanto al arte moderno, y la

expresión gráfica primitivista resultante en las obras estudiadas, ya sean pinturas, xilografías, fotografías o caricaturas.

La razón de examinar monografías publicadas en Nueva York, además de responder a una selección y delimitación del objeto de estudio en un lugar determinado (la ciudad de Nueva York), también hemos considerado que tales monografías al ser publicadas en Nueva York serían lógicamente accesibles tanto en librerías como en bibliotecas de la ciudad, además de su impacto en la prensa (por ejemplo, hemos constatado, y así lo especificaremos en su caso que eran motivo de reseñas en revistas especializadas o en periódicos generalistas). Por ello, se han dejado fuera de la presente Tesis aquellos textos publicados originariamente en Europa, o escritos por europeos que, aunque pudiesen ser accesibles desde Nueva York, no formaban sin embargo parte del mundo artístico de la ciudad. Nos hemos ajustado por ello al análisis de textos publicados en Nueva York, sobre eventos en Nueva York o por parte de teóricos, críticos o galeristas que asentados en Nueva York desarrollaron una actividad de impacto en la difusión tanto del arte “primitivo” como de las teorías, concepciones o ideas sobre el arte “primitivo” en el ámbito artístico neoyorquino.

Por ello, en la presente tesis se han examinado estas teorizaciones, primero a partir de su lógica interna y, después, contrastándolas con otras teorizaciones y/o con las obras modernas y “primitivas” que eran su objeto de análisis.

El análisis sobre el primitivismo en la obra de los artistas de Nueva York se ha hecho a partir de pinturas, acuarelas o dibujos. La selección de la producción plástica se ha realizado siguiendo criterios de pertinencia: así, en la presente Tesis se examina únicamente la obra pictórica, porque es la pintura la que lidera la producción y desarrollo artístico en Nueva York en el periodo estudiado, y porque aun cuando algunos de los artistas estudiados produjeran escultura, fue en el ámbito de la pintura donde centraron su principal actividad creativa y, específicamente, su producción primitivista. Siempre que ha sido pertinente, también hemos tenido en cuenta otras expresiones artísticas, como la fotografía, o la escultura, pero en función de nuestro objetivo de examinar el pensamiento teórico o la obra pictórica de los artistas.

En cuanto a la terminología, hemos optado por utilizar la denominación «arte primitivo» por ser la que se utiliza en los textos originales consultados, en los discursos galerísticos/museísticos, monografías, crítica, etc., en el periodo estudiado; pero agregando siempre unas comillas a “primitivo”, que implican un cuestionamiento a la

propia categoría. En cuanto esta denominación, consideramos que se trata efectivamente de una denotación inadecuada desde el punto de vista de la procedencia del objeto significado, pues implica en sí misma una denotación desde el sentido de lo “civilizado” que juzga los objetos procedentes de estas culturas originarias, ya sean de América, África u Oceanía, siguiendo unos criterios artísticos y estéticos desde la cultura occidental y no situados desde los contextos de procedencia de los objetos clasificados como «arte primitivo». Toda vez que esta es la expresión que por regla general se utiliza a lo largo de todas las fuentes que hemos consultado en el periodo 1910-1941, hemos optado por entrecomillar el adjetivo “primitivo” como forma de cuestionar implícitamente el criterio que juzga aquellos objetos como obras supuestamente primitivas, y no como expresión de unas culturas específicas.

En tal sentido, asumimos el criterio de E. Ocampo, quien en su monografía *Apolo y la máscara* (1985), señaló que tales objetos al no haber sido creados con una finalidad estética, su definición como *arte* resulta inexacta.¹¹ La calificación como “arte”, por tanto, es problemática, si por *arte* asumimos una concepción eurocéntrica de la práctica y el objeto artístico. Por otra parte, el adjetivo “primitivo”, resulta todavía más desafortunado, porque además de ejemplificar el eurocentrismo desde el cual se designa a tales objetos americanos, africanos u oceánicos (y, por, tanto, unos objetos cuya esencia es definida *en función* del sujeto *europeo*, no por sí mismos), testimonia la mirada discriminatoria desde la cual tales objetos han sido concebidos tradicional y mayoritariamente en la cultura occidental, tanto europea como estadounidense.

Con el objetivo de evidenciar la inoperatividad de esta categoría hoy en día como denominación de las Américas nativas, África u Oceanía, hemos optado por utilizarla, pero siempre con un entrecomillado. En ocasiones acompañamos este entrecomillado con la expresión “con el denominado”, ya que se enfatiza así la subjetividad de quién utiliza dicha categoría; como la reiteración de dicha expresión “el denominado ‘arte primitivo’”, puede resultar, en su reiteración dificultosa para la lectura y comprensión del texto, en ocasiones hemos optado por utilizar únicamente el entrecomillado, aunque siempre que nos ha sido posible hemos optado por utilizar la doble puntualización, pues creemos que, de lo contrario, esta Tesis contribuiría a consolidar un discurso inaceptable si se aspira a elaborar un saber descolonizado y democrático.

¹¹ Estela Ocampo, *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas* (Madrid: Alianza, 1985).

Por otra parte, cuando hemos tenido que referirnos al arte de las Américas nativas, África u Oceanía, en un texto en que no hablamos de una teorización de la época, sino que es una designación nuestra, hemos tratado de utilizar un vocabulario no peyorativo, como puede ser el de referirse a tales objetos a partir de su designación geográfica; por ejemplo, “objetos estéticos de culturas no europeas”, y con el adjetivo de “tradicional”, para diferenciar tales objetos de la obra de artistas contemporáneos de estas zonas, que aun cuando trabajan con ciertos elementos tradicionales, exigen no ser excluidos de la contemporaneidad artística global. Consideramos que el empleo de la mera denominación geográfica no es suficiente para referirse a la especificidad de la teorización sobre el arte que estamos analizando. La clasificación en base a una denominación exclusivamente geográfica, excluye los artistas de esos propios territorios o culturas que hacen arte contemporáneo u otro tipo de arte no coincidente con el sentido de arte “primitivo” al que se hace referencia en los textos que hemos analizado. Por lo tanto hemos añadido el adjetivo “tradicional” para distinguir tales artes de las contemporáneas igualmente producidas en los territorios que se trate.

En cuanto a la estructura de la Tesis, para dar respuesta a nuestro objetivo de investigación y verificar nuestra hipótesis de trabajo, hemos estructurado la presente tesis doctoral en dos partes interrelacionadas, asumiendo para ello un criterio cronológico o secuencial: la parte I comprende del año 1910 al año 1928; y la parte II, del año 1929 al año 1941. Hemos determinado estos dos periodos porque en cada uno de estos años se producen eventos significativos que demarcan períodos distintos en cuanto al descubrimiento, difusión y teorización del arte “primitivo” y del primitivismo artístico en Nueva York.

En 1910 aparece publicado en Nueva York el primero de los textos que hemos encontrado en el que se trata directamente el arte “primitivo” y el primitivismo en el arte moderno (Frank Gelett, “The Wild Men of Paris”, 1910). También en 1910 se produce la que puede ser considerada la primera obra primitivista en Nueva York (*Congo Statuette*, de 1910; también conocida como *African Sculpture*, del artista Max Weber).

En 1929 se produce la inauguración del *Museum of Modern Art*, y aunque su impacto en la ciudad no será inmediato, la aparición del mismo en la escena artística y cultural neoyorkina marca el inicio de una nueva etapa en la cual por primera vez el arte “primitivo” (y también el arte moderno) entra en algunas de las de las instituciones más importantes de la ciudad (y del país), teniendo a partir de entonces una presencia

expositiva periódica. Por ello, la primera parte de la tesis concluye en el año 1928, o sea, el año anterior al comienzo de este referido periodo de institucionalización.

La segunda parte la hemos iniciado en el año 1929 coincidiendo con la ya mencionada inauguración del *Museum of Modern Art*, y se extiende hasta el año 1941, es decir, justo antes de la gran llegada de artistas exiliados europeos y del surgimiento de una nueva vanguardia artística estadounidense de la cual formaría parte el expresionismo abstracto inaugurándose una nueva etapa a partir de 1942. Por ello, nuestro interés ha sido delimitar el estudio justo hasta el año antes del surgimiento de esa segunda vanguardia. El año 1941, además, es el año en que el *Museum of Modern Art* organiza su primera gran exposición del arte nativo americano, con lo cual concluye una década de *estetización* de diversas artes no occidentales, entre ellas el arte africano.

Cada una de las partes la hemos subdividido en diversos capítulos, y hemos destinado cada capítulo a uno de esos canales o lecturas por medio de las cuales el arte “primitivo” fue recepcionado y/o pensado en Nueva York. La parte I, titulada “El “descubrimiento” del arte “primitivo” y el surgimiento de las primeras teorizaciones y prácticas primitivistas (1910-1928)”, se compone de tres capítulos. En el Capítulo 1 nos encargamos del análisis de la presencia del arte “primitivo” en las galerías de Nueva York en este período, así como los discursos asociados o elaborados a propósito de tales exposiciones, a la misma vez que las elaboraciones teóricas o argumentaciones desarrollada por los galeristas más importantes en este periodo en relación al arte “primitivo” y su difusión. En el Capítulo 2 nos encargamos de analizar las diferentes perspectivas sobre el primitivismo y arte “primitivo” que hemos hallado desarrolladas en monografías y ensayos de las décadas 1910 y 1920. Y finalmente, en el Capítulo 3 nos encargamos de valorar la presencia del arte “primitivo” en la obra plástica primitivista significativa de los artistas más relevantes en este sentido en Nueva York, en específico de Weber, Hartley, y Sterne. Unido a la obra plástica, siempre que ha sido posible, hemos analizado también la perspectiva teórica o la aproximación discursiva de estos artistas en cuanto a la presencia del arte primitivo en sus propias obras.

La parte II, titulada “Difusión e institucionalización del arte “primitivo” y del primitivismo artístico en Nueva York (1929-1941)”, la hemos subdividido en cuatro capítulos, abarcando en ellos elementos equivalentes a los tratados en la primera parte pero en este caso en el periodo de 1919 a 1941 en Nueva York. En el Capítulo 4 nos hemos encargado del análisis de las exposiciones sobre arte “primitivo” desarrolladas en

Nueva York en el referido período. En el Capítulo 5 nos encargamos del análisis de los teóricos más relevantes y de las teorías difundidas en Nueva York en cuanto al arte “primitivo” entre 1919 y 1941. En el Capítulo 6, aplicamos el mismo procedimiento en cuanto al primitivismo y al arte “primitivo” en monografías y ensayos aparecidos en Nueva York a lo largo de la década de 1930. Y en el Capítulo 7 nos encargamos de la obra primitivista de Georges L. K. Morris, que es para este periodo, no el único, pero sí el artista que se ajusta a los criterios metodológicos de nuestra selección y por tanto del que nos ocupamos como artista de obra claramente primitivista y en línea con lo que hasta entonces hemos venido analizando a lo largo de este segundo periodo.

Finalmente, en el apartado de conclusiones sintetizamos los elementos fundamentales que resultan del balance de nuestros análisis desarrollados a lo largo de toda la tesis doctoral en cuanto a la teorización sobre el arte “primitivo” en relación al arte moderno, y en cuanto a la elaboración plástica primitivista en la obra de los principales artistas estadounidenses que hemos considerado representativos en el marco de nuestro estudio.

En cuanto al tratamiento bibliográfico, hemos optado por listar en el apartado correspondiente, solo aquellas fuentes que directamente hemos citado a lo largo de la redacción de nuestra Tesis doctoral.

Índice

RESUMEN.....	vii
INTRODUCCIÓN.....	ix
I. Los inicios de nuestro proyecto de investigación doctoral.....	ix
II. Estado de la cuestión.....	xiii
III. Metodología y estructura de la Tesis.....	xix

PARTE I

EL “DESCUBRIMIENTO” DEL ARTE “PRIMITIVO” Y EL SURGIMIENTO DE LAS PRIMERAS TEORIZACIONES Y PRÁCTICAS PRIMITIVISTAS (1910-1928)

1. GALERISTAS Y GALERÍAS DE NUEV A YORK.....	3
1.1. Los teóricos, las galerías y exposiciones en contexto.....	3
1.2. Alfred Stieglitz: galerista, editor y fotógrafo.....	5
1.2.1. Los orígenes de la galería “291”.....	5
1.2.2. El arte “primitivo” en la galería “291”.	7
1.2.3. El arte “primitivo” en el pensamiento estético de Stieglitz.....	14
1.2.4. Stieglitz y la presencia del arte “primitivo” en su obra fotográfica.....	17
1.2.5. Stieglitz y la exposición <i>Armory Show</i> (1913).....	23
1.2.6. La importancia del <i>Armory Show</i> en cuanto al primitivismo artístico.....	27
1.3. Modernidad y primitivismo en Marius de Zayas.....	29
1.3.1. Marius de Zayas y su rol como galerista.....	29
1.3.2. La idea de arte moderno en Marius de Zayas.....	37
<i>Abstracción: forma de expresión necesaria</i>	44
<i>Impulso expresivo y subjetividad</i>	45
1.3.3. Arte “primitivo” y primitivismo en Marius de Zayas.....	50
1.3.4. La referencia primitivista en la obra plástica de Marius de Zayas.....	61
1.3.5. La huella de Marius de Zayas en las fotografías de Charles Sheeler.....	63
1.3.6. Marius de Zayas y su influencia como marchante.....	66
1.4. El primitivismo de Robert J. Coady.....	67
1.5. Katherine Dreier y su perspectiva sobre el rol del arte “primitivo” en el desarrollo del arte moderno.....	74
1.5.1. La <i>Société Anonyme, Inc</i>	76
1.5.2. <i>The International Exhibition of Modern Art</i>	77
1.5.3. Del aporte de Katherine Dreier como galerista.....	79
1.5.4. Dreier y su perspectiva en <i>Western Art and the New Era</i> , de 1923.....	80
<i>El arte “primitivo” como punto de partida para el arte moderno</i>	82
<i>El arte como expresión y espiritualidad</i>	83
<i>El arte “primitivo” como expresión de vida</i>	85
<i>El arte moderno occidental en su vínculo con el arte “primitivo”</i>	85
<i>Nueva era, nuevo arte, y nuevos significados en el arte</i>	87
<i>Arte “primitivo” y nueva plástica moderna</i>	89
<i>Arte “primitivo” como inspiración, o del retorno a los orígenes</i>	91
1.5.5. El aporte primitivista de Dreier desde su perspectiva sobre lo moderno.....	93

2. PRIMITIVISMO Y ARTE “PRIMITIVO” EN MONOGRAFÍAS Y ENSAYOS DE LAS DÉCADAS DE 1910 Y 1920.....	97
2.1. De los textos sobre arte moderno publicados en Nueva York en las décadas de 1910 y 1920, que citan al arte “primitivo” o el primitivismo	97
2.2. Frank Gelett, “The Wild Men of Paris” (1910): el primer texto en Nueva York en referenciar al arte “primitivo” y el primitivismo artístico.....	98
2.3. Christian Brinton, “Evolution, not Revolution in Art” (1913).....	103
2.4. Willard H. Wright, <i>Modern Painting, its Tendency and Meaning</i> (1915).....	104
2.5. Catálogo de la exposición “Primitive Negro Art, Chiefly from the Belgian Congo”, Brooklyn Museum (1923).....	106
2.6. Sheldon Cheney, <i>A Primer of Modern Art</i> (1924).....	112
2.7. Walter Pach: “The art of American Indian” (1920) y <i>The Masters of Modern Art</i> (1924).....	121
2.8. Del primitivismo y el arte “primitivo” en los textos publicados en las décadas de 1910 y 1920.....	123
3. ARTISTAS DE NUEVA YORK CON OBRA PRIMITIVISTA (1910-1928): MAX WEBER, MARSDEN HARTLEY Y MAURICE STERNE.....	125
3.1. Max Weber y el arte africano.....	125
3.1.1. Max Weber en el contexto artístico de Nueva York.....	125
3.1.2. La obra artística primitivista de Max Weber.....	127
3.1.3. Max Weber y su retrato con el arte “primitivo”.....	137
3.2. Marsden Hartley y el arte nativo americano.....	140
3.2.1. El viaje a Europa y el descubrimiento del primitivismo europeo	141
3.2.2. La huella “primitiva” en la obra pictórica de Hartley: el arte nativo.....	142
3.2.3. La figura del nativo en la obra pictórica de Hartley.....	146
3.2.4. El viaje a Santa Fe y sus escritos sobre el arte nativo.....	149
3.2.5. El primitivismo de Hartley.....	155
3.3. Maurice Sterne y la búsqueda de lo exótico.....	157
3.3.1. El viaje a Bali.....	158
3.3.2. La obra primitivista de Sterne.....	160
3.3.3. La crítica opina sobre la obra primitivista de Sterne.....	163
3.3.4. La divulgación de la obra primitivista de Maurice Sterne.....	167
3.3.5. La retrospectiva de la obra de Maurice Sterne en el MoMA en el 1933	168
3.3.6. Maurice Sterne y el exotismo de sus pinturas.....	174

PARTE II

DIFUSIÓN E INSTITUCIONALIZACIÓN DEL ARTE “PRIMITIVO” Y DEL PRIMITIVISMO ARTÍSTICO EN NUEVA YORK (1929-1941)

4. EXPOSICIONES SOBRE ARTE “PRIMITIVO” EN NUEVA YORK (1929-1941)	179
4.1. Las exposiciones de la <i>Pierre Matisse Gallery</i>	179
4.1.1. La exposición “Oceanic Art” (1934)	181
4.1.2. La exposición “African Sculptures from the Ratton Collection” (1935)	188
4.1.3. La exposición “Ancient Perou: Textiles, Pottery, Sculptures from the Ratton Collection- Paris” (1935).....	190
4.1.4. La exposición “America, Oceania, and Africa”, 1936	192
4.1.5. De las exposiciones en la <i>Pierre Matisse Gallery</i> y su legado	196

4.2. El Museum of Modern Art y su incursión “primitivista”.....	208
4.2.1. La exposición “American Sources of Modern Art” (1933)	209
4.2.2. La exposición “African Negro Art” (1935).....	216
4.2.3. La exposición “Prehistoric Rock Pictures” (1937).....	220
4.2.4. La exposición “Indian Art of the United States” (1941).....	224
4.3. Sobre las razones de fundar un museo de arte moderno en Nueva York.....	233
4.4. Sobre el canon del MoMA y la institucionalización del arte “primitivo”.....	237
4.5. De las razones del MoMA y su impacto al exhibir arte “primitivo”.....	241
4.6. Otras exposiciones relevantes sobre arte “primitivo” en Nueva York (1929-1941).....	246
4.6.1. La exposición “Introduction to American Indian Art” (1931).....	247
4.6.2. La exposición “The Sources of Modern Painting” (1939).....	251
4.7. El arte “primitivo” y su institucionalización en Nueva York.....	261
5. TEÓRICOS Y TEORÍAS SOBRE EL ARTE “PRIMITIVO” EN NUEVA YORK (1929-1941).....	265
5.1. John Graham: artista y galerista.....	265
5.1.1. John Graham y su difusión del arte africano.....	269
5.1.2. Primitivismo y abstracción según <i>System and Dialectics of Art</i> (1937).....	275
5.1.3. Algunas críticas reconocidas a <i>System and Dialectics of Art</i> (1937).....	281
5.1.4. Picasso, primitivismo y arte moderno, según Graham.....	283
5.2. Robert Goldwater y su análisis del primitivismo en la pintura moderna.....	289
5.2.1. Robert Goldwater: el primitivismo, los primitivismos, y su complejidad.....	290
5.2.2. Robert Goldwater, su crítica al “primitivismo” desde la escultura africana.....	300
5.2.3. Robert Goldwater y de cómo aproximarse al arte africano.....	396
6. PRIMITIVISMO Y ARTE “PRIMITIVO” EN MONOGRAFÍAS Y ENSAYOS DE LA DÉCADA DE 1930.....	309
6.1. Algunas cuestiones generales sobre las monografías y ensayos.....	309
6.1.1. James J. Sweeney, <i>Plastic Redirections in 20th Century Painting</i> (1934)	310
6.1.2. C. J. Bulliet, <i>The Significant Moderns and their Pictures</i> (1936)	316
6.1.3. The Delphian Society, <i>Orientalism for Modern Times</i> (1936).....	320
6.2. Otras cuestiones significativas sobre el primitivismo en las publicaciones sobre arte “moderno” en Nueva York (1929-1941).....	322
7. ARTISTAS DE NUEVA YORK CON OBRA PRIMITIVISTA: (1929-1941): George L. K. Morris.....	327
7.1.1. George L. K. Morris y su teorización como crítico.....	328
7.1.2. La obra pictórica de George L. K. Morris.....	331
7.1.3. Sobre el primitivismo en la obra y pensamiento de Morris: origen, herencias e influencias.....	339
CONCLUSIONES.....	345
BIBLIOGRAFÍA.....	355

PARTE I

El “descubrimiento” del arte “primitivo” y el surgimiento de las primeras teorizaciones y prácticas primitivistas (1910-1928)

1. GALERIAS Y GALERISTAS DE NUEVA YORK

1.1. Los teóricos, las galerías y las exposiciones en contexto

El arte “primitivo” fue “descubierto” en Nueva York a partir de la segunda década del siglo pasado, a la par que se descubría el arte moderno y su teorización procedente de Europa. En la ciudad de Nueva York ciertamente ya existían colecciones de objetos tradicionales de África, las Américas o de Oceanía, y podían visitarse por ejemplo en el *American Museum of Natural History*, pero en estos centros tales objetos eran exhibidos como productos utilitarios a partir de los cuales se ilustraban unas culturas que se interpretaban como equivalentes a los estadios iniciales de la humanidad.

En cambio, con la llegada a Nueva York de las primeras obras modernas (europeas), también llegará el interés que en Europa el arte “primitivo” había generado entre algunos de los artistas más importantes, y será así como, junto a la importación de obras modernas, se empezará a importar también arte “primitivo” (y, más específicamente, arte africano). Para ello fue fundamental que diversas personalidades del mundo artístico neoyorkino, entre ellas artistas y críticos, hubieran realizado estancias en Europa, y que a su retorno a Nueva York informaran de las últimas tendencias estéticas desarrolladas en aquel momento en el viejo continente, entre las cuales la producción de obras modernas inspiradas a partir del arte “primitivo”. Fue de esta manera cómo objetos de culturas asumidas entonces como “primitivas”, serían exhibidos por primera vez en Nueva York como *arte*, no como artefactos, y particularmente, como una expresión plástica equivalente a la propiamente *moderna*. Ello ocurrió no de manera casual en la que sería la primera galería de EE. UU en exhibir arte *moderno*: conocida como la galería “291” y dirigida por el crítico y fotógrafo Alfred Stieglitz, quien organizó las primeras exposiciones de artistas modernos europeos y estadounidenses antes de la famosa exposición del *Armory Show* en 1913, y también, como acabamos de señalar, sería el primer lugar de Nueva York en organizar por primera vez exposiciones de arte “primitivo”.

Por otra parte, el regreso de los artistas estadounidenses a Nueva York, después de estancias más o menos largas en el viejo continente, también permitió difundir las nuevas ideas estéticas en EE.UU., y, con las primeras obras modernas producidas por estos artistas, se desarrolló por primera vez en Nueva York una vanguardia artística. Varios de estos artistas que formaron parte de dicha vanguardia producirán en sus inicios obras primitivistas: ese fue

el caso de Max Weber, Maurice Sterne y Marsden Hartley. En la constitución de esta vanguardia artística, Stieglitz también jugó un importante rol al subvencionar algunas de las estancias de estos artistas en Europa, y al facilitar, con la apertura de la galería “291”, la creación en Nueva York de un lugar de debate, intercambio de ideas y de experimentación plástica sobre el lenguaje artístico moderno.

De esta manera, a principios de la segunda década del siglo XX en Nueva York, no solamente se empezaron a exhibir obras modernas y, junto a ellas, obras “primitivas”, sino que también nació una teorización sobre el arte moderno y, dentro de ella, sobre el arte “primitivo”. Esta teorización sería divulgada en revistas, catálogos, y en monografías y textos críticos publicados en Nueva York. En tal sentido Alfred Stieglitz jugaría otra vez un importante rol al ser el editor de la primera revista en publicar textos que en Nueva York teorizan sobre el arte “primitivo”: la revista *Camera Work*. Sin embargo, el autor de la mayoría de estos textos publicados por Stieglitz será otra figura fundamental en la difusión del arte “primitivo”, y también del arte moderno, de principios de siglo en Nueva York: nos referimos al caricaturista, galerista y escritor Marius de Zayas. Y, junto a de Zayas, otras personalidades neoyorkinas se interesarán también a finales de la década de 1910 por el arte moderno y por el arte “primitivo”: este será el caso de Robert Coady, quién abrirá la *Washington Square Gallery* en 1914 y poco después exhibirá arte africano; o el de Katkerine Dreier, fundadora de la famosa *Socité Anonyme, Inc.*, y coleccionista de muchas obras modernas primitivistas. De esta manera, estas cuatro personalidades relevantes del mundo artístico de Nueva York de las primeras décadas del siglo pasado, ejercerán un importante rol a la hora de teorizar sobre el arte “primitivo” en Nueva York, a través de las exposiciones por ellos organizadas, a través de sus publicaciones, o en su rol como marchantes o coleccionistas.

Nuestro objetivo en este primer capítulo, por tanto, será examinar la teorización que sobre el arte “primitivo” desarrollaron tales figuras, y analizar cómo tal teorización se divulgó en la ciudad de Nueva York en las primeras décadas del siglo XX, entre 1910 (cuando aparece el primer texto primitivista que hemos constatado con mayor impacto en el ámbito artístico en Nueva York), y 1928 (justo un año antes de la inauguración del Museum of Modern Art, con el cual se daría comienzo a una nueva etapa de institucionalización del arte moderno y del arte “primitivo”).

1.2. Alfred Stieglitz: galerista, editor y fotógrafo

Alfred Stieglitz fue una figura determinante en la introducción y valoración del arte “primitivo” y del primitivismo artístico en Nueva York en la década de 1910. Stieglitz también fue la figura más influyente en cuanto a la introducción y promoción del arte moderno en las primeras décadas del siglo XX en Nueva York. Numerosos críticos y artistas han coincidido en identificar al reconocido fotógrafo, crítico y galerista nacido en 1864 en Hoboken, New Jersey (1864-1946), como una figura que marcó un antes y un después en la historia del arte moderno en los Estados Unidos; y la bibliografía actual así lo ha corroborado unánimemente. Como veremos a continuación, Stieglitz organizó las primeras exposiciones sobre la obra de Matisse y de Picasso, las primeras exposiciones de arte africano, y las primeras exposiciones en las cuales se exhibió conjuntamente arte africano y la obra de artistas modernos como Picasso o Braque.

Por otra parte, Alfred Stieglitz también es reconocido como una figura fundamental en su faceta de crítico, y en su rol de promotor de la que sería la primera vanguardia estadounidense. En tal sentido el sustento económico que Stieglitz ofreció, así como el lugar de creación e intercambio en que también se convirtió su galería, facilitó que un grupo de artistas de Nueva York interesados en las últimas tendencias artísticas europeas desarrollaran por primera vez una obra de tradición moderna. Finalmente, Stieglitz también es considerado una figura fundamental en la historia de la fotografía, al ser uno de los primeros autores en crear fotografías en base a principios artísticos.

En los próximos apartados examinaremos cómo su faceta de galerista, que complementó como editor de la revista *Camera Work*, posibilitó la organización de las primeras exposiciones de arte “primitivo” celebradas en Nueva York. Y analizaremos la lectura que sobre el arte “primitivo” se difundió en estas exposiciones de la galería “291”, en artículos de la *Camera Work*, y a través de su propia obra fotográfica.

1.2.1. Los orígenes de la galería “291”

Aunque la galería “291” ha pasado a la historia por ser la primera galería en presentar arte moderno en Nueva York, el objetivo inicial de Stieglitz al abrir una galería fue el de promover la fotografía de la *Photo-Secession*, el grupo de artistas que Stieglitz había reunido en 1902 para reivindicar la equidad entre fotografía y arte, específicamente en relación con la

pintura¹². Stieglitz, por tanto, abrió una galería en Nueva York porque determinó que los fotógrafos del grupo necesitaban un centro para exhibir sus trabajos, y así educar al público acerca de las posibilidades artísticas de la fotografía moderna. Este dato es importante porque, como veremos más adelante, la preocupación de Stieglitz de que la fotografía fuera reconocida como actividad creativa determinará en gran parte el interés y, después, la utilización que hará Stieglitz del arte “primitivo” tanto en su galería, en su revista y su propia obra fotográfica.

El nuevo espacio, situado en la ciudad de Nueva York se llamó oficialmente *Little Gallery of the Photo-Secession*, pero rápidamente sería conocido como la galería “291”.¹³ Tres años más tarde, en 1908, Stieglitz comenzó a organizar exposiciones de arte moderno, convirtiéndose así en el primero en mostrar arte moderno en Nueva York¹⁴. En un primer momento, la galería puso especial énfasis en la obra de Matisse, pero pronto también organizó exposiciones de dibujos, grabados, pinturas y esculturas de los artistas modernos más relevantes de Europa, entre los cuales no faltó la obra reciente de Picasso¹⁵. Con su galería “291”, que estuvo

¹² Alfred Stieglitz residió desde 1881-1890 a Berlín, donde estudió ingeniería química. A raíz de sus estudios, se familiariza con la fotografía, y poco después, empieza a reclamar un reconocimiento equivalente entre la fotografía y la pintura. Antes del cambio de siglo, Stieglitz había hecho importantes innovaciones en fotografía, por ejemplo, en técnicas que todavía no habían sido alcanzadas hasta entonces (hacer fotografías en la nieve, la lluvia o la noche, en otras innovaciones). Cuando regresó a Nueva York reunió a su alrededor a un grupo de fotógrafos estadounidenses con quienes compartía el objetivo de convertir la fotografía como medio artístico, y crea entonces la Photo-Secession como protesta a la fotografía convencional del momento.

¹³ El 25 de noviembre de 1905, en el número 291 de la 5ª Avenida de Nueva York, Alfred Stieglitz inauguró un espacio que fue nombrado inicialmente como *Little Gallery*; sin embargo, pronto fue conocido como “291” por su dirección en el número 291. Sobre los orígenes y desarrollo de la galería 291, véase Jay Bohner, *An American Lens: Scenes from Alfred Stieglitz's New York Secession* (Cambridge: MIT Press, 2005), 60-61; y Hélène Seckel, “Alfred Stieglitz et la Photo-Secession. 291 Fifth Avenue, New York,” en *Paris – New York* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1977), 226-265.

¹⁴ Stieglitz había viajado por Europa en 1907, 1909 y 1911, y habría podido conocer de primera mano las producciones artísticas más vanguardistas del momento realizadas en Europa. Sin embargo, en la selección de los artistas para exhibir su obra, Stieglitz habría contado principalmente con la ayuda de su amigo, el también fotógrafo Edward Steichen, quien habría propuesto muchos de los artistas europeos y habría recomendado la obra de artistas estadounidense que entonces vivían en París. Steichen residió en París desde 1908 hasta la guerra, de modo que en cierto modo fue el corresponsal de Little Gallery al extranjero y el intermediario en el contacto con los artistas de vanguardia en Europa. Judith Zilczer considera que la colaboración con Steichen y la información proporcionada por sus otros colaboradores y artistas durante sus viajes a Europa, les dieron información sobre los desarrollos del arte moderno. Judith Zilczer, “The *Aesthetic Struggle* in America: The Aftermath of the Armory Show, 1913 – 1918” (Tesis doctoral, University of Delaware, 1975), 115. Entre estos colaboradores se encontraba el artista Max Weber, y el galerista y caricaturista Marius de Zayas, que como trataremos en los próximos capítulos influenciaron a Stieglitz en su concepción y determinación de exhibir arte “primitivo”. Sobre el rol de Stieglitz como promotor del arte moderno en los EE. UU, véase Sarah Greenough, ed., *Modern art and America: Alfred Stieglitz and his New York galleries* (Washington: National Gallery of Art, 2000).

¹⁵ Después del debut de Matisse en abril de 1908, Stieglitz también presentó una segunda exposición de Matisse en 1910) y una tercera exposición de Matisse en 1912, que incluía tanto escultura como dibujos. La galería “291” también ofreció la posibilidad de apreciar por primera vez en los Estados Unidos la obra de Rodin, Matisse o Cézanne, así como obra de Picasso, Picabia, Brancusi, entre otros. A modo de ejemplo de otras exposiciones que

abierta hasta 1917, Stieglitz también fue pionero en exhibir la obra de los primeros artistas modernos estadounidenses, entre los cuales los pintores Max Weber o Marsden Hartley, que en aquellos años produjeron obra primitivista.¹⁶ Análogamente, y como ya hemos indicado más arriba, la galería de Stieglitz también fue pionera en organizar por primera vez en los Estados Unidos exposiciones de arte “primitivo”, específicamente, arte africano, tal y como veremos con más detalle a continuación.

1.2.2. El arte “primitivo” en la galería “291”

A finales de 1914, más específicamente entre noviembre y diciembre de 1914, el arte africano fue exhibido por primera vez en Nueva York en una galería de arte moderno. Para esta exposición, Stieglitz contó con la colaboración del caricaturista Marius de Zayas, quién desde 1910 era uno de sus asistentes y había establecido contacto con el coleccionista Paul Guillaume en su estancia en París.¹⁷ La mayoría de los objetos africanos que se exhibieron en la galería “291” procedieron de la colección de Paul Guillaume¹⁸. Por tanto, se trataba de objetos africanos que, tal y como ya ha sido ampliamente estudiado, fueron seleccionados en función de la adecuación de estos a los intereses estéticos de Paul Guillaume: por ejemplo,

supusieron un debut los Estados Unidos, en cuanto a la obra de artistas modernos europeos, destacan las exposiciones siguientes: Rodin (dibujos) en 1908; Cézanne (acuarelas) y Picasso, en 1911 (la exposición sobre Picasso incluyó 83 dibujos y acuarelas recientes y carboncillos, dibujos a pluma y tinta, grabados que representaban la evolución completa del artista a través del cubismo). Sobre las exposiciones organizadas por Stieglitz en su galería, véase Bochner, *An American Lens*, 64.

¹⁶ Además del núcleo aglutinado por Stieglitz alrededor de la revista *Camera Work* y la galería, en Nueva York se desarrolló otro núcleo de vanguardia alrededor de Mabel Dodge, quien se estableció en Greenwich Village después de regresar de su estancia en París en 1912. Dodge, que había frecuentado los Salones de Gertrude Stein en París, abrió un salón allí. Dodge estuvo casada entre 1916 y 1923 con el artista Maurice Sterne, cuya obra primitivista será analizada en el Capítulo 3 de la presente Tesis.

¹⁷ De igual forma, Marius de Zayas siguiendo en la línea de Stieglitz, en los años siguientes al Armory Show montó su propia galería presentó varias exposiciones en las que el arte africano era mostrado como “arte primitivo”. También Robert J. Coody centró parte de su actividad galerística en el arte primitivo. En los capítulos siguientes se analiza Stieglitz y Coody en relación con su práctica galerística y su teorización en cuanto al arte “primitivo”.

¹⁸ Al estallar la Primera Guerra Mundial, Paul Guillaume, a través de De Zayas, aceptó mandar sus esculturas africanas a Nueva York para que fueran exhibidas en la 291. En unas notas no publicadas en vida de De Zayas, el caricaturista explicaba de la siguiente manera como habría conocido a Paul Guillaume: “Through Picabia I met Apollinaire and Max Jacob, and through Apollinaire I met Paul Guillaume, then a modest but ambitious art dealer and collector, or rather importer, of Negro art. How he imported it will always remain a mystery, but the objects he had were always genuine. When the First World War was declared and desolation reigned about artists and dealers, Paul Guillaume was only too glad to let me have all the African sculpture I could put in a trunk and bring to New York. That was his first contribution to exhibitions of modern art in New York”. Marius De Zayas, “African Negro Art,” en *How, When and Why Modern Art Came to New York*, ed. Francis M. Naumann (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 55. Sin embargo, en cuanto al interés y aceptación de Stieglitz del arte africano, además de De Zayas tuvo que ser determinante el artista Max Weber, quién en 1910 regresó a Nueva York de París con una estatuilla africana y poco después empezó a introducir en sus lienzos referencias al arte africano, tal como será examinado más adelante.

máscaras con formas geométricas, tal y como puede apreciarse en una máscara de la Costa de Marfil que fue exhibida en la galería “291” en la exposición de 1914.¹⁹

La exposición mostró las obras africanas como obras de *arte*, y, específicamente, al tratarse de un espacio reservado al arte moderno, fueron a la misma vez presentadas como exponentes de arte *moderno*. Para ello la exposición rehusó los convencionalismos propios de las exposiciones etnográficas, y asumió la presentación de las obras desde la perspectiva expositiva del arte moderno, como por ejemplo el hecho de colgar las obras en la pared o presentarlas en pedestales, así como acompañarlas únicamente de una breve descripción.

La idea de realizar esta exposición pudo haber surgido de Marius de Zayas, quién desde 1910 estaba en Europa, adonde Stieglitz lo había encargado para que investigara las últimas novedades en el arte de vanguardia. En la primavera de 1914 Marius de Zayas conoció a Paul Guillaume, y le propuso a Stieglitz la realización de la exposición en Nueva York. En una carta a Stieglitz, de Zayas le proponía la idea:

“I believe I can also arrange an exhibition [...] of remarkable [...] statuettes [...]. Guilla[u]me, the art dealer, has a very important collection [...] I have always believed that a show [...] would be a great thing for 291.”²⁰

La respuesta de Stieglitz por su parte fue totalmente positiva:

“This morning I had a letter from Paul Guillaume in which he tells me that you had told him to write to me. He says that he would be glad to let us have a show of negro art. Has he really very good things, and what do you think about it? Of course I would like to have a show of Negro art as you know. I want to make the next season at ‘291’ a very live one”.²¹

De Zayas regresó a Nueva York al estallar la Primera Guerra Mundial, y entonces organiza esta exposición primera exposición dedicada al arte africano. Sin embargo, como ya hemos



Máscara africana procedente de la colección de Paul Guillaume; fue exhibida en la galería “291”, en 1914.

¹⁹ Sobre la figura de Paul Guillaume en su vinculación con de Zayas y, a través de este, con el mundo artístico neoyorkino, véase Yaëlle Biro, “Paul Guillaume, Marius de Zayas, and African Arts: A Transatlantic Partnership, 1914-1923,” en *Pioneers of the Global Art Market: Paris-Based Dealer Networks, 1850-1950*, ed. Christel H. Force (London: Bloomsbury Visual Arts, 2020), 101-118.

²⁰ De Zayas, “African Negro Art,” *ibid.*, 171.

²¹ *Ibid.*, 172.

señalado anteriormente, la presencia del arte africano en la galería de Stieglitz también se produjo en exposiciones sobre la obra de artistas modernos. Por ejemplo, en la exposición “Picasso-Braque” (1915), en la que lienzos y dibujos que ejemplificaban la evolución del cubismo, fueron presentados junto a objetos africanos, como un reliquiario Kota, de Gabon que fue instalado entre un dibujo de Braque y otro de Picasso. Como podemos observar en la fotografía tomada por Stieglitz, las tres obras fueron situadas análogamente (es decir, tal y como es tradición en la sociedad occidental moderna: colgadas en la pared), y prácticamente en el mismo nivel²².



Vista de la exposición “Picasso-Braque” (1915), galería “291”. Autor de la fotografía: Alfred Stieglitz.

²² Esta no fue la primera vez que la obra de Picasso era contrastada con el arte africano en una exposición, ya que en Europa ya se habían organizado la exposición *Picasso u. Negerplastik*, en la Neue Galerie de Berlín, en 1913. Pero en París una exposición con este contraste no tuvo lugar hasta un año después de la exposición de la galería “291”: fue en noviembre de 1916, y estuvo organizada por Paul Guillaume, y además de arte africano, se presentó arte de Nueva Caledonia, también de la colección de Paul Guillaume, junto a la obra de Picasso, Matisse y Modigliani, entre otros artistas. Sobre la exhibición de la obra de Picasso y el arte africano, véase Yaëlle Biro, “Picasso et les maîtres: exposer et juxtaposer Picasso et les arts africains (1913-1923),” en *Revoir Picasso. Colloque international du 25 au 28 mars 2015 Musée national Picasso-Paris* (Musée national Picasso-Paris 2015). De Zayas en los años siguientes, y hasta el año 1923, organizó otras exposiciones que juxtaponían la obra de Picasso y el arte africano, como se tratará en la presente Tesis más adelante.

La galería “291”, de esta manera, ya fuera al exhibir arte africano en un espacio dedicado al arte “moderno”, y, por tanto, siguiendo criterios propios de las exposiciones de arte moderno y no de los museos etnográficos, o al exhibir tales objetos africanos juntamente con la obra de artistas modernos (europeos), se defendió la idea de que existiría una analogía entre el arte africano y el arte moderno. Esta tesis fue formulada de forma explícita en el título de otra exposición dedicada al arte africano, en el año 1916: “Sanctuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art”. Se defendió, por tanto, ya no solamente una supuesta *afinidad*, sino un *vínculo* esencial que, como ya veremos, consideraría que el denominado arte “primitivo”, en este caso africano, sería la fuente de la cual se creó el arte moderno.



Vista de la exposición “Sanctuary in Wood by African Savages: The Root of Modern art”, fotografía de Stieglitz, publicada en *Camera Work-A Photographic Quaterly* (48) 1916.

La exposición pretendía mostrar los objetos africanos como una *fuentes* del arte moderno, es decir, como un referente desde el cual habría nacido y desarrollado del arte “primitivo”; para lo cual se optó por un diseño que enfatizara las calidades plásticas de loa objetos. Así, en esta ocasión los objetos, además de disponerlos colgados en la pared o en pedestales, se presentaron encima de láminas de diferente color, e intercaladas con otras láminas de color

negro, para formar formas geométricas y crear ritmos visuales²³. Innegablemente, este diseño –que estuvo a cargo de Edward Steichen– rompía las convenciones que seguían los museos etnográficos a la hora de exhibir objetos africanos. De manera que cada objeto fue presentado como un objeto estético propio, con espacio propio, separado suficientemente de los demás objetos, en un pedestal, etc.

Además de exhibir arte africano, ya fuera bajo exposiciones específicas o juntamente a obras modernas tal y como acabamos de ver, la galería “291” también exhibió, hasta el año de su cierre en 1917, exposiciones de artistas modernos con obra primitivista. Por ejemplo, la exposición sobre Brancusi que tuvo lugar en 1914, en la cual –como podemos apreciar en la fotografía tomada por el mismo Stieglitz y que fue luego publicada en la revista *Camera Work*–, las esculturas de Brancusi fueron exhibidas de forma análoga a los objetos africanos.



Vista de la exposición sobre la obra de Brancusi (marzo-abril de 1914), en la galería “291”; publicada en *Camera Work*, No. 48, 1916.

²³ Edward Steichen afirmó que su diseño buscaba sugerir “a background of jungle drums”; citado en Hélène Seckel, “Alfred Stieglitz et la Photo-Secession”, 228.



“Weird Art from Darkest Africa: Does it Explain Cubism ?,”
The World, 4 de febrero, 1917, 16.

Precisamente esta idea que se defendió desde la galería “291”, sobre que existiría una afinidad crucial entre el arte moderno y el arte “primitivo”, fue una de las cuestiones que la crítica señaló de las referidas exposiciones de arte africano. Por ejemplo, en un artículo de la revista “The World”, aparecido el 4 de febrero de 1917, se señalaba tal cuestión en la pregunta formulada en el subtítulo y en la introducción del texto: “Does it explain Cubism?” y “Is the mystery of cubism solved at last?”²⁴. El artículo, que se publicó junto a la reproducción

varios objetos africanos, y de unos dibujos con formas geométricas que evocaban probablemente al cubismo, respondía con una cita afirmativa de Marius de Zayas: “of all the arts of the primitive race”, y en relación con el arte africano en específico, afirma además que sería “the one which has had a positive influence upon the art of our epoch”²⁵.

También en la revista *The World*, pero un mes antes del artículo que acabamos de referenciar, había aparecido otro artículo que hacía referencia a la exposición de la galería “291” sobre arte africano. En el mismo también se recogió la idea defendida en la exposición “291” sobre el supuesto rol del arte africano como fuente de inspiración del arte moderno. Desde el propio título del texto se indicaba la idea de tal vínculo, al afirmarse que: “African Savages the First Futurist”²⁶. En esta ocasión también se reprodujeron objetos africanos (todos ellos mostrados en la exposición de “291”), sobre un fondo de dibujo de un paisaje realizado a partir de formas geométricas y la utilización de diferentes perspectivas, lo cual podría haber querido evocar también al lenguaje cubista.²⁷

²⁴ “Weird Art from Darkest Africa: Does it Explain Cubism ?,” *The World*, 4 de febrero, 1917, 16.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ “African Savages the First Futurist,” *The World*, 24 de enero, 1915; imagen procedente de Gail Levin, “American Art”, en *Primitivism in 20th century art. Affinity of the Tribal and the Modern II*, ed. William Stanley Rubin (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984), 463.

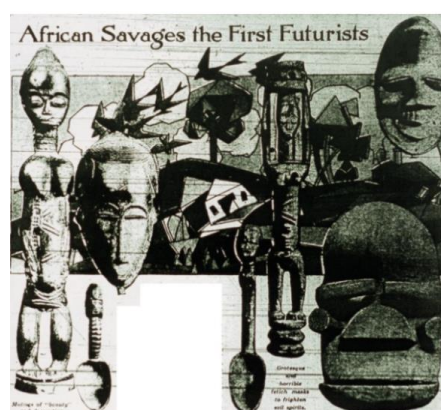
²⁷ En la parte inferior derecha se puede identificar una máscara robusta, y al lado de esta, una cuchara antropomorfa; ambos objetos serán utilizados posteriormente por Stieglitz en su obra fotográficas, tal como se examinará más adelante.

Por tanto, la idea fundamental de que el arte “primitivo” –aquí específicamente, el arte africano– tendría una afinidad con el arte moderno –en concreto, con el cubismo–, es la idea sobre la cual ambos textos referenciaron la exposición de arte africano de Stieglitz. Evidentemente, el que la crítica recogiera tal idea no implicaba que la asumiera, y de hecho en ambos artículos podemos ver cómo las descripciones negativas están bien presentes. Por ejemplo, en el primero de los artículos referenciados (« Weird Art from Darkest Africa: Does it Explain Cubism? », *The World Magazine*, 4 febrero 1917), podemos observar que si bien el artículo señala la cuestión de una afinidad entre arte moderno y arte “primitivo”, y destaca como señal de reconocimiento el que “Paris collectors have paid as high as 20.000 francs for a particularly rare specimen”²⁸. Y en el mismo se describe al arte africano como un arte realizado por “superstitious, cannibalistic, fear-haunted”, y se afirma también que:

“African Wood carver, incapable of understanding form as we see it, can only represent the mental image of sensation, of what is impressed upon his obfuscated brain. And this is precisely that sort of ‘abstract plastic expression’ which the modern artist is trying every way to get”.²⁹

Similarmente, en el segundo artículo que hemos comentado unas líneas más arriba se refiere al arte africano con expresiones como “grotesque and horrible fetich masks to frighten evil spirits”, o “motives of ‘beauty’ decoration”³⁰.

Esta aproximación peyorativa hacia la sociedad de procedencia en la cual fueron creados tales tradicionales, no fue exclusiva de la crítica artística, sino que, si nos fijamos en el título de la exposición, “African Savages”, constatamos que aún cuando los



Ilustraciones publicadas en el artículo “African Savages the First Futurist,” *The World*, 24.

objetos fueran presentados como “arte”, las comunidades creadoras de tales piezas seguían siendo consideradas “salvajes”. Es decir, se trata a los creadores de tales piezas desde una perspectiva “primitivista” (salvajes/civilizados), y, por tanto, se trata de un planteamiento innegablemente racista.

Aun así, es decir, a pesar de la interpretación fantasiosa y sesgada que sobre el arte “primitivo” se promovió desde la galería “292, resulta innegable que la exhibición de objetos

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

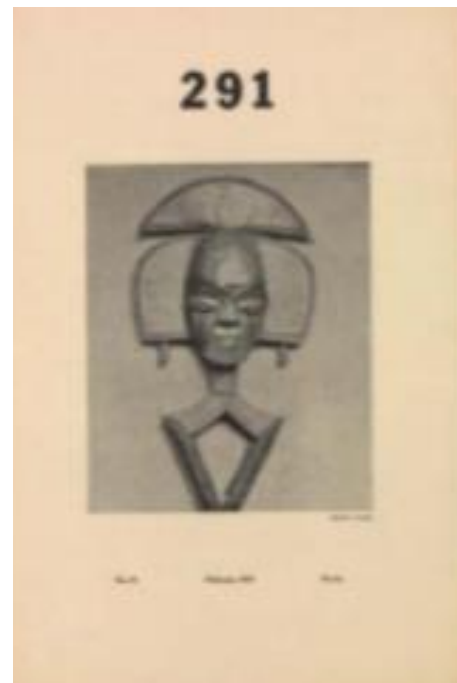
³⁰ *Ibid.*

africano en la galería “291” contribuyó a desarrollar una concepción más positiva hacia el arte “primitivo”.³¹

Ya se ha señalado que la galería “291” comenzó como un centro de exposición de la obra de los fotógrafos de la Photo-Secession, pero que pronto creció hasta incluir cualquier trabajo creativo que parecía significativo y era rechazada por las instituciones convencionales: el denominado arte “primitivo” fue una de estas fuentes y, a partir de entonces, en Nueva York fue asumida indisociablemente al arte *moderno*.

1.2.3. El arte “primitivo” en el pensamiento estético de Stieglitz

La actividad de la galería se reforzó con la publicación de una revista, *Camera Work*, la cual entre su fundación en enero de 1903 (y, por tanto, antes de la inauguración de Little Gallery), y su clausura en junio de 1917 (junto con el cierre de la galería “291”), publicó 50 números, un suplemento (abril 1906) y dos números especiales (agosto 1912 y junio 1913). La revista se interesó por las amplias tendencias en las artes visuales, y presentó perspectivas más allá de la de Stieglitz: por ejemplo, se reprodujeron fragmentos de la crítica tanto positiva como negativa, respecto a las exposiciones de la galería “291”. Analizaremos a continuación cómo apareció y cómo fue tratado el denominado arte “primitivo” en esta importante revista.



Portada de la revista “291”, vol 12, febrero 1916. El relicario mostrado (originario de la República del Congo) fue exhibido en la galería “291”.

Ya hemos señalado anteriormente que, desde antes del cambio de siglo, un grupo de fotógrafos estadounidenses bajo el liderazgo de Stieglitz había estado buscando reconocimiento para la fotografía como una rama de las bellas artes, y que para ello defendieron una equivalencia entre la composición pictórica y la fotográfica³². Para demostrar

³¹ Ya ha sido señalado en las páginas anteriores que Stieglitz siempre cuidó la recepción y publicidad de las exhibiciones, por lo que hay que tener en cuenta que, aun cuando la galería permaneció como un círculo minoritario, tuvo en cambio una difusión relativamente grande.

³² Entre los escritores más articulados en este tema de la estética fotográfica se encuentra el crítico Charles Caffin, por ejemplo, su tratado de *Photography As a Fine Art* (1901). Otro crítico que compartía este punto de

que la fotografía ofrecía una alternativa complementaria a la tendencia antirrealista en el arte moderno, Stieglitz y Steichen, como ya hemos comentado en el anterior apartado, decidieron organizar una serie de exposiciones, pero también editar una revista con textos e imágenes que mostraran el vínculo entre la fotografía y el arte moderno.

Consecuentemente, una cuestión sobre la cual trataron numerosos artículos fue la condición no mimética del arte: así, los artículos de *Camera Work* negarían la dimensión puramente imitativa de la fotografía en comparación con la pintura, y defenderían que, en consecuencia, el arte moderno implica un desafío a la tradición académica del arte occidental. Por ejemplo, en 1912, se publicó en *Camera Work* un artículo de Marius de Zayas titulado “The Sun Has set³³”, en el que proclamó que “art is dead”, en referencia a la noción de *arte* como reproducción mimética de la naturaleza.³⁴ En este artículo de Zayas analiza las causas de la supuesta muerte del arte naturalista, y lamenta que el arte se haya alejado del ideal y que haya sucumbido a la industria. Otro artículo que similarmente indagaba en esta cuestión fue el de Gabrielle Buffet (esposa de Picabia), titulado “Modern Art and the Public,” publicó en junio de 1913.³⁵ En el artículo, Buffet intenta definir el nuevo lenguaje pictórico del ‘modernism’, y para ello, y como argumento final en contra de la asumida necesidad de una representación mimética en el arte, centra su atención en los avances tecnológicos de la cámara: Buffet defiende que la facilidad de reproducción mecánica dejaba obsoleta la pintura basada en el modelo de la perspectiva renacentista o el *trompe-l’œil*.

Es en este debate de la reivindicación artística de la fotografía y la consiguiente negación de la teoría representacional del arte, que el arte primitivo es mostrado entonces como *ejemplo de* este ideal “anti-photgraphic”³⁶. La presencia del arte “primitivo” en *Camera Work* será sobre

vista del potencial estético de la fotografía fue el crítico Sadakichi Hartmann. Ambos escritores creían que el fotógrafo no solamente manipulaba los mismos elementos compositivos que el pintor, sino que también conseguía la misma expresión individual. Sobre la innovación fotográfica de Stieglitz y su influencia en el desarrollo de la fotografía en el siglo XX, véase Michael North, *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word* (Cambridge: Oxford University Press, 2005).

³³ Marius De Zayas, “The Sun Has Set,” *Camera Work*, No. 39 (Julio 1912): 17-18.

³⁴ Dickran Tashjian critica que esta expresión de De Zayas ha sido frecuentemente interpretada como un anticipo de dadaísmo, cuando, según este autor, aquí De Zayas se refería a la muerte de la representación naturalista en el arte. Dickran Tashjian, *Skyscraper Primitives: Dada and the American Avant-garde, 1910-1925* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1975), 25.

³⁵ Gabrielle Buffet, “Modern Art and the Public,” *Camera Work*, special number (junio 1913), 13. Entre agosto de 1912 y junio de 1913, *Camera Work* dedica cinco números a la progresión hacia la abstracción: de Matisse a Picasso. Para un análisis de estos artículos que trata la cuestión de la abstracción, véase Bochner, *An American Lens*, 93-94.

³⁶ Junto al arte primitivo, se señala también al arte infantil. Como complemento a este primitivismo entendido por Stieglitz en cuanto a una representación no naturalista, además de arte africano, en la galería “291” se

todo visual: ya hemos comentado que Stieglitz procuraba dar la máxima difusión de las exposiciones realizadas en la galería “291”, y para ello tomaba fotografías de las mismas y las publicaba posteriormente en la revista, junto a una recopilación de la crítica (tanto la positiva como la negativa). Las ya referidas exposiciones sobre arte africano no fueron una excepción, y se publicaron las imágenes de los objetos africanos exhibidos en la galería “291”, junto a artículos que como venimos de señalar reflexionaban sobre la naturaleza no mimética del arte moderno, pero son pocos los textos que se refieren al arte “primitivo”. Stieglitz, específicamente, no escribió ningún texto sobre el arte “primitivo”, pero sí que publicó textos de Max Weber (que serán comentados en la segunda parte de esta Tesis, en el apartado correspondiente), y de Marius de Zayas (a quién también trataremos más adelante).

Algunos textos publicados en *Camera Work* sí que hacen referencia explícita a una posible equivalencia entre el arte moderno y otras artes que son señaladas como primordiales: por ejemplo, en un artículo de 1908 de Steichen, el fotógrafo amigo de Stieglitz explica su comprensión de la relación entre pintura y fotografía; comenta que el propósito de “photographic” o mimético en el arte occidental es muy reciente, mientras que contrasta esta tendencia naturalista con otras artes “primordiales”, y entre ellas señala el arte de Egipto, de Persia, de China, de Japón y de Grecia³⁷. Steichen defiende en el texto que las obras maestras de estas civilizaciones dependerían de “elements of beauty as expressed in form, design and color” y no en dispositivos naturalistas tales como el claroscuro, perspectiva, o la mezcla óptica del color.

Por otra parte, en *Camera Work* se publicaron numerosos artículos sobre todo dedicados a Picasso y Matisse; por ejemplo, a raíz de la exposición de Matisse de 1908, la revista se hace eco publicando resúmenes de las críticas de periódicos sobre la controversia. Y es que la revista *Camera Work* abrió un espacio de reflexión sobre el arte de vanguardia, primero en un debate centrado en la relación de la fotografía con lo artístico, pero rápidamente mutó el debate hacia las características que convertirían toda obra en propiamente ‘moderna’. Efectivamente, la revista *Camera Work*, análogamente a la galería, primero estaba centrada en

organizaron otras exposiciones de artes que también concedían una lectura primitivista, como arte precolombino (por ejemplo, en una exposición organizada de diciembre de 1914 a enero de 1915), o arte infantil (se presentaron dibujos de niños, en 1912, 1914, y 1915).

³⁷ Aquí observamos que todavía no se incluye el denominado arte “primitivo” (es decir, arte tradicional de África, América y Oceanía), pero probablemente por la temprana fecha del artículo: 1908, cuando en el arte europeo se empezaba a inspirarse con estas artes, y por su reciente inclusión, podría no haber sido conocido por tales artistas; tampoco de Zayas ni la galería “291” en consecuencia habían introducido este referente, que sin embargo como se comenta en esta página y las ss., sí que se producirá.

la fotografía y en la cuestión de lo artístico, pero rápidamente, siguiendo el cambio de rumbo de la galería, empezó a publicar artículos que incluían crítica de arte de escritores, pintores, críticos o fotógrafos.³⁸

Se muestra así extensamente la obra de dos de los grandes pioneros del arte moderno, inspirada en parte del arte primitivo. Análogamente, también se publican numerosos artículos de Marius de Zayas que incluyen narraciones sobre arte de París en general, y de Picasso en particular. Se trata de dos artistas modernos primitivistas, lo cual reforzaría a los ojos de Stieglitz, las referencias al denominado arte “primitivo” como estéticamente equivalente a los nuevos atributos característicos del arte moderno.

En definitiva, tanto Stieglitz como otros contemporáneos suyos próximos a él, trataron de definir la naturaleza y propósito de lo que llamaron el atributo “anti-photographic” del arte moderno a través de la comparación con el arte de otras culturas. En tal sentido, a juzgar por las evidencias registradas en la propia revista *Camera Work*, y la actividad galerística, podemos afirmar que en Stieglitz hubo un interés por el arte “primitivo” y que las publicaciones de la *Camera Work* contribuyeron a difundirlo.

1.2.4. Stieglitz y la presencia del arte “primitivo” en su obra fotográfica

Stieglitz fue el principal comprador de las piezas africanas exhibidas en su galería para la exposición “Sanctuary in Wood by African Savages: The Root of Modern art” (1916). De esta exposición, Stieglitz compró 9 obras (del total de 18 que fueron exhibidas), y estas obras jugarán un rol importante en los años posteriores³⁹: por un lado, porque algunas de ellas serán incluidas en exposiciones de artistas modernos (serán colgadas en las paredes junto a las

³⁸ En los primeros años de la revista (específicamente entre 1903 y 1907), los textos que predominan proceden de críticos como Charles Caffin, Sadakichi Hartmann o Bernard Shaw, y sus textos se centran en analizar la fotografía en relación con otras artes. A partir de 1907, y hasta 1910, se incluyen intereses más allá de la fotografía, se siguen las actividades llevadas a cabo en la galería 291 y se reimprime la crítica (hostil y favorable) de las exposiciones organizadas. Durante este periodo la galería y la revista siguen la orientación de Edgard Steichen que reside y trabaja en Europa. El año 1912 es importante de señalar porque se produce un importante cambio para el desarrollo de la revista, y es el de incluir en *Camera Work* selecciones de escritores extranjeros; por ejemplo, Meier-Graefe, Galsworthy, Gertrude Stein (es la primera revista en publicar los textos de Stein), Kandinsky y Vincent Van Gogh. Entre 1910 y 1915 la revista empieza a reproducir imágenes no fotográficas, y se incluye la obra de modernistas europeos y americanos. Por otra parte, la revista hace un esfuerzo por incluir las personalidades más destacables en el panorama del arte moderno contemporáneo, y se solicitan y se publican artículos de Gertrude Stein, John Weichsel y Mabel Dodge, entre otros, para interpretar las ideas más últimas. En cualquier caso, *Camera Work* siempre incitó en sus números a la experimentación, tanto en las formas visuales como escritas.

³⁹ Sobre los objetos africanos que Stieglitz exhibió y/o adquirió para su colección, véase “African Art, New York and the Avant-Garde,” *Tribal Art Special Issue 3* (2012): 67-71.

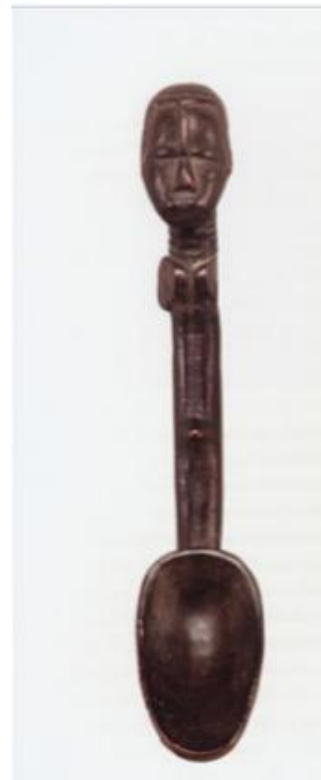
demás obras modernas, como ya hemos señalado a propósito de la exposición “Picasso-Braque”), o, también, porque Stieglitz las incorporará en su propia obra fotográfica. Es decir, que además de esta exposición, el arte africano tendría una presencia continua en dicha galería, ya que además de decorar las paredes, también integraron algunas composiciones fotográficas de Stieglitz, como veremos con más detalle a continuación.

Una de las fotografías de Stieglitz más famosas en las que aparece un objeto africano lleva por título *Georgia* (c. 1918-1919), en referencia a la pintora Georgia O’Keeffe retratada en la fotografía. La pintora, que ha sido retratada con el torso superior desnudo, sustenta un objeto africano, específicamente una cuchara africana antropomorfa que Stieglitz coleccionó y que ya hemos referenciado a propósito de su exhibición en la “291” en 1916 y de su reproducción en un artículo de la revista *The World*.



Alfred Stieglitz, *Georgia* (c. 1918-1919)

Cuchara de madera, procedente de Costa de Marfil (finales XIX) exhibida en la galería “291” y adquirida por Stieglitz en 1914.



Stieglitz presenta al objeto africano de forma análoga a como ya hemos visto que realizaba en su galería, y tal como era reivindicado desde la *Camera Work*: como un objeto artístico⁴⁰. Ello lo vemos por el escenario en el que la cuchara africana es mostrada: junto a una figura femenina con la que se crea un ritmo de formas, por ejemplo, la forma oblicua que forman los brazos o la tela y la de la cuchara; y un pronunciado contraste luz/sombras.

Wendy A. Grossman propone una interesante comparación entre esta fotografía y otra titulada



Stieglitz, *Georgia O'Keeffe with Matisse Sculpture*, 1921.



Henri Matisse, *Torse féminin*, 1906.

Georgia O'Keeffe with a Matisse Sculpture (1921), también de Stieglitz, y en la cual O'Keeffe también sustenta un objeto, pero en este caso se trata de una escultura de Matisse⁴¹. Para Grossman, el principal elemento que mostrarían estas fotografías sería, pues, la condición de “arte” de los objetos que O'Keeffe sustenta:

“(…) the African spoon and the bronze sculpture by one of the most admired modern artists appear to share an aesthetic value in the photographer’s eye.”⁴²

En efecto, podemos observar al comparar ambas fotografías que el rol que ocupa la cuchara africana es equivalente al que ocupa la escultura de Matisse en *Georgia O'Keeffe with Matisse Sculpture* (1921), ya que en ambos casos la figura femenina –ya hemos indicado que

⁴⁰ El pintor y fotógrafo Charles Sheeler había sido pionero en retratar los objetos africanos como *objetos artísticos*, tal como se analiza más adelante en el apartado dedicado a De Zayas.

⁴¹ Wendy A. Grossman, “African art and the photographic image: Shaping the Taste for the Modern,” *Tribal Art*, núm. especial. 3 (2012): 58.

⁴² *Ibid.*

se trata de la pintora O'Keeffe— los sustenta en una composición artística que busca, primeramente, suscitar un efecto estético. Stieglitz trata al objeto africano como *arte* también, porque podemos observar que el rol que ocupa este objeto en su composición fotográfica es el de un objeto con valor estético, y no como un objeto cuya función principal estaría vinculada a una función práctica (por ejemplo, como un objeto ritualístico).

El reconocimiento de los objetos africanos como *arte*, y la idea de que en consecuencia existiría una afinidad, una relación, entre el arte moderno y el arte “primitivo”, también nos es sugerido en otro retrato de Stieglitz, en este caso de su amigo Marius de Zayas. Aquí el crítico, caricaturista y galerista es fotografiado entre diversos objetos que cuelgan de la pared: entre ellos, dos máscaras africanas a su lado derecho, y obras modernas detrás y a su izquierda, de las que claramente se reconoce la obra de Picasso *Le repas frugal* (1904). Una de las máscaras (la inferior) fue reproducida en el ya citado artículo que apareció en *The World*, ya que fue exhibida en la exposición de 1916, y como en el caso de la cuchara antropomorfa, fue adquirida por Stieglitz y pasó a formar parte de su colección.⁴³



Máscara de mandera, (Costa de Marfil, finales del siglo XIX), exhibida en la galería “291” y adquirida por Stieglitz en 1914.



Alfred Stieglitz, *Marius de Zayas*, 1915.



Picasso *Le repas frugal* (1904).

⁴³ A su vez, De Zayas realizará también un retrato de Stieglitz que presenta una gran similitud formal en ciertas máscaras africanas, tal como se comenta más adelante en la presente Tesis Doctoral.

El lugar del retrato podría ser no galería “291” o, más probablemente, la Modern Gallery, que ya comentaremos más adelante que precisamente Marius de Zayas inaugura en 1915 y que asumirá la actividad comercial de la “291”. El hecho de colocarlo en paralelo demuestra la convicción que Stieglitz podría compartir (o, como mínimo, aceptar), con Marius de Zayas, en cuanto a que el arte “primitivo” era el origen del arte moderno. En este sentido, resulta necesario recordar el objetivo de Stieglitz al abrir en 1905 su galería y que determinó las exposiciones, así como la reflexión estética que las acompañó desde la revista *Camera Work*: conseguir un reconocimiento para la fotografía como actividad creativa, no reproductiva. El arte africano presentado *como arte*, deviene entonces para Stieglitz una vía para cuestionar la noción naturalista del arte, y familiarizar al público con otras concepciones artísticas.

Sin embargo, y volviendo otra vez a las fotografías de los retratos de O’Keeffe con la cuchara africana o con la estatuilla de Matisse, Grossman también señala que, aunque en un primer momento parece que haya muchas similitudes, es evidente que también existen diferencias notables. Una diferencia clara es que O’Keeffe ha sido retrada con el torso desnudo en la fotografía del objeto africano, y en la de la escultura de Matisse, en cambio, aparece vestida. Según la interpretación que hace Grossman, ello otorga a la obra *Georgia* un sustrato de erotismo que en la fotografía de la escultura de Matisse es inexistente:

“[...] unlike the manner in which Matisse’s sculpture is employed in one image, the association of the African object with a bare-breasted O’Keefe infuses the other photograph with an erotic charge”⁴⁴.

En cuanto a este erotismo que acertadamente señala Grossman, creemos que debe señalarse también que no solamente se consigue en la fotografía de Stieglitz al retratar a O’Keeffe con el torso desnudo, sino que la elección de la cuchara refuerzaría ese erotismo al tratarse de un objeto antropomorfo y con forma fálica. Además, al ser retrado a contraluz, la oscuridad en la que aparece no permite identificar detalles más allá del perfil de la cabeza y la forma semicircular de la cuchara, mientras que, en la otra fotografía, la escultura de Matisse aparece más fácilmente identificable, ya sea porque ocupa un primer plano o ya sea porque el contraste de luz y sombras no le condena a la oscuridad total. Además, a diferencia de la otra fotografía, que es titulada simplemente con el nombre de la pintora, *Georgia*, aquí si que se indica en el mismo título que la autoría de la escultura junto a la cual ha sido retrada la pintora O’Keeffe, pertenece a Matisse.

⁴⁴ Grossman, “African art and the photographic image”, 58.

Grossman sugiere que este paralelismo que podemos interpretar en las fotografías de Stieglitz entre la escultura de bronce de Matisse y la cuchara africana, se consigue especialmente porque se trata de una obra de Henri Matisse, uno de los artistas más admirados del momento. Aquí podríamos puntualizar que, sobre todo, Matisse en aquella segunda década del siglo XX simbolizaba uno de los pioneros del arte *moderno*. La lectura que nos es sugerida, entonces, no es únicamente que los objetos africanos también son *arte*, sino que son arte *moderno* (y que ya hemos señalado que para Stieglitz el principal rasgo de esa modernidad en el arte radicaba en la representación no naturalista). Siendo así, concluimos que Stieglitz más que un reconocimiento hacia los objetos africanos construye una interpretación de los objetos africanos que tributa a su proyecto de conseguir un reconocimiento artístico para la fotografía. En este sentido, no es casual que la escultura de Matisse seleccionada por Stieglitz presente muchas de las características que se asociaban o se asumían que caracterizaban al arte “primitivo”, de las cuales ya hemos señalado anteriormente que Stieglitz destacará especialmente la representación no naturalista.

En la obra fotográfica de Stieglitz, por tanto, los objetos africanos no son asimilados como artefactos sino como *obras de arte*, pero observamos que ese reconocimiento no es pleno porque tal interpretación del arte africano responde a una apropiación en el sentido que se opera desde unas categorías occidentales que son inexistentes en la cultura tradicional de aquellas sociedades de donde procedían aquellas obras; además, aún cuando los objetos africanos fuesen apreciados por su valor estético, el creador de tales objetos continuaba siendo reconocido en condición de inferioridad respecto del artista occidental.

Si nos fijamos en las diferencias y no en las similitudes, entonces aun cuando podemos constatar que Stieglitz nos propone valorar el objeto africano por sus calidades estéticas, vemos que ese reconocimiento no implica una transformación en la idea de ese arte en otros ámbitos, por ejemplo, en cuanto a la población que lo ha creado. Así, de la misma forma que ya hemos señalado que la exposición de 1915 llevó en el título la palabra “salvaje”, y que Steichen hizo unas declaraciones en las que decía que se quería transmitir la idea de jungla; aquí vemos que ese imaginario tan extendido en Occidente de que la sexualidad en esas otras sociedades sería más instintiva (y que ya podemos identificar en *Les demoiselles d'Avignon*, obra de 1907, de Picasso), aquí también es identificable. Por tanto, nosotros creemos que esta diferencia en el tratamiento no es una cuestión únicamente formal, y, mucho menos casual. Esto resulta relevante en cuanto al estudio del primitivismo, porque si bien el objeto africano

es reconocido por el tratamiento formal en la fotografía, así como por la equivalencia que podemos deducir al contrastar la fotografía con otras fotografías de Stieglitz en las cuales introduce obras de artistas reconocidos como Matisse, aquí podemos ver que el erotismo de la fotografía del objeto africano reproduce las ideas asociadas a las sociedades de tales objetos: sociedades “primitivas”, que van desnudas, y que tendrían una sexualidad más instintiva que la europea. Por ello, entonces, la fotografía de Stieglitz que incluye la cuchara no es solamente que sugiera cierto erotismo tal que resalta Grossman, sino que consideramos que también puede remitir a la idea de lo salvaje, toda vez que O’Keeffe aparece retratada desde una desnudez impúdica.

Por tanto, nos decantamos por interpretar el uso artístico de Stieglitz como ejemplo de que, si bien se presenta el objeto africano como *arte*, a la misma vez este es presentado como algo diferente de lo occidental, específicamente, como acabamos de decir, sobre lo salvaje y lo instintivo. Grossman afirma que “Stieglitz himself was inspired by his encounter with African art, creating photographs that illustrate the romanticized perspective with which he approached his subject matter”⁴⁵. Sin embargo, más que *idealizar* este arte, consideramos que cuando Stieglitz otorga un valor estético, y, por tanto, positivo, a los objetos africanos, en realidad está reproduciendo clichés racistas en cuanto a las sociedades en las que ese arte era producido, apropiándose del arte africano con una finalidad específica que, como ya hemos comentado, era la de transformar la consideración de la fotografía como *arte*.

1.2.5. Stieglitz y la exposición *Armory Show* (1913)

Stieglitz también fue una figura importante en la ideación y concreción de un evento que sería determinante para difundir en Nueva York el primitivismo en el arte europeo de principios del siglo XX. Nos referimos a la exposición que llevó por título “International Exhibition of Modern Art” (aunque fue conocida como *Armory Show*), y que fue inaugurada el 17 de febrero de 1913 en el número 69 de *Lexington Avenue*, entre las calles 25 y 26 de la ciudad de Nueva York⁴⁶. Esta exposición constituyó la primera gran exposición de arte moderno en Estados Unidos, ya que en ella se presentaron alrededor de 1250 pinturas, esculturas y obras decorativas de más de 300 artistas europeos y estadounidenses. Fue la mayor concentración de pintura moderna recopilada hasta entonces en los Estados Unidos, y durante muchas

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ La exposición fue popularmente conocida como *Armory Show* porque el recinto donde se realizó era propiedad del *Regiment Armory*.

décadas, continuó siéndolo. La bibliografía académica ha considerado de forma unánime esta exposición como el primero y más importante de los eventos expositivos de los inicios del siglo XX en Estados Unidos⁴⁷. De forma equivalente, y como explicaremos en las próximas páginas, esta exposición también fue fundamental en cuando al desarrollo del primitivismo artístico en Nueva York, porque difundió y apuntaló la idea de que el primitivismo artístico era una práctica fundamental en el nacimiento y evolución del arte moderno europeo.

La intervención de Stieglitz en este evento habría sido fundamental, aunque su colaboración fuera más bien indirecta: la entidad que convocó y organizó la exposición fue la *Association of American Painters and Sculptors, Inc.*, la cual había sido fundada apenas dos años antes en 1911 por Stieglitz y el pintor Robert Henry⁴⁸. Stieglitz encargó la exposición, pero la organización del *Armory Show* estuvo a cargo formal y financieramente de la AAPS. Concretamente, Stieglitz encargó la organización de la exposición a Arthur B. Davis, que entonces era el presidente de la *Association of American Painters and Sculptors, Inc.*⁴⁹; también tuvieron especial relevancia Walt Kuhn como secretario ejecutivo de la exposición y el pintor y crítico Walter Pach como *European agent for the Armory Show*.⁵⁰

Los objetivos de la exposición del *Armory Show* son todavía objeto de debate, aunque la mayoría de historiadores/as del arte coincide en señalar como objetivo fundamental la búsqueda de una mayor aceptación y/o recepción del arte moderno en general, y del arte moderno estadounidenses en particular, por parte de la sociedad norteamericana: en cuanto a que la referida asociación consideró desde sus inicios que los artistas estadounidenses

⁴⁷ Para mayor detalle del contenido de la misma, véase Milton Brown, *The Story of the Armory Show* (New York: Abbeville Press, 1963); o la ampliación de Dickran Tashjian, *Skycraper Primitives. Dada and the American Avant-Garde, 1910-1925* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1975). Véase también los detallados catálogos de las exposiciones *The 1913 Armory Show in Retrospect* (Amherst, Ma: Amherst College, 1958); y *1913 Armory Show 50th Anniversary Exhibition* (New York and Utica: Henry Street Settlement and Munson-Williams-Proctor, 1963).

⁴⁸ Stieglitz fue uno de los honorables vice-presidentes, junto a Monet, Renoir y Odilon Redon.

⁴⁹ Según señala William Homer, Stieglitz creía que Arthur B. Davis era quien tenía probablemente el conocimiento más completo del arte contemporáneo francés y norteamericano de la Asociación, un conocimiento que Stieglitz consideraba que en Nueva York sólo era paralelo con el de Max Weber. William Homer, *Alfred Stieglitz and the American Avant-Grade* (New York: Graphic Society, 1977), 168. Arthur B. Davis era un artista simbolista que se había unido al grupo de John Henri a raíz de la exposición independiente de 1908, conocida como *The Eight*. Desde entonces había sido el presidente de la AAPS y, junto a su protegido Walter Kuhn, había estado colaborando en organizar exposiciones independientes.

⁵⁰ Al decidir incluir obra de artistas europeos, el conocimiento de los expatriados residiendo en Europa, o de los que habían viajado al continente europeo, fue fundamental. La colaboración de Walter Pach en este sentido fue fundamental porque que éste ya hemos señalado en el apartada anterior que conocía los marchantes, muchos de los artistas, y los Steins. En tal sentido, muchos historiadores/as consideran que el conocimiento y los contactos de Walter Pach habrían sido determinantes para poder construir toda la conexión francesa del *Armory Show*, desde el impresionismo a los fauvistas y los cubistas.

modernos tenían pocas oportunidades para exponer su propia obra en los Estados Unidos, se ha defendido que uno de los objetivos de la *International Exhibition of Modern Art* de 1913 habría sido, entre otros, precisamente solventar tal carencia.

Existen, sin embargo, divergencias a la hora de interpretar la causa de esta supuesta búsqueda de mayor aceptación y difusión. Así, por ejemplo, autores como Frank Anderson Trapp han señalado la voluntad de los artistas de promocionar específicamente su propia obra, y que con la celebración del *Armory Show* se habría buscado obtener un apoyo popular para el arte moderno y así facilitar que los artistas estadounidenses produjeran obra moderna en igualdad de condiciones que sus contemporáneos europeos⁵¹. Zilczer por su parte interpreta la exposición más bien como una voluntad de romper con la academia, y considera que la decisión de organizar el *Armory Show* debe interpretarse como una voluntad de “educar” al público estadounidense para que aceptase el arte moderno, y en particular, la obra moderna de los propios artistas estadounidenses⁵².

Los referentes artísticos expositivos del *Armory Show* fueron diversos. La bibliografía especializada reconoce unánimamente en primer lugar la exposición de *The Eight*, que fue la primera muestra en Estados Unidos que abogó por un lugar fuera de la *National Academy of Design* en 1908. Sin embargo, a diferencia de *The Eight*, donde únicamente se incluyeron artistas estadounidenses, los organizadores del *Armory Show* acordaron que la exposición debía incluir también obra extranjera, y como su nombre oficial indicaba idearon que explícita y abiertamente fuese internacional. Teniendo en cuenta precisamente esta pretensión, los organizadores del *Armory Show* tomaron como referencia principalmente las exposiciones de arte moderno organizadas en Europa hasta ese entonces: la exposición *Sonderbund* en Colonia, la primera y segunda exposición post-impresionista organizada por Roger Fry en la *Grafton Galleries* en Londres, así como también el *Salón de Otoño* de 1905, el *Salon des*

⁵¹ Frank Anderson Trapp, *The 1913 Armory Show in Retrospect* (Amherst: Amherst College, 1958), 4. Uno de los argumentos esgrimidos por los partidarios de esta perspectiva que señala como objetivo prioritario el promocionar primariamente el arte moderno estadounidense, es que se eligió como emblema del *Armory Show*, un pino arrancado, imagen tomada directamente de la bandera de Massachusetts y que fue llevada a la batalla durante la Guerra Revolucionaria.

⁵² Zilczer considera que ello queda demostrado por el hecho de que varios de los organizadores elaboraron textos cuyo objetivo era explicar los orígenes y desarrollo del arte moderno. Véase por ejemplo, Arthur B. Davies, “Chronological Chart Showing the Growth of Modern Art”, *Arts and Decoration* (marzo 1913), 150; o Guy Pene du Bois, “The Spirit and Chronology of the Modern Movement,” *Arts and Decoration* (marzo, 1913), 178. Judith Zilczer, “Struggle in America”: The Aftermath of the Armory Show, 1913 - 1918” (Tesis doctoral, University of Delaware, 1975), 25.

Indépendants de 1911, y la exposición *Section d'Or* de 1912.⁵³ La exposición finalmente mostró obra de Cézanne, Gauguin, van Gogh, Matisse y Picasso, entre otras figuras fundamentales del arte moderno europeo; y, asimismo se exhibió la obra de artistas modernos estadounidenses.⁵⁴

Como ya hemos indicado más arriba, hay un amplio consenso en cuanto a la repercusión del *Armory Show* en la sociedad norteamericana: la mayoría de los investigadores/as ha coincidido en señalar que la exposición del *Armory Show* habría contribuido a suscitar interés sobre el arte moderno, y una mayor aceptación del arte moderno en la sociedad norteamericana. La exposición del *Armory Show*, innegablemente, tuvo un gran impacto en la ciudad de Nueva York porque contó con muchos visitantes. Precisamente, gran parte de la buena respuesta del público se cree que fue gracias a la campaña de publicidad con la que colaboró Stieglitz⁵⁵. Y por otra, la respuesta de la prensa también fue positiva, pues a pesar de reacciones peyorativas y burlescas, la prensa en general cubrió el evento haciendo mucha difusión del mismo, e incluso parte de ella dedicó alabanzas a la exposición y al arte allí expuesto.

En este sentido, otra repercusión de esta exposición es que, por sus grandes dimensiones y la estrategia de publicidad seguida, obligó a que la prensa hablara del evento y por consiguiente del arte moderno: se publicaron multitud de artículos y reportajes, y sobre todo de las polémicas publicadas (que ya hemos indicado anteriormente que estimularon al público a asistir al evento), que obligaron a posicionarse sobre aquel tipo de arte que hasta entonces había sido ignorado por la inmensa mayoría de la sociedad norteamericana. Pero también la prensa norteamericana dedicó por primera vez numerosas páginas a hablar sobre el llamado “arte moderno”. De esta manera, con la publicación de reportajes, crónicas y críticas en la prensa general, y la reproducción gráfica por primera vez de obras modernas en revistas y periódicos de gran tirada, se superó la minoritaria circulación de la revista editada por Alfred Stieglitz, *Camara Work*.

⁵³ Bochner, *An American Lens*, 61.

⁵⁴ Además de la obra de los artistas modernos europeos (algunos de ellos, como Cézanne, Gauguin, Gogh, o Matisse, contaron con secciones individualizadas), se exhibió un número equivalente de pinturas categorizadas como post-impresionistas de 25 artistas estadounidenses.

⁵⁵ Dorothy Norman considera que la reacción del público fue en parte debido a la gran publicidad que acompañó la exposición y al escándalo que suscitó la misma. Dorothy Norman, *Alfred Stieglitz: An American Seer* (New York: Random House, 1960), 118.

Finalmente, otra consecuencia de esta exposición habría sido su repercusión en el mercado neoyorkino, en el sentido de que esta exposición habría hecho nacer un mercado para el arte moderno en Nueva York, es decir, contribuyó a transformar el mercado neoyorkino al suscitar interés sobre obras de arte moderno entre varios coleccionistas estadounidenses. Además de la apertura de nuevas galerías, aparecieron los primeros coleccionistas estadounidenses interesados en invertir y promover este arte, concretamente, la obra de Matisse y de Cézanne.⁵⁶ En definitiva, el *Armory Show* fue un evento que transformó la ciudad de Nueva York en cuanto a la percepción del arte moderno, así como el lugar del arte “primitivo” en el arte moderno europeo.

1.2.6. La importancia del *Armory Show* en cuanto al primitivismo artístico

El rol de la “International Exhibition of Modern Art”, de 1913, como motor del interés por el arte africano en los EEUU, ha sido defendido por Yaëlle Biro. La autora defiende que:

“At that time, the emergence of New York as a new platform for modern art revealed the possibility of dynamic art commerce between Europe and America. As a direct consequence of this generative event, the numerous galleries that opened in New York in 1914 all intended to acquaint their audience with the newest trends in art. Among the works they imported from Europe were African arts, which began to be systematically exhibited alongside work by Western avantgarde.”⁵⁷

Biro interpreta el *Amory Show* como un factor que habría sido como un “turning point”, ya que el que el arte africano habría sido interpretado como una “fuente” del arte moderno, y, dice, ello habría llevado a integrar el arte africano en las galerías modernistas. Sin embargo, como se defenderá más adelante, en cuanto al desarrollo del primitivismo, consideramos que si bien el *Armory Show* fue un evento que repercutió por ejemplo en la difusión de la idea de un arte moderno vinculado con el arte “primitivo”, no consideramos que su importancia fuera la de un “turning point”; creemos que hubo otros elementos (como los que serán tratados a continuación en relación a la organizaciones de exposiciones y las teorizaciones de sus galeristas), que habrían tenido un mayor impacto en cuando a la difusión del primitivismo en Nueva York. Y, por lo que respecta a los artistas estadounidenses con obra primitivista,

⁵⁶ La aceptación del arte moderno en el ámbito oficial, sin embargo, prácticamente no se vio alterada por el *Armory Show*: hasta 1921; el Metropolitan se resistió exponer o comprar obras postimpresionistas norteamericanas o europeas efectivamente (la primera exposición dedicada al arte moderno fue la *Exhibition of Impressionist and Post Impressionist Painting*, en 1921). La compra de una obra de Cézanne en 1913 por el Metropolitan (*La Colline des pauvres*, c.1877), por tanto, aunque fue a raíz del *Armory Show*, fue un hecho aislado. En general las instituciones de Nueva York no comenzaron a adquirir obras de arte moderno de forma programática hasta casi dos décadas más tarde.

⁵⁷ Biro, “African Art, New York, and the Avant-Garde,” 95.

también consideramos que habrían otras fuentes más relevantes en cuanto al primitivismo se refiere que el evento expositivo del *Armory Show* en sí.

Por otra parte, a la hora de valorar el impacto del Armory Show en la difusión del primitivismo artístico en Nueva York, resulta muy iluminadora la aportación de Jo-Anne Mancini cuando señala que la exposición del *Armory Show* ha sido tradicionalmente considerada por la bibliografía como un evento supuestamente fundamental para la evolución del arte moderno en Nueva York; se trata de una narrativa, observa Mancini, que asocia la exposición a un nuevo punto de partida, una auténtica inflexión, como si lo “nuevo” hubiera barrido lo “viejo” a modo de golpe “revolucionario: Mancini identifica incluso una narrativa basada en la idea de un legado mítico. Mancini propone en cambio considerar que antes del *Armory Show* ya hubo cierto el desarrollo en diversos ámbitos, como en el de la crítica.⁵⁸

De forma parecida al planteamiento que propone Mancini, nosotros tampoco creemos que, en cuanto al primitivismo, el Armory Show fuera en sí mismo un “tuning point” por haber presentado obras modernas primitivistas; si no que consideramos que, en cuanto al primitivismo, fue una exposición que influyó indudablemente porque contribuyó a solidificar una tendencia que sobre todo en la galería de Stieglitz primero, y después en la de Marius de Zayas, se popularizó esta práctica. Pero, como veremos más adelante, consideramos que si artistas como Max Weber o Marsden Hartley se interesaron por el arte “primitivo”, fue más bien por otros factores mucho más determinantes que esta exposición.

⁵⁸ Véase Jo-Anne Mancini, *Premodernism: Art-World Change and American Culture from the Civil War to the Armory Show* (Princeton: Princeton University Press, 2005).

1.3. Modernidad y primitivismo en Marius de Zayas

1.3.1. Marius de Zayas y su rol como galerista

Marius de Zayas (1880-1961) fue una de las figuras fundamentales en la difusión y teorización del arte “primitivo” en Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XX, no solo por su labor en la gestión de exposiciones en la galería “291”, sino también por su labor como galerista y escritor que propició la difusión de una determinada interpretación sobre el arte “primitivo” en su vínculo con el arte moderno⁵⁹. Su producción teórica a través de artículos y libros marcaría un referente tanto en su propio tiempo como en las décadas siguientes: en 1913 publicó, junto a Paul Haviland, *A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression*, uno de los primeros libros publicados en los EE.UU. en tratar la relación del arte moderno con el arte “primitivo”.⁶⁰ En 1916 Marius de Zayas publicó un segundo libro, titulado *African Negro Art: Its Influence on Modern Art*, un texto dedicado principalmente a teorizar sobre el arte africano, y no sobre la supuesta influencia del arte africano en el arte moderno a pesar de su título⁶¹. Poco después Marius de Zayas planificará un tercer libro, con el título provisional de *How, When and Why Modern Art Came to New York*, pero que Marius de Zayas no llegaría a terminar ni a publicar, y que estaba dedicado precisamente a examinar la introducción del arte moderno en Estados Unidos⁶². Además, Marius de Zayas publicó numerosos artículos en revistas sobre las exposiciones relevantes en Nueva York, tal y como analizaremos a lo largo de este apartado.

En cuanto a su legado, se han distinguido al menos tres facetas relevantes, la primera como creador y artista; la segunda como promotor cultural; y la tercera como teórico del arte⁶³. En

⁵⁹ Marius de Zayas Enriquez y Calmet nació en 1880 en Veracruz, México, en una familia acaudalada que le facilitó una educación de alto nivel y que siendo muy joven colaborase con sus dibujos en los periódicos fundados por su propio padre. Debido a divergencias políticas con el gobierno de Porfirio Díaz la familia en 1907 se trasladó a Nueva York, donde rápidamente se inserta en el ámbito artístico y cultural de entonces. Véase el catálogo de exposición que dirigió Douglas Hyland, *Marius de Zayas, Conjuror of Souls* (Spencer Museum of Art. University of Kansas. 1981), 11. El estudio de Hyland es uno de los estudios más completos sobre Marius de Zayas.

⁶⁰ Marius de Zayas y Paul Haviland. *A Study of The Modern Evolution of Plastic Expression* (New York: Evening Post Job Printing Office, 1913). Este libro también fue uno de los primeros libros publicados en Nueva York que teoriza sobre el arte moderno.

⁶¹ Marius de Zayas, *African Negro Art. Its influence on Modern Art* (New York: Modern Gallery, 1916). Aquí citaremos su edición en Marius De Zayas, “African Negro Art,” en *How, When and Why Modern Art Came to New York*, ed. Francis M. Naumann (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).

⁶² Marius De Zayas, “African Negro Art,” en *How, When and Why Modern Art Came to New York*, ed. Francis M. Naumann (Cambridge, MA: MIT Press, 1996),

⁶³ La mayoría de las referencias a la figura de Marius de Zayas resaltan su labor como “caricaturist and theoretician”. Vease por ejemplo, Matthew Baigell, “Modern Uses of American Indian Art,” *Art Journal* 35, núm.

cuanto a la tercera de estas, consideramos que más que crítico, Marius de Zayas puede ser considerado en base a sus escritos sobre el arte “primitivo” como un importante teórico, en especial por su tratamiento del lugar que otorga al arte “primitivo” como parte de la modernidad artística en Nueva York.

Con relación a ello nos referiremos, en primer lugar, al itinerario seguido y a las diferentes acciones desarrolladas por Marius de Zayas como colaborador para diferentes galerías de referencia, así como a su actividad directamente como galerista en la ciudad de Nueva York. En segundo lugar, nos referiremos a la concepción desarrollada por de Zayas en cuanto al arte moderno y su desarrollo inicial, haciendo especial referencia al primero de sus libros. Seguidamente nos detendremos en el análisis teórico desarrollado por Marius de Zayas en cuanto al lugar del arte “primitivo” y su fundamentación como parte del arte moderno según su propia concepción. Por último, la producción gráfica de Marius de Zayas, para determinar el lugar que de Zayas atribuyó al arte “primitivo” en su propio arte, así como a la expresión plástica primitivista resultante en su propia obra como artista.

Alfred Stieglitz se interesó por la obra creativa de Marius de Zayas, y, en consecuencia, en enero de 1909 le ofreció participar en una primera exposición en la cual de Zayas incluyó caricaturas de celebridades de Nueva York y de miembros de la llamada *Photo-Secession*.⁶⁴ Un año más tarde, además, le incluiría en una segunda exposición efectuada de abril a noviembre de 1910, en la que de Zayas incluyó caricaturas de ciudadanos anónimos de la ciudad de Nueva York. El encuentro con Stieglitz, por tanto, resultó fundamental para la integración de Marius de Zayas en la vanguardia neoyorkina.

Por otra parte, en el desarrollo de la concepción de Marius de Zayas sobre el arte moderno y el lugar del arte “primitivo” en el surgimiento de este, resultaría fundamental para el caricaturista y crítico el viaje que en 1910 realizó a París, ya que supuso su primera estancia larga en la capital francesa después de haber viajado ocasionalmente en su época de estudiante. De Zayas permaneció en esta segunda ocasión por casi un año, y como asistente de Stieglitz. Fue entonces cuando descubrió las últimas novedades de la vanguardia europea, y

3 (1976): 251. Ocasionalmente se le ha referido también como “crítico”, dimensiones todas “igualmente ponderables”. Véase *Marius de Zayas: un destierro moderno*. Museo Nacional de Arte. México D.F. 2009), 9.

⁶⁴ Para una aproximación de conjunto al papel jugado por Marius de Zayas en el contexto neoyorkino, véase Williard Bohn, “The abstract Vision of Marius de Zayas,” *The Art Bulletin* 62, No. 3 (Sep., 1980): 434-452.

en particular el cubismo y a Picasso.⁶⁵ Fue también durante esta estancia cuando descubrió y reconoció la importancia del arte africano en el desarrollo del arte moderno. Como ya hemos señalado en el apartado anterior, fue de Zayas quien propuso a Stieglitz organizar en Nueva York la primera exposición sobre arte africano, que efectivamente se realizó poco más tarde en noviembre de 1914 en la galería “291 ”.⁶⁶

De Zayas regresó a Nueva York en 1911, donde continuó con su trabajo de caricaturista, así como su vínculo con el grupo de artistas e intelectuales que se agrupaban en la galería “291”; y, a la vez, comenzó también a publicar periódicamente en las páginas de *Camera Work* escritos que tratan sobre todo del origen y la evolución del arte moderno⁶⁷. Como parte de su trabajo teórico, Marius de Zayas también publicó en 1913, junto a Paul Haviland, *A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression*, uno de los primeros libros que en los Estados Unidos trataron el nacimiento y desarrollo del arte moderno. Un año más tarde, en 1914, vuelve a Francia, pero al estallar la Primera Guerra Mundial regresará finalmente a Nueva York.

En la correspondencia de estos años de Marius de Zayas con Stieglitz se constata un creciente interés por el arte africano, en particular por el descubrimiento que hace Marius de Zayas, según sus propias palabras, de “*some negro things*” en las colecciones de artistas de gran referencia en el París de la época.⁶⁸ Por otra parte, estos años resultarán cruciales para el futuro de Marius de Zayas como teórico y galerista, porque se incorpora en el círculo de los artistas e intelectuales de París relacionados con la revista vanguardista *Les soirées*, y, en concreto con su editor Guillaume Apollinaire⁶⁹.

⁶⁵ A través de su correspondencia, Marius de Zayas transmitió a Stieglitz sus impresiones sobre el arte moderno que presenció en Europa; por ejemplo, afirmó que: “It seemed to me as if I were in the tower of Babel painting, in which all the language of technique, color and subjects, were spoken in an incoherent and absurd manner, and I began to surmise that this Salon was nothing but a charge d’atelier, peculiar to the numerous artist.” Marius De Zayas, *How, When and Why Modern Art Came to New York*, x.

⁶⁶ En una carta a Stieglitz el 21 de abril de 1911, De Zayas afirma: “I am convinced one more of the necessity of having a show in the S. of the negro art.” Véase “Marius De Zayas, *How, When and Why Modern Art Came to New York*, 164. Véase la carta completa en *ibid.*, 163-164.

⁶⁷ Véase *ibid.*, xi.

⁶⁸ Véase Douglas K. S. Hyland, “Ernst Meyer, Patron of American Modernism,” *The American Art Journal* 12, núm. 1 (1980), 73-74.

⁶⁹ Como ha observado Francis M. Naumann, en la correspondencia de De Zayas con Stieglitz se indica que el caricaturista y teórico contactó con Gertrude Stein, Alice B. Toklas, y con George Bernard Shaw en un viaje a Londres, Roger Fry y Alvin Langdon Coburn. Naumann también ha observado que en estas cartas De Zayas enfatiza la importancia de establecer un mayor contacto con las ideas vanguardistas y las actividades de París; propone nuevas exposiciones de la obra más reciente de Picasso y Picabia, y sugiere el primer solo en Estados

Cuando retorna a Nueva York al estallar la guerra, Marius de Zayas continúa colaborando con Stieglitz en la galería “291” y en la revista. Además de Marius de Zayas, Agnes Meyer, Paul Haviland o Francis Picabia se unieron para publicar en la revista editada por Stieglitz.

Su labor como galerista sería fundamental para la difusión en estos años del arte “primitivo”, en especial del arte africano, pero también del arte moderno europeo en el contexto neoyorkino. En tal sentido resultan especialmente relevantes los años comprendidos entre 1915-1921, en los cuales Yaëlle Biro considera que:

“De Zayas positioned himself as the foremost proponent of African art in New York, keeping a rotating stock of African sculptures on constant display in his galleries”⁷⁰.

Así, en 1915 Marius de Zayas, junto con los ya citados Agnes Meyer, Francis Picabia y Paul Haviland, y con la ayuda financiera de Meyer, abrió una nueva galería dedicada al arte moderno.⁷¹ La nueva galería se llamó precisamente *The Modern Gallery*, cuyo nombre implicaría toda una declaración de intenciones en cuanto al arte que allí sería expuesto: arte europeo moderno, como veremos con más detalle en las próximas páginas, y arte tradicional africano que, sin embargo, Marius de Zayas interpretará también como *moderno*. La actividad de *The Modern Gallery* fue paralela y con objetivos similares, a la galería “291” de Stieglitz. No obstante, una diferencia fundamental para con la galería de Stieglitz sería la convicción de Marius de Zayas en cuanto a que la venta comercial de obras “primitivas”, modernas y fotografías, beneficiaría la causa del arte contemporáneo en los Estados Unidos. Por tanto, una diferencia respecto a la galería “291” es que la galería de Marius de Zayas tuvo un importante componente comercial. La galería funcionó hasta 1919, luego de lo cual de Zayas abrió la *De Zayas Gallery*, que se mantuvo activa 2 años, cerrando definitivamente en 1921.⁷²

A lo largo de los seis años en que Marius de Zayas ejerció como galerista en Nueva York (1915-1921), destacó en primer lugar por ofrecer numerosas exposiciones que trajeron a Nueva York la obra de algunos de los artistas vanguardistas europeos más innovadores del momento. Un ejemplo de ello lo fue la exposición con la que se inauguró *The Modern Gallery*

Unidos de Rousseau, Braque y Marie Laurencin. Véase Marius de Zayas. *How, When, and Why Modern Art came to New York*, *ibid.*, xiii.

⁷⁰ Yaëlle Biro, “African Art, New York, and the Avant-Garde,” *African Arts* 46. No. 2 (2013), 92.

⁷¹ La *Modern Gallery* se inauguró en octubre de 1915, y para ello fue determinante el soporte financiero del matrimonio Meyer. Sobre la creación de la nueva galería de Marius de Zayas en relación con el desarrollo de las galerías modernas en Nueva York, véase Malcolm Goldstein, *Landscape with Figures. A History of Art Dealing in the United States* (Cambridge: Oxford University Press, 2000), 134.

⁷² Para la información detallada en cuanto a fechas que referimos en este periodo, nos hemos basado en la compilación realizada por Francis M. Naumann y aportada en Marius de Zayas, *How, When, and Why Modern Art came to New York*, 134-155.

(1915-1919), en la que se mostró obra pictórica de Picabia, Picasso y Braque, y fotografías de Alfred Stieglitz⁷³. Por otra parte, en los meses siguientes, obras de Picasso y Picabia también serían expuestas tanto de forma individual como colectiva⁷⁴. Asimismo, Marius de Zayas también mostró la obra de otros artistas relevantes de la vanguardia europea como Derain, Vlaminck o Marie Laurencin⁷⁵, o de la vanguardia latinoamericana, ya que por ejemplo la obra del mexicano Diego Rivera fue mostrada en repetidas ocasiones⁷⁶.

Además de presentar exposiciones de artistas modernos europeos, a partir de 1917, Marius de Zayas empezó a organizar también en exposiciones individuales de artistas modernos estadounidenses, entre los cuales Patrick Henry Bruce (pinturas), Sheeler, Strand y Schamberg (fotografías), o Mell Daniel (dibujos y acuarelas). En dos ocasiones, además, organizó exposiciones conjuntas de artistas franceses y estadounidenses.

Paralelamente a la exposición de obra moderna contemporánea, la galería de Marius de Zayas programó asimismo exposiciones dedicadas a mostrar específicamente la obra de los considerados entonces como los pioneros del arte moderno: Van Gogh, Cézanne, Constantin Guys, sobre las cuales de Zayas organizó exposiciones individuales, o Daumier y Toulouse-Lautrec. Las exposiciones que se programaron en la *Modern Gallery*, por tanto, mostraron la obra de algunos de los artistas europeos más vanguardistas del momento, y, por tanto, y sobre todo después del cierre de la galería “291”, se convirtió en un centro neurálgico de buena parte de la vanguardia neoyorquina. Se trató de exposiciones a menudo breves (dos o tres semanas) con un número de obras pequeño; sin embargo, como se ha hecho constar, había una selección de obras muy bien pensada, lo que ofrecía una representación interesante sobre

⁷³ *Paintings by Picabia, Braque, Picasso; and Photographs by Alfred Stieglitz*, del 7/10/ 1915- 13/11/1915.

⁷⁴ Individuales: *Picasso Exhibition*, del 13/12/1915 al 3/01/ 1916; *Picabia Exhibition*, del 5/01/1916 al 25/01/1916. Colectivas: *Exhibition of Paintings by Cézanne, Van Gogh, Picasso, Picabia, Braque, Desseignes, Rivera*, del 12/02/1916 al 01/03/1916; *Paintings by Cézanne, Van Gogh, Picasso, Picabia, Rivera*, del 29/04 al 10/06/ 1916.

⁷⁵ En exposiciones colectivas se presentó la obra de Derain y Vlaminck en 1916 y en 1918; y, de forma individual, la obra de Marie Laurencin en 1916; la obra de Derain en 1917; y la obra de Vlaminck en 1918. (*Exhibition of Paintings by Derain, Vlaminck and Burty*, del 13 de noviembre de 1916 al 25 de noviembre de 1916; *Watercolors and Drawings by Marie Laurencin*, del 5 de mayo de 1917 al 18 de mayo de 1917; *Exhibition of Paintings and Watercolors by André Derain*, del 5 de noviembre de 1917 al 24 de noviembre de 1917; *Paintings by Maurice de Vlaminck*, del 6 de enero de 1918 al 19 de enero de 1918; *Exhibition of Paintings by Picasso, Derain, Gris, Rivera, Burty, Ferat*, del 11 de marzo de 1918 al 30 de marzo de 1918.)

⁷⁶ En dos exposiciones colectivas en 1916, una individual en 1916, y otra colectiva en 1918. (*Exhibition of Paintings by Cézanne, Van Gogh, Picasso, Picabia, Braque, Desseignes, Rivera*, 12/02/1916-01/03/1916; *Paintings by Cézanne, Van Gogh, Picasso, Picabia, Rivera*, del 29/04/1916- 10/06/1916), (*Exhibition of Paintings by Diego Rivera*, del 02/10/1916- 21/10/1916 (*Exhibition of Paintings by Picasso, Derain, Gris, Rivera, Burty, Ferat*, 11/03/1918- 30/03/1918).

parte del panorama artístico europeo, norteamericano y “primitivo”.⁷⁷ De Zayas mostró mayoritariamente pintura, aunque también programó escultura en dos ocasiones: una colectiva en 1916 (*Exhibition of Sculpture*, 08/03/1916-22/03/1916), otra mixta y colectiva en 1916 (*Exhibition of Painting and Sculpture*, 11/09/1916-30/09/1916), y una de individual dedicada a Brancusi (*Exhibition of Sculpture by Brancusi*, 23/10/1916-11/11/1916).

También, como parte de su labor como galerista, Marius de Zayas programó un conjunto de exposiciones dedicadas al arte “primitivo”, principalmente de arte africano: tres sobre escultura africana en 1916⁷⁸ y una sobre arte precolonial mexicano en 1916⁷⁹. En una ocasión, además, mostró escultura africana conjuntamente con pinturas y esculturas modernas, entre ellas obras de importantes pioneros vanguardistas, entre ellos Picasso, Picabia, Brancusi, Braque, Cézanne, Derain o Rivera.⁸⁰

La programación que Marius de Zayas presentó en su segunda galería, la *De Zayas Gallery* (1919-1921), siguió la misma línea que la *The Modern Gallery*. Así, presentó la obra de artistas modernos contemporáneos europeos y de Estados Unidos (como novedades de artistas norteamericanos encontramos a Arthur B. Davis, Charles Sheeler, Walt Kuhn o John Covert); se mostró también el trabajo de los considerados pioneros del arte moderno (con la incorporación de otros como Courbet, Manet, Matisse, Degas, Renoir, Seurat, Gauguin, o Rousseau)⁸¹. Asimismo, en su segunda galería Marius de Zayas también organizó exposiciones dedicadas al arte “primitivo”, especialmente de arte africano⁸², así como también se presentó una una exposición conjunta de arte asiático y escultura africana⁸³.

⁷⁷ De Zayas, *How, When, and Why Modern Art came to New York*, ed. John D'Agata, *ibid.*, 235, notas 5, 6 y 7.

⁷⁸ *Negro Sculpture Exhibition* (13/12/1915-03/01/1916), *Exhibition of African Negro Sculpture* (26/11/1916-31/12/1916), y *African Negro Sculpture* (26/01/1918-09/02/1918).

⁷⁹ *Exhibition of Mexican pre-Conquest Art* (02/10/1916-21/10/1916).

⁸⁰ Uno de los artistas cuya obra fue presentada con objetos africanos fue Picabia: es una crítica de la época se pudo leer el siguiente comentario: “fascinating bits of Negro Sculpture are show at the Modern Gallery with the work of Picabia.” *New York Globe*, January 11, 1916. Según apunta Francis M. Naumann, además de *Exhibition of Painting and Sculpture* (11/09/1916-30/09/1916). también se mostró escultura africana en la exposición *Paintings by Daumier, Guys, Toulouse-Lautrec* (11/02/1917-10/03/1917).

⁸¹ Paul Gauguin y Henri Rousseau tuvieron exposiciones individuales (*Paintings by Paul Gauguin*, 05/04/1920-11/04/1920), *Painting by Henri Rousseau*, 22/01/1921-12/02/1921), mientras que la obra de Courbet, Manet, Degas, Renoir, Seurat y Matisse fue expuesta en exposiciones colectivas (*Courbet, Manet, Degas, Renoir, Cézanne, Seurat, Matisse*, 17/11/1919-06/12/1919; *Cézanne, Degas, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec*, 26/02/1921-09/04/1921).

⁸² *African Negro Art* (01/11/1919-15/11/1919)

⁸³ *Exhibition of French and American Artists; Asiatic Arts and African Sculpture* (09/1920-12/1920). De Zayas había programado previamente dos exposiciones de arte asiático, en particular arte de la China: *Chinese Paintings* (26/10/1919-01/11/1919), y *Chinese Sculpture* (08/03/1920-20/03/1920).

Después de cerrar su galería, Marius de Zayas llegó a organizar otra exposición sobre arte africano en Nueva York, y, siguiendo su concepción teórica sobre este, lo presentó junto a la obra de un artista moderno, específicamente en esta ocasión, con pinturas recientes de Picasso. Fue en el año 1923, en el *Whitney Studio Club*, y la exposición se tituló “Recent Paintings by Pablo Picasso and Negro Sculpture.” El *Whitney Studio Club* había sido creado por Gertrude Vanderbilt Whitney y su colaboradora Juliana Force como un proyecto para apoyar a diversos artistas estadounidenses para que alcanzasen éxito social y comercial⁸⁴. Según Biro, Gertrude Whitney y Juliana Force, las responsables del recién inaugurado Whitney Studio contactaron con Marius de Zayas para que organizara una exposición “that would summarize his perspective on that subject”, refiriéndose a la evolución del arte moderno en los EE.UU.⁸⁵



Vista de la exposición “Recent Paintings by Pablo Picasso and Negro Sculpture” (1923), en *The Whitney Studio*. Autor: Charles Sheeler.

⁸⁴ Previamente habían creado ya el Whitney Studio Club, y posteriormente crearían la Whitney Studio Gallery (y, finalmente en 1931 el museo Whitney Museum of American Art).

⁸⁵ Biro, “African Art, New York, and the Avant-Garde,” 94. De Zayas en 1923 hacía dos años que había cerrado su De Zayas Gallery y su labor comercial, y era considerado para entonces como “one of the finest connoisseurs of the evolution of modern movements.” *Ibid.*

La respuesta de Marius de Zayas fue organizar la exposición “Recent Paintings by Pablo Picasso and Negro Sculpture” en 1923. Se exhibieron obras cubistas de Picasso prestadas por la galería de Paul Rosenberg de París; y piezas africanas de Paul Guillaume.⁸⁶ En esta exposición Marius de Zayas tuvo la ocasión de presentar visualmente sus propias ideas sobre el rol de las artes africanas como fuente para el nacimiento y desarrollo del arte moderno. Como ejemplo de esto, se ha de notar que las obras tanto de Picasso como las africanas fueron presentadas siguiendo una misma perspectiva expositiva, es decir, el enfoque estético que de Zayas ya había adoptado en sus anteriores exposiciones. Así, al igual que en otras exposiciones previas, en esta exposición la obra de Picasso fue mostrada en yuxtaposición con el arte africano. Pero esta exposición fue más ambiciosa que las anteriores, porque de Zayas intentó presentar una perspectiva histórica, en cuanto a las obras cubistas de Picasso: por ello las obras seleccionadas procedían de los más de 10 años de evolución del cubismo.⁸⁷



Picasso, *Guitare, clarinette et bouteille sur une table* (1916).



Elemento de un conjunto reliquiario (cabeza). (Gabon, cultura Fang, finales s.XIX -principios s.XX, madera).

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ En la exposición se mostraron, entre otras obras, una cabeza reliquiario Fang, así como varias obras de Picasso, como *Guitare, clarinette et bouteille sur une table* (1916), *Female Nude (J'aime Eva)* (1912-13) *Ibid.*, 95.

La exposición organizada en el *Whitney Studio Club* marca una diferencia respecto a las exposiciones presentadas en las galerías de Stieglitz y Marius de Zayas, porque supone una primera difusión del arte “primitivo”, más allá del círculo de Stieglitz.⁸⁸ Sin embargo, el arte “primitivo” no tuvo más presencia en el *Whitney Studio Club*, ni tampoco cuando en 1928 Gertrude Whitney y Juliana Force crearon el museo *Whitney Museum of American Art*.⁸⁹ En cualquier caso, la labor desplegada por Marius de Zayas, primero como asesor de Stielitz y, luego como galerista al frente de su propia galería y como curador en el *Whitney Studio Club*, propició la difusión de una determinada interpretación del arte “primitivo”, a la vez que sobre el arte “moderno” en Nueva York.⁹⁰

1.3.2. La idea de arte moderno en Marius de Zayas

Como hemos podido comprobar a propósito de las exposiciones organizadas por Marius de Zayas, el arte “primitivo” fue presentado en sus galerías junto a otras exposiciones de arte moderno, y, en ocasiones, incluso en la misma exposición en la que obras modernas fueron presentadas junto a los objetos “primitivos”. Para comprender la perspectiva de Marius de Zayas sobre el lugar del arte “primitivo” en la historia del arte, por tanto, consideramos necesario identificar primero cuál fue la concepción desarrollada por Marius de Zayas sobre

⁸⁸ Biro explica que después de la exposición, la cabeza Fang fue devuelta a su propietario, a Paul Guillaume, pero que la mayoría de las otras piezas africanas que aparecen en esta fotografía fueron compradas por el cliente americano más activo de Paul Guillaume, que era el coleccionista Dr. Albert C. Barnes. Biro, “African Art, New York, and the Avant-Garde,” 95.

⁸⁹ Gertrude Whitney y Juliana Force consideraron que las actividades llevadas en la Whitney Studio Gallery (que sustituyó el *Whitney Studio Club*), eran muy numerosas, así como la colección de obras, que entonces rondaba las 600 obras (todas ellas de artistas estadounidenses). Idearon entonces un museo para disponer de un nuevo espacio, que sería pionero y único porque en éste solamente se exhibiría el desarrollo de arte estadounidense. El nombre de este nuevo proyecto museístico anunciaba claramente su interés de centrarse exclusivamente en el arte estadounidense: *Whitney Museum of American Art*. Sobre la fundación del *Whitney Museum of American Art*, véase William B. Scott y Peter M. Rutkoff, *New York Modern: The Arts and the City* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999), 180. Scott y Rutkoff defienden que el *Whitney Museum* buscó en parte constituirse como la antítesis del MoMA; ello explicaría en parte el que enfocara su colección y exposiciones exclusivamente al arte de creadores estadounidense, o que priorizara en el denominado realismo norteamericano. Véase Scott y Rutkoff, *New York Modern*, 180. Desde esta perspectiva, es viable considerar que el posterior rechazo a las teorías que vinculaban al arte moderno con el arte “primitivo” (que de Zayas desarrolló, entre otros, una década antes, y que en la década de 1930 abanderó el MoMA), podría deberse en parte a esa voluntad de erigirse en lo opuesto al MoMA. Esta cuestión será tratada con más detalle en la segunda parte de la presente Tesis.

⁹⁰ Según Biro, entre 1915 y 1921 Marius de Zayas fue el principal proveedor de arte africano en Nueva York, por lo que su rol de galerista habría sido determinante a la hora de reconocer los objetos africanos como arte y comercializar el arte africano en Nueva York. Véase Biro, “African Art, New York, and the Avant-Garde,” 91. Sobre las ventas de objetos africanos por parte de Marius de Zayas a coleccionistas o museos de los EE. UU, véase *ibid.*, 94.

lo moderno en el arte, porque es dentro de esta concepción que de Zayas interpreta el arte “primitivo”. Como veremos a continuación, ello no necesariamente significaría que el artista moderno efectivamente se haya inspirado y creado sus obras directamente a partir de una obra “primitiva”. En tal sentido coincidimos con Amelia Jones en cuanto a que los escritos de Marius de Zayas constituyen “a fascinating case of this appropriation of African art to legitimate European modernism”⁹¹. Para el análisis de la concepción de Marius de Zayas sobre el arte moderno, nos centraremos, para empezar, en el primero de sus libros escrito en coautoría con P. Haviland, *A Study of The Modern Evolution of Plastic Expression*, publicado en marzo de 1913 por la galería “291”, y directamente vinculado a la exposición del *Armory Show*.

En el referido libro los autores tratan lo que consideran que sería la última gran manifestación artística de principios del siglo XX, a la cual denominan de forma general “expresión plástica”. Tal expresión, según argumentan, se caracterizaría por ser fundamentalmente *expresiva* y *abstracta*. En las obras en las que se manifiesta se representa una *emoción* concreta, la impresión subjetiva que causa en el artista los estímulos suscitados por el mundo exterior, a través del uso de formas “indefinidas”, es decir, *no naturalistas*. Esa combinación, defienden, es nueva sólo aparentemente pues en otras épocas y en otras culturas ya se habría practicado tal arte *expresivo* y *abstracto*. De Zayas y Haviland argumentan que tal expresión plástica no es exclusiva de la época moderna porque ya se habría practicado en tradiciones artísticas anteriores al Renacimiento, y que, si bien el artista moderno había sido capaz de recuperar y, finalmente, mejorar la expresión plástica después de más de cinco siglos de tradición naturalista, habría sido gracias al descubrimiento y subsiguiente estudio del arte de los llamados pueblos ‘primitivos’.

De Zayas y Haviland procuran fundamentar conceptualmente lo que asumen como una *nueva concepción* sobre el arte. Y en tal sentido señalan que la nueva expresión plástica que se inicia con Cézanne implica una diferencia en cuanto a realización, y también, y, sobre todo, en cuanto a conceptualización⁹². Defienden también que no se trata únicamente de una nueva técnica, o de un nuevo estilo, sino que implica una *comprensión* nueva del arte: el arte

⁹¹ Amelia Jones advierte sobre el origen de Marius de Zayas “from Mexico but from an upper-class, Europeanized family”. Amelia Jones, *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada* (Cambridge, Mass., MIT Press, 2004), 251.

⁹² Marius de Zayas, Paul Haviland. *A Study of The Modern Evolution of Plastic Expression* (New York: Evening Post Job Printing Office, 1913), 9.

entendido no ya fundamentalmente como representación (reproducción a través de formas naturalistas del mundo exterior) sino como *expresión* (declaración, a través de formas abstractas, de la emoción experimentada por el artista en su relación con el mundo exterior).

El arte moderno será definido así por de Zayas y Haviland como *movimiento*, es decir como un conjunto unitario y homogéneo de ideas y prácticas artísticas que se habrían originado con Cézanne y que habrían evolucionado a través de las nuevas generaciones: “The latest manifestation of art begins with Cézanne”⁹³, afirman, y consideran que Cézanne “initiated a movement”⁹⁴. A partir de lo cual se desarrollarían “different phases of the modern movement *in art.*”⁹⁵ Por tanto, las diferencias y particularidades presentes en las diferentes corrientes artísticas de inicios del siglo XX, en cuanto a obras y teorías sobre el arte moderno se refiere, se minimizan por parte de sus autores ser asumidas como diferencias únicamente de expresión personal. En cambio, los autores se esfuerzan continuamente en subrayar la aparente similitud entre estas diversas corrientes en cuanto a la comprensión del arte y el medio de expresión utilizado. Es decir, se enfatizan las similitudes y se presentan los diferentes estilos únicamente como *variantes* que a pesar de algunas diferencias buscan un mismo objetivo (a saber, la impresión del mundo en el sujeto, sus emociones intelectualizadas), y con una misma estrategia (a saber, el uso de la forma en su condición abstracta). Por tanto, las diferentes manifestaciones modernas son concebidas dentro de una misma unidad, y son agrupadas a partir de una serie de características consideradas fundamentales, esenciales, y que se resumen en la *expresión* y la *plasticidad*: “e could describe this movement as expressing definite and concrete thought through indefinite abstract form”⁹⁶.

Tal nueva concepción sobre el arte implicaría también asumir la existencia de una nueva relación entre la obra y el público. Si existe una nueva concepción en cuanto al arte, concluyen de Zayas y Haviland, el espectador debe aproximarse a la obra y juzgarla desde esta comprensión antagónica a la perspectiva tradicional. Así, siendo el arte moderno entendido fundamentalmente como *expresión personal*, el artista no debe ser juzgado en función de qué expresa (pues es el artista quien decide qué expresar y que no, y no hay que juzgar lo que decide expresar), ni únicamente a cómo ha expresado su idea personal, sino que

⁹³ *Ibid.*, 32.

⁹⁴ *Ibid.*, 33.

⁹⁵ *Ibid.*, 5.

⁹⁶ En este sentido es interesante señalar que este texto se acompaña de cuatro pinturas consideradas representativas del supuesto movimiento en el arte moderno, y que son obras de Cézanne, Matisse, Picasso, y Picabia. Véase *Ibid.*, 34.

habría que juzgar sobre todo si *la manera elegida* para expresarlo ha resultado adecuada o no⁹⁷. Si bien los autores subrayan que el público debe asumir que la obra existe de forma independiente a él, pues el artista crearía primariamente para sí mismo, el rol del público continuaría siendo importante a nivel logístico y práctico. De ahí que procuren clarificar cómo entender y juzgar lo que asumen como “nuevo arte”.

De Zayas y Haviland consideran también que la “expresión plástica moderna” es el producto de un progresivo desarrollo plástico. En particular, consideran que el arte moderno es “the latest phase of the evolution of plastic arts”⁹⁸. Advertimos, no obstante, cierta ambigüedad en cuanto a definir o valorar tal referida *latest phase of the evolution of plastic arts*. No encontramos en tal sentido en de Zayas y Haviland una respuesta contundente a si se trata o no de la última fase en el sentido de la solución definitiva en la evolución del arte “plástico”, aunque sí que postulan de forma clara su convicción de que la expresión plástica moderna supone una manifestación artística *más compleja*.

Habría que señalar también que los autores se muestran más interesados en *subrayar el vínculo* de la nueva expresión con *referentes precedentes*, que en enaltecer una supuesta superioridad: la idea de la *recreación*, o tal y como especifican e insisten a lo largo del texto sobre estas obras: “are not new creations”⁹⁹. En relación a ello enfatizan en el supuesto vínculo, no en las diferencias entre la expresión moderna y la antigua:

“This new expression of art is nothing but the evolution of the old expression of art. The artist of today is impelled by the same inner motive power towards production that impelled the artist of older days.”¹⁰⁰

Más adelante los autores insistirán en la misma idea:

“Ideas when formulated for the first time seem to be radically opposed to accepted ideas, whereas they are in reality nothing but the evolution of established ideas”¹⁰¹

Precisamente tal fuerza interior llevaría al artista moderno a expresarse mediante el arte sería para de Zayas y Haviland la misma que impulsa al artista en la antigüedad, como en las llamadas sociedades “primitivas”. A criterio de ambos, se trataría exactamente de la misma fuerza interior. De Zayas y Haviland reconocen, sin embargo, que existen diferencias en cuanto a las *causas* que impulsarían dichas fuerzas de creación, y defienden en el texto que las

⁹⁷ *Ibid.*, 15.

⁹⁸ *Ibid.*, 9.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, 9-10.

¹⁰¹ *Ibid.*, 25-26.

causas que llevan a todo individuo a producir dependen de las características de cada sociedad y que, en consecuencia, cambian en función de la evolución del ser humano¹⁰². De Zayas y Haviland, por tanto, asumen que el artista forma parte de la comunidad en la que vive y que éste imperativamente refleja el alma de su sociedad.

En cuanto a si se puede o se debe asumir si la evolución de la expresión plástica como «evolución» en la historia del arte, de Zayas y Haviland directamente se pregunta: “¿Can this modern evolution of plastic expression be called an evolution in art?”¹⁰³ Y a tal cuestión ofrecen dos respuestas alternativas en función de qué entender por «arte». Si entendemos por «arte» la reproducción imitativa de la forma, y la expresión de nuestras emociones como nuestra búsqueda de la belleza¹⁰⁴, la respuesta es no. Pero si, por el contrario, asumimos que «arte» es la expresión de los sentimientos y emociones generados por una *idea* de belleza, (sea esta religiosa o pagana), en la expresión, etc., entonces la expresión plástica supondrá efectivamente un progreso, aún cuando –y es significativo que con esta reflexión los autores cierren el texto– también podría afirmarse entonces a partir de ello que el arte tradicional habría muerto¹⁰⁵.

Se puede hablar por ello de “evolución” en el arte en cuanto “transformación” de una expresión de *sentimientos y emociones* comunes, representados a través de una *forma concreta*, a la expresión de *ideas subjetivas* representadas –expresadas– a través de una *forma abstracta*¹⁰⁶. Por consiguiente, los autores destacan este cambio tanto por lo nuevo que se expresa (ya no es un sentimiento colectivo ni es tampoco el mismo mundo exterior, sino que se trata de la impresión subjetiva que el mundo causa en el sujeto), como por la nueva manera en que esta idea es expresada (ya no a través de formas naturalistas sino de formas indefinidas). Es decir, subrayan y advierten el vínculo indisoluble y la importancia del qué y del cómo en el arte como forma de expresión.

En cuanto a lo primero, es decir, lo nuevo que se expresa, el texto es claro a la hora de enfatizar lo subjetivo en detrimento de lo objetivo, aunque a la hora de especificar si esta subjetividad expresada por el artista es más una idea que una emoción, el texto puede inducir a cierta equivocación ya que a veces se contrasta “idea” versus “emoción”, mientras que en

¹⁰² Véase *Ibid.*, 10.

¹⁰³ *Ibid.*, 30.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, 34.

otras ocasiones se habla de ‘idea de la emoción’; e incluso en otras se habla de “sentimiento”. Esto provoca que en el texto no quede suficientemente claro si en el nuevo arte se priorizan las “emociones” a las “ideas”¹⁰⁷. Lo anterior es significativo a los efectos de nuestro estudio, toda vez que más allá de la ambigüedad señalada, de Zayas y Haviland ya tempranamente identifican la expresión y el sentimiento como elementos característicos del arte moderno, lo cual sería relevante en la evolución posterior del así considerado arte moderno en EE.UU., en la primera mitad del siglo XX.

En opinión de Marius de Zayas y Haviland no fue la genialidad de Cézanne, sin embargo, lo que propició el regreso del arte a la expresión plástica, pues a su entender, toda creación artística es una respuesta a los impulsos emitidos por el mundo exterior; es decir, es una expresión de la sociedad a la cual pertenece el artista: “the artist, being part of the community, reflects the soul of the community in which he lives”¹⁰⁸ El arte se desarrolla, por tanto, a medida que la sociedad se transforma, estando sus cambios estéticos directamente relacionados con los cambios culturales e históricos que experimenta cada sociedad: “art, in its evolution, is closely related to other phrases of the evolution of man”¹⁰⁹.

Siendo así, de Zayas y Haviland procuran lo que pudiera considerarse como una aproximación histórica al estudio del arte moderno, y advierten que este vínculo entre arte y sociedad es asumido en su mayoría, intencionalmente o no, en los estudios sobre arte antiguo, por ejemplo en los estudios sobre arte egipcio o arte griego, en los cuales consideran que “we went into the study of their philosophy, history and religion in order to gain a full understanding of their art by relating it in a more or less conscious manner to the other manifestations of their civilization.”¹¹⁰ Así, en relación a ello consideran que para poder entender o disfrutar “the art of other beliefs” resulta necesario conocer previamente las condiciones que determinaron su creación:

“We do not understand or enjoy them fully until we have a perfect knowledge of the conditions that set the inner force in action and of the reason for the expression of the productive faculties”¹¹¹

Sin embargo, los autores advierten que, a la hora de estudiar la reciente evolución en el arte occidental, la perspectiva de análisis que suele aplicarse no toma en consideración las

¹⁰⁷ *Ibid.*, 35.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 10.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 19.

¹¹⁰ *Ibid.*, 23.

¹¹¹ *Ibid.*, 22.

condiciones específicas de la sociedad moderna. Ante ello de Zayas y Haviland, y es aquí dónde radica su aportación original en este sentido, insisten en que para el estudio de la expresión moderna hay que aplicar el mismo método de análisis:

“We should then study the general conditions of our time, its beliefs, its tendencies, in other words we must study our life, the meaning of the actions of our time in order to understand the expression of that meaning”¹¹²

De esta manera, afirman que de la misma forma que ha sido posible llegar a entender el arte de otras culturas y de otros tiempos, también resultará posible cambiar la incompreensión sobre el arte moderno por parte del público contemporáneo, y llegar finalmente a entender y gozar del arte plástico contemporáneo: “We should attain the same happy result with modern art applying the same method of inquiry”¹¹³.

De Zayas y Haviland proponen estudiar el arte moderno desde una perspectiva específica; es decir, a partir de las condiciones que caracterizan una sociedad concreta en un momento determinado, pero insisten en que es igualmente necesario aplicar al mismo tiempo una perspectiva que pudiéramos denominar *global* en tanto nos permita concebir el arte dentro de la *evolución de la humanidad* misma. El arte, a criterio de ambos autores, no es únicamente producto de los cambios específicos de una sociedad determinada en un momento determinado, sino que existirían dinámicas propias del desarrollo de la humanidad que incidirían en las sociedades y, por tanto, en sus manifestaciones artísticas. Así, para llegar a entender el arte de una generación en concreto, resultaría necesario conocer las características que definen tal generación, pero también las de otras generaciones “closely connected with it and keeping the same spirit”, permitiendo la comprensión más compleja de sus ideas y modos de expresión. En tal sentido afirman que:

“It is only by studying carefully and without prejudice the whole evolution of human thought that we can place ourselves in a position to understand the proper value of the ideas of each generation.”¹¹⁴

De Zayas y Haviland defienden que toda idea, y por tanto lo que expresa el artista, no es algo exclusivo del artista en sí mismo, sino de lo que el artista hereda de su sociedad y de la humanidad misma. Así, aunque finalmente la expresión del artista a través de la obra será *personal y subjetiva*, su punto de partida es colectivo y producto en consecuencia de ideas que han evolucionado a lo largo del tiempo y de diferentes sociedades: “Ideas belong not to a man

¹¹² *Ibid.*, 23.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, 33.

but to man”¹¹⁵. Por ello, si para entender una determinada manifestación artística nos centrásemos únicamente en el estudio de una generación o de aquellas generaciones aparentemente con características similares, se correría el riesgo de no visualizar el vínculo más extenso, y por ello más profundo, que existe entre las ideas y otros elementos relevantes de tipo *global* que trascienden la especificidad de la expresión artística generacional.

Abstracción: forma de expresión necesaria

Uno de los conceptos que resulta fundamental en el estudio de la concepción sobre el arte moderno desarrollada por Marius de Zayas es lo que se refiere a la abstracción en este primer libro de 1913. En tal sentido, la abstracción en el arte moderno es defendida como la consecuencia de un contenido en si mismo abstracto. Lo que el artista moderno quiere expresar, afirman De Zayas y Haviland, sólo puede ser expresado a través del uso de la forma abstracta (ej. expresión geométrica). La abstracción, por tanto, como única posible solución, aunque los artistas no explican ni demuestran por qué, sino que sólo asumen que es la más conveniente para expresar la idea de los sentimientos experimentados:

“Manifestation of expression...expresses itself through the most primitive form of expression, the geometrical one which is the natural expression of abstract feeling, being itself abstract form”¹¹⁶.

En otros textos posteriores Marius de Zayas sostendrá un argumento similar, tres años más tarde, por ejemplo, en 1916 en su libro *African Negro Art*, al cual también nos referiremos en detalle en el epígrafe siguiente, Marius de Zayas establece un contraste entre verdad objetiva y verdad subjetiva, la primera en relación a la ciencia y la segunda en relación a la expresión artística. También en otro ensayo titulado “Modern Art: Theories and Representation”, de 1913, Marius de Zayas en línea con Picabia, afirmaba ya que existiría una naturaleza dual en la pintura moderna que “presents the phenomenon of being equally subjective and objective.” En su opinión, “we could say that one is a ‘mental’ analysis while the other is a ‘plastic’ analysis. With its theories it wants to get at the subjective truth; and with its practice at the objective truth.”¹¹⁷ De Zayas entonces consolida su perspectiva sobre la subjetividad de la expresión artística, la cual, según su criterio, al implicar precisamente una verdad subjetiva, encontraría en la abstracción su principal solución plástica.

¹¹⁵ *Ibid.*, 25.

¹¹⁶ *Ibid.*, 34. Véase Willard Bohn, "The Abstract Vision of Marius De Zayas," *The Art Bulletin* 62, no. 3 (1980): 434-452.

¹¹⁷ Véase Marius de Zayas, “Modern Art: Theories and Representation”, *Camera Work*, no. 44 (oct. 1913): 13-14.

Impulso expresivo y subjetividad

Otro de los elementos relevantes dentro de la perspectiva sobre el arte *moderno* desarrollada por de Zayas es el lugar que el impulso expresivo ocuparía como necesidad natural del individuo que desarrolla una determinada obra plástica. A criterio de Marius de Zayas y Haviland, la obra plástica surge de una necesidad natural (impulso) del individuo, que lo llevaría a expresar una concepción (es decir, la experiencia intelectualizada) a través de una determinada manera, que sería la forma abstracta: “a plastic work of art”, concretan los autores, “may be said to be: The manifestation of the natural force which impels man to express a conception through the use of form”¹¹⁸. Implícitamente en tal relación podemos considerar que se perfila ya cierto primitivismo, el cual veremos que en trabajos posteriores tendrá un mayor desarrollo conceptual.

Haciendo referencia a John Marin, De Zayas y Haviland, asumen entonces que:

“It is this ‘moving me’ that I try to express, so that I may recall the spell I have been under and behold the expression of the different emotions which have been called into being.”¹¹⁹

El arte moderno, por tanto, es entendido aquí como una respuesta emocional a los estímulos originados por el mundo exterior, aunque tal y como llegan a puntualizar, es mediante la intelectualización que transforma la emoción en idea, cómo se moldea lo que finalmente se expresa en el arte. Hay según ellos pues, dos factores principales que actúan en el acto creativo que son ambos fundamentales para el éxito en una obra de arte, sean estos: 1.) La inspiración y 2.) Las facultades intelectuales.¹²⁰ Por inspiración entienden “the stimulation of the intellect and the emotions from elements which exist outside of man”¹²¹ Esta “inner force” que impulsaría al ser humano a la producción del arte, y que debería ser considerada como una manifestación de la “law of reproduction”¹²² Parafraseando a de Zayas y Haviland, el grado de intensidad en la concepción y expresión de una obra de arte está determinado por la intensidad de la fuerza interna que impulsa al hombre a la producción; sin embargo, si las facultades productivas no son receptivas a esta fuerza, si el grado de perfección no corresponde al grado de intensidad de esta fuerza, el resultado está fuera del equilibrio¹²³.

¹¹⁸ de Zayas y Haviland, *A Study of The Modern Evolution of Plastic Expression*, 14.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, 21-24.

¹²¹ *Ibid.*, 21.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

En cuanto a las denominadas *facultades productivas*, de Zayas y Haviland refieren aquellos elementos intelectuales que permiten pasar a la acción, a saber: percepción, memoria, razón e imaginación¹²⁴. Las facultades intelectuales necesitan estimulación del mundo exterior para ser despertadas, y solamente devienen facultades productivas cuando después de la percepción, se pasa a la acción¹²⁵. Tal relación formaba parte de no pocos estudios de psicología y filosofía ya desarrollados a inicios de siglo XX; lo relevante, sin embargo, es que de Zayas y Haviland, al incluirlo en su análisis sobre la obra de arte están reconociendo que no es únicamente el grado de inspiración lo que marcaría la potencialidad o el mérito de una obra de arte, sino que tanto el proceso subjetivo como su traducción en acción creativa habrían de ser tenidos en cuenta, tanto en lo individual como en su marco contextual.¹²⁶

De Zayas y Haviland insisten entonces en que lo que el artista representa en el arte es “his expression of his own thoughts or emotions”¹²⁷, o sea que si bien la obra en primer lugar parte del mundo exterior, los autores consideran que lo que expresa el artista finalmente es a sí mismo. No especifican cómo se produce la subjetivación de lo objetivo, pero sí especifican que tal autoexpresión sería consecuencia de un impulso de la propia condición humana: “the true artist works first of all to satisfy a natural need of expressing himself.”¹²⁸; así como también “a need of expressing something which is within him”¹²⁹. Siendo un impulso necesario, el objetivo de tal expresión es primariamente satisfacer esta necesidad, es decir, el artista se expresa por sí mismo: “the true artist works first of all to satisfy a natural need of expressing himself for his own satisfaction.”¹³⁰

Unido a lo anterior, de Zayas y Haviland consideran también que el «arte moderno» tendría la capacidad para llevar muchos de los sentimientos inconscientes del ser humano, a los planos

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, 24-25.

¹²⁶ *Ibid.*, 21.

¹²⁷ *Ibid.*, 17. Se trata de una definición bastante común por entonces en cuanto a la importancia que dan a lo subjetivo. Habría que decir que tal formulación ya era obvia para algunos autores europeos previos. En cuanto a la importancia de lo emocional, eran las teorías prevalecientes en la vanguardia moderna europea por aquel entonces casi contemporáneas a la referida cita, como el fauvismo o las teorías de Kandinsky. Véase Moshe Barasch, *Modern Theories of Art.: From Impressionism to Kardinsky* (New York: New York University Press, 1998), 283.

¹²⁸ Zayas y Haviland, *A Study of The Modern Evolution of Plastic Expression*, 14.

¹²⁹ *Ibid.*, 17.

¹³⁰ *Ibid.*, 14.

de la razón y a la consciencia, con lo cual la expresión plástica moderna supondría una aportación importante al desarrollo de la historia del arte.¹³¹

Ahora bien, tal énfasis en que el artista moderno sólo crea para sí mismo, o que se expresa únicamente para sí mismo, podría resultar contradictorio con la propia afirmación de que la creación del artista es a la vez colectiva: “we accept the spirit of art as being both comunal and individual”¹³² Y en tal sentido, de Zayas y Haviland insisten a lo largo del libro que a pesar de que el artista actúa finalmente para satisfacer su necesidad personal, intrínseca, impulsado y a la vez “obligado” por su fuerza interior, “impels, and we could say, compels”¹³³, ineludiblemente parte de la influencia del entorno, “is awakened through these outside influences”¹³⁴, sin la cual no habría creación artística. De manera que según de Zayas y Haviland, la producción artística solo puede “despertarse” como proceso “auto-creativo” a través de la “stimulation from outside”¹³⁵.

De Zayas y Haviland no profundizan en este último punto, y en consecuencia tal cuestión pudiera considerarse ambigua o no del todo clara en el texto. Lo que si dejan claro en tal sentido es que para ellos el artista está condicionado a expresar y a expresarse mediante la forma abstracta, y mediante ella expresar el “soul of community”:

“The artist of today, is impelled by the same inner motive power towards production that impelled the artist of older days. The essence of this motive power is beyond human understanding.”¹³⁶

En tal sentido surge además la cuestión, tampoco resuelta, de si es posible que el artista decida no expresar esa colectividad, tal y como más adelante en el texto se afirma: “The momento he excludes himself from the feeling of the community, the community is excluded from his feelings.”¹³⁷ Quizá la idea que subyace a tal planteamiento, y que los de Zayas y Haviland no desarrollan, es que el arte moderno puede ser definido como individual pero no

¹³¹ Tal comentario resulta particularmente interesante, toda vez que se produce diez años antes de la formación del surrealismo. A la vez que demuestra que a principios de 1913 la idea de una mente humana estructurada por una parte consciente y otra inconsciente era relativamente conocida, así como la creencia de que el arte podía servir para trasladar a la razón y la consciencia los sentimientos inconscientes del ser humano. Véase por ejemplo lo señalado por John A. Walker en cuanto *La interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud, publicada en el año 1900 y su incidencia en las respuestas posibles a cómo se realiza la obra de arte, en John A. Walker, “Dream-Work and Art-Work,” *Leonardo* 16, no. 2 (1983): 109.

¹³² Zayas y Haviland, *A Study of The Modern Evolution of Plastic Expression*, 30.

¹³³ *Ibid.*, 21.

¹³⁴ *Ibid.*, 21.

¹³⁵ *Ibid.*, 25.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, 27.

individualista, considerando la individualidad como una idea aliena a la realidad artística moderna.

Por otra parte, en tanto que el arte es reflejo del ‘alma de la comunidad’, de Zayas y Haviland concluyen que el arte es entonces “an element of life”¹³⁸. Se define el arte, por tanto, como una cosa viva, y viva en el sentido de que es expresión de la vida que experimenta el ser humano¹³⁹. Puntualizan, no obstante, que este atributo de “vida” no es exclusivo del arte moderno, sino que el querer hacer del arte algo vivo es un objetivo que ha existido en repetidos momentos a lo largo de la historia (lo que sería la historia del arte plástico): “The art of the Egyptians aimed to infuse the spirit of life into the thing expressed, become the living symbol of their dogma, the commanding force of their *rituals*.”¹⁴⁰ A la hora de referirse al arte plástico, y, en particular, a sus formas abstractas, De Zayas y Haviland en alguna ocasión emplean el término ‘organismo’: el artista moderno, afirman, elimina “the idea of beautiful in form, replacing it by the cognition of it to the point of trying to express its organism”¹⁴¹. En esta nueva expresión, Cézanne fue el pionero: sus obras serían consideradas como “studies the life of things and tries to express their organism”¹⁴².

En *A Study of The Modern Evolution of Plastic Expression* se sugiere también que la elección del *medio* es fruto de la decisión *subjetiva* del artista: “The plastic artist expresses himself through his own medium to get at what he wished to express”¹⁴³. El trabajo del artista, por tanto, consiste en transformar la inspiración en una manifestación mediante la activación de las facultades intelectuales, que devienen facultades productivas, lo cual determina finalmente, según el parecer de Zayas y Haviland, lo que expresa el artista y la manera en que éste lo hace.

Además del símil con el organismo, los autores también se refieren a la forma plástica como “vehículo”, es decir, aquello que por definición transporta algo. Y para estos autores, lo que

¹³⁸ *Ibid.*, 5.

¹³⁹ Aquí hay un paralelismo con el pensamiento del pintor Barnett Newman, en particular en cuanto a los atributos que el pintor expresionista abstracto en la década de 1940 destacará sobre el arte “primitivo”. Por ejemplo, Newman destaca que, para los nativos norteamericanos, en específico para los *kwakiutl* por ejemplo, el arte es una ‘forma viva’. Véase “Northwest Coast Indian painting” y “The Ideographic Picture”, ambos textos de 1946, en Barnett Newman, *Selected writings and interviews* (Berkeley: University of California, 1992), 107-108.

¹⁴⁰ Zayas y Haviland, *A Study of The Modern Evolution of Plastic Expression*, 31.

¹⁴¹ *Ibid.*, 30.

¹⁴² *Ibid.*, 35. El también pintor expresionista abstracto Mark Rothko analogamente hablará en la década de 1940 de sus formas como “organismos” vivos. Véase en tal sentido, por ejemplo, el apunte de Rothko sobre la inspiración en el arte de los románticos, en Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas* (Madrid: Akal, 1995), 584.

¹⁴³ Zayas y Haviland, *A Study of The Modern Evolution of Plastic Expression*, 18.

acarrea la forma plástica es la concepción del artista: “It is simply a vehicle for the expression of an intellectual conception.”¹⁴⁴ Sin embargo, como hemos referido más arriba, el contenido de tal forma no se especifica en el texto, a veces se refiere a “concepción intelectual”, como en la cita anterior, pero en otras encontramos referencias más introspectivas y emocionales, cuando se afirma, por ejemplo, que el arte “is trying to make form a vehicle for psychology and metaphysics.”¹⁴⁵ Y en tal sentido, además, puntualizan algo relevante, y es que esta forma no pretende ser signo, sino que se aspira a que la expresión en sí misma sea contenido¹⁴⁶.

Con el objetivo de dar una definición más clara y precisa del tipo de forma que se usa en el arte plástico, los autores identifican y describen dos tipos de forma que existirían en el arte, éstas serían la forma *material* y la forma *intelectual*. La primera se correspondería con el arte naturalista; pero es la segunda de ellas la que particularmente nos interesa por su trascendencia posterior para el expresionismo abstracto. La *forma intelectual* expresa la existencia de una *idea*, no de un objeto; obedece a las leyes de la *psicología*, y no las leyes de la física; es revelada a nuestra consciencia a través del *conocimiento*, y no a través de la percepción; y estimula nuestra *inteligencia*, en lugar de buscar ser bella para gratificar nuestro sentido de percepción¹⁴⁷. Para Marius de Zayas y Haviland, nosotros miramos no buscando un placer en la cosa representada, sino en la manera que estas cosas han excitado la intelectualidad del artista, haciéndole inventar la manera en las cuales las cosas son representadas. A través de la forma intelectual, en el arte plástico se busca expresar el pensamiento concreto a través de una forma abstracta. En cualquier caso, la forma es en sí misma un “limited space”¹⁴⁸; por tanto, sea esta representativa de un objeto o de una idea, en su corporeización es primariamente una organización espacial en el medio artístico, en concreto el lienzo en el caso de la pintura, y en tal sentido De Zayas y Haviland consideran que Cézanne sería el iniciador de este último movimiento en expresión, al iniciar el estudio “of the abstract significance of form and the space which surrounds it.”¹⁴⁹

¹⁴⁴ *Ibid.*, 20.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 19.

¹⁴⁶ Esta idea resultará básica en el expresionismo abstracto, y es una obviedad que también lo había sido en la primera vanguardia europea.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 20.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 16.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 35.

1.3.3. Arte “primitivo” y primitivismo en Marius de Zayas

A partir del análisis de la obra escrita por Marius de Zayas es posible afirmar que de Zayas concibe una teoría estética basada en distinciones raciales, y que desarrolla la misma en lo fundamental a lo largo de dos de sus libros, el primero --en coautoría con Paul Haviland y que ya ha sido citado en las páginas anteriores--, *A study of the Modern Evolution of Plastic Form* (1913), y el segundo, titulado *African Negro Art and Its Influence on Modern Art* (1916)¹⁵⁰. De hecho, el segundo de estos libros ha sido considerado como “one of the first studies anywhere of primitive aesthetics”¹⁵¹. Ya se ha señalado que también se halla un tercer libro no publicado por de Zayas, *How, When, and Why Modern Art came to New York*, originalmente escrito hacia finales de la década de 1940, en el cual se reúnen otros textos que refuerzan o reiteran algunas ideas ya desarrolladas en sus dos libros anteriores. Este último libro fundamenta y sistematiza la perspectiva desarrollada por Marius de Zayas y permite entender y complementar lo que defiende en los dos primeros libros, pero esta tercera obra en su conjunto como libro no tuvo repercusión en su tiempo dado precisamente por el hecho de haber permanecido inédita¹⁵². El análisis de la perspectiva primitivista de Marius de Zayas, no obstante, ha de tomar en consideración sus ideas desarrolladas a lo largo de todos sus textos. En el presente apartado nos referiremos tanto a algunos textos aislados en el conjunto de toda su obra, incluyendo el primer libro, y por su relevancia nos ocuparemos en detalle específicamente del segundo de sus libros.

Lo primero a destacar en sentido general es que la concepción desarrollada por Marius de Zayas sobre el arte primitivo toma como punto de referencia diversos estudios antropológicos de su época y en base a ellos es que se ha de entender su aproximación a lo “primitivo”. En el segundo de sus libros de 1916 por ejemplo, de Zayas se remite en múltiples ocasiones a citas procedentes de estudios antropológicos recientes. De hecho, en el libro, en el apartado de la bibliografía, el propio de Zayas referencia un total de 45 monografías, y a lo largo de su obra procura proporcionar minuciosas descripciones de la variedad cultural y artística entre la

¹⁵⁰ Marius de Zayas, *African Negro Art. Its influence on Modern Art* (New York: Modern Gallery, 1916).

¹⁵¹ Bohn, “The Abstract Vision of Marius de Zayas”, 434.

¹⁵² Ya hemos señalado que una edición de la referida obra no será publicada hasta finales del siglo pasado: Marius de Zayas. *How, When, and Why Modern Art came to New* (York. MIT Press. Cambridge. Mass., 1996).

población que es referida por de Zayas como “inhabiting Africa from French Guinea to the Bantu Tribes of Eastern Africa.”¹⁵³

El propio Marius de Zayas en cuanto a la relevancia de tales estudios afirma que:

“The psychology of the savage has thus been carefully analyzed; his customs and habits have been carefully observed, and from those observations one can have an almost accurate conception of primitive mentality.”¹⁵⁴

Según de Zayas, la evolución de la forma plástica desde las llamadas razas ‘primitivas’ a las llamadas razas ‘superiores’ seguía cierto patrón que correspondería a lo que asume como “*intellectual state*” de cada raza. De manera que a su modo de ver los diferentes grupos raciales se corresponderían con diferentes modos de expresión de la forma plástica: a) el “*Black group*” que produce formas imaginativas, b) la “gente oriental”, que produce formas fantásticas, y c) los “blancos” que se concentran en formas realistas. Partiendo de ello considera que los artistas del siglo XIX habrían vuelto sus creaciones hacia los denominados “*uncivilized peoples*”, buscando en ellos inspiración fresca, habiendo encontrado un modelo de arte subjetivo, el cual vendría a ser, según considera, una característica básica del arte moderno¹⁵⁵.

En relación con esto último en el catálogo de exposición “Negro Art” de 1914, de Zayas sostiene que:

“Negro art has had this a direct influence on our comprehension of form, teaching us to see and feel its purely expressive side and opening our eyes to a new world of plastic sensations. Negro art has re-awakened in us a sensibility obliterated by an education, which makes us always connect what we see with what we know—our visualization with our knowledge, and makes us in regard to form, use our intellect more than our senses.”¹⁵⁶

No obstante, si bien Marius de Zayas asume algunas concepciones defendidas por la antropología de su época, es importante puntualizar que únicamente lo hace en sus descripciones de lo que considera la “mentalidad primitiva”, pues en relación con el arte

¹⁵³ Marius de Zayas, “African Negro Art. Its influence on Modern Art”, en *Primitivism and Twentieth Century Art: A Documentary History*, ed. Jack Flam y Miriam Deutch (Berkeley: University of California Press, 2003), 94.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 5.

¹⁵⁵ Advertimos aquí que de Zayas y Haviland atribuyen y exploran la importancia del arte primitivo en el siglo XX, en base a la supuesta evolución racial y estética del arte, lo cual tal y como iremos documentando, se comporta como una característica compartida en sentido general por el primitivismo artístico en la primera mitad del siglo XX. Desde esta perspectiva el arte primitivo interesa no por sus características estéticas o artísticas como arte en sí mismo, sino utilitariamente por su posible aportación al arte moderno.

¹⁵⁶ De Zayas, “African Negro Art,” en *How, When and Why Modern Art Came to New York*, 56.

discrepa y procura elaborar su propia interpretación. Como parte de esta apuesta por una explicación diferente señala que:

“Unfortunately, those who have undertaken the study of the life of the African Negro have considered his art from the European point of view, qualifying it as grotesque and rudimentary”¹⁵⁷

Muy a pesar de ello, de Zayas también elaboró una concepción sobre el arte “primitivo” a partir del arte europeo, desarrollando una concepción sobre el arte africano que toma como punto de partida precisamente el referente artístico desarrollado en Europa. No se sitúa desde la perspectiva del arte africano o del artista africano en sí, sino desde el europeo que toma el arte africano como inspiración y referente para reelaborar artísticamente lo que en su tiempo sería considerado como arte moderno.

En *A Study of the Modern Evolution of Plastic Form* en 1913, de Zayas y Haviland consideran también que la tarea del modernista, a diferencia de la ciencia, permanecería subjetiva, es decir, “to make form a vehicle for psychology and metaphysics.”¹⁵⁸ En tal sentido según argumentan, el arte primitivo en sus formas imaginativas, a diferencia de las formas realistas devino en un ejemplo para aquellos artistas modernos que deseaban cumplir con la función subjetiva del arte¹⁵⁹:

“[...] primitive form is the most adaptable to the expression of feelings, being essentially the imaginative form, and also the most simple and direct. Primitive art is the work most closely related to the feelings.”¹⁶⁰

En la cita anterior se observa cómo en la idea de subjetividad señalada por de Zayas y Haviland, se enfatizan en particular los sentimientos¹⁶¹. En este sentido, haciéndose eco de las teorías de Kandinsky, ambos emplean la expresión “impelling inner force”, asumiendo con ello que el arte como expresión sería una resultante del impulso interno de la subjetividad humana. Al mismo tiempo identifican las facultades intelectuales del ser humano como

¹⁵⁷ De Zayas, *African Negro Art. Its influence on Modern Art*, 6.

¹⁵⁸ De Zayas, *African Negro Art. Its influence on Modern Art*, 19.

¹⁵⁹ Esta idea del arte primitivo como *modelo* para un arte *subjetivo* ya había desarrollada en Europa. James F. Kanapp, por ejemplo, advierte que ciertos autores y movimientos dentro de la historia del arte “have become canonical within Art History’s dominant paradigm of Modernism”. James F. Kanapp, “Primitivism and the Modern,” *Boundary 2* 15 no. 1-2 (1986): 365.

¹⁶⁰ De Zayas, *A study of the Modern Evolution of Plastic Form*, 20.

¹⁶¹ Tal énfasis en los sentimientos, tan característico de ciertas vanguardias europeas del siglo XX, lo encontraremos también en la primera vanguardia norteamericana, y también en los expresionistas abstractos posteriormente. De manera que en los Estados Unidos no es algo exclusivo de estos últimos ni surge como novedad con el expresionismo abstracto. Sin embargo, la narrativa bibliográfica ha tendido a atribuir el interés de los expresionistas abstractos por los sentimientos al contexto histórico próximo donde estos desarrollaron su obra sin tener en cuenta la relevancia desde inicios de siglo XX de tal invocación al sentimiento como elemento característico asociado a un arte propiamente moderno en Estados Unidos.

factores claves en el proceso creativo¹⁶². Es por tanto un proceso complejo que conjuga y expresa en la resultante final de la obra tanto lo instintivo como lo racional.

Teniendo en cuenta el referido desarrollo de la forma plástica y las fuentes para la creación artística correspondiente a cada cultura a lo largo del desarrollo humano, de Zayas y Haviland sitúan el análisis del arte occidental contemporáneo. Y así señalan una paradoja que consideran inherente al arte moderno. A partir de sus observaciones consideran que la creciente tendencia naturalista e individualista del arte occidental post-medieval sería paralela al sesgo científico de la civilización occidental. En tal sentido concluyen que los artistas modernos que deseaban expandir la expresión formal recurriendo al arte primitivo por inspiración, no solamente retaban el propósito representacional del arte occidental, sino que también rechazaban lo científico a favor de una aproximación espiritual a la creación artística.

Asimismo, de Zayas y Haviland hacen una distinción entre forma concreta y forma abstracta, en una polaridad que recuerda las teorías del historiador de arte Wilhelm Worringer cuando estableció la distinción entre empatía y abstracción. De hecho, de Zayas y Haviland concluyen su discusión afirmando que el arte moderno difiere del arte post-medieval en la actitud del artista hacia el mundo exterior. Mientras que el arte medieval trataba de infundir su espíritu en una forma, el arte moderno analiza su reacción hacia el mundo exterior. La abstracción será precisamente el elemento que tomará más fuerza en la posterior teorización de Marius de Zayas, y con detalle se dedica a ella en su libro *African Negro Art and Influence on Modern Art* (1916), en el que algunas de las ideas hasta aquí mencionadas tuvieron una mayor sistematización.

En su rechazo al arte tradicional del pasado inmediato, Marius de Zayas volvió hacia lo que él creía que eran los orígenes del arte. Y en tal sentido defendió que la expresión plástica correspondía a los estados mentales de la evolución humana, y afirma que de todas las “primitive races”, la “African Negro” había ejercido la mayor influencia en el arte moderno¹⁶³, siendo la “abstract representation” la esencia de dicha influencia:¹⁶⁴

¹⁶² De Zayas, *A study of the Modern Evolution of Plastic Form*, 24.

¹⁶³ Véase Zayas, *African Negro Art and Influence on Modern Art*, 14.

¹⁶⁴ Resulta muy significativo este apunte de Marius de Zayas, en cuanto el supuesto vínculo entre arte primitivo y arte no-naturalista, y, en particular, entre arte primitivo y abstracción, pues se trata precisamente de uno de los argumentos que casi en los mismos términos manejará años más tarde y presentará como propio Barnett Newman a la hora de defender el arte primitivo como referente para su propia obra. Aun cuando Newman lo hará principalmente a partir del arte indígena norteamericano, las razones que articula en base lo plástico, la expresividad y la abstracción, serán prácticamente las mismas. Ello permite llamar la atención en cuanto a que el

“The small amount of direct imitation—the almost abstract form of the plastic representation of the African Negro—is nothing more than the logical result of the conditional state of his brain”.¹⁶⁵

Marius de Zayas consideró que las cualidades abstractas del arte primitivo eran resultado de la religión animista de las tribus africanas. El negro africano, como el niño, experimentaría el mundo con espíritus vitales. Según de Zayas el miedo y el movimiento proporcionan la motivación para la escultura negra. Aunque las facultades visuales son idénticas a las del artista occidental del siglo XX, la diferencia en su desarrollo cerebral resulta de su percepción del estímulo visual, según sus propias palabras: “Unable therefore to represent the form seen by his eye, he represents only the form suggested by his mental condition.”¹⁶⁶

Según de Zayas estas ideas habían reavivado el interés del artista moderno en la forma abstracta, llegando a la conclusión de que la tendencia abstracta en el arte moderno habría surgido directamente del interés por el arte primitivo. Al referirse en *New York American* el 20 de diciembre de 1915, a la obra de Picasso expuesta en la *Modern Gallery*, por ejemplo, de Zayas considera que la muestra representa “the latest, and one may hope the last, word in the direction of abstraction”¹⁶⁷. Y en igual sentido pocos días más tarde de haber afirmado esto, también en *New York American* el 25 de diciembre de ese propio año, de Zayas remarca que:

“What Cézanne stands for in the structural use of colors is here certified to as being true to nature. So, too, are the studies of Picasso and others in the direction of abstraction.”¹⁶⁸

También en su análisis de la obra de Brancusi, destaca que cada obra era “more abstract than the previous one until he arrived at the quintessence of abstraction.”¹⁶⁹ Una evolución que tal y como de Zayas afirma en *Vanity Fair* en noviembre de 1916, sería parte de un proceso como parte del cual Brancusi “has traveled further in the direction of simplification”¹⁷⁰. Así, la abstracción es vista como mejor y única manera de poder expresar un significado abstracto (emoción). Aunque no se trataría de dar una interpretación abstracta a la forma concreta, sino que tal y como sostiene en cuanto a Picasso en el texto ya referido de *New York American*, se trataría de interpretar “an abstract idea by some formula that necessarily, if it is not visible,

interés de Newman por el arte primitivo no puede ser explicada de forma exclusiva a partir de cuestiones nacionalistas, de mera preferencia o gusto estético o de la necesidad de elaborar nuevos referentes, porque cuando Newman viene a fundamentar estéticamente su propia obra plástica y en parte la del expresionismo abstracto, lo hace habiendo existido ya un desarrollo sistemático del primitivismo artístico desde inicios del siglo XX en Nueva York.

¹⁶⁵ De Zayas, *African Negro Art and Influence on Modern Art*, 7.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 32.

¹⁶⁷ De Zayas, *How, When, and Why Modern Art came to New York*, 26.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 39.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 44.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 51.

partakes of the concrete”¹⁷¹. Tal abstracción inspirada por el arte primitivo, a criterio de Marius de Zayas, proporcionó una subjetividad alternativa a la búsqueda científica. Por lo tanto, en 1916, comprobamos que de Zayas había simplificado su tesis sobre la influencia del arte africano en el arte moderno. Así, en un comentario publicado en *American Art News*, el 15 de diciembre de 1917, Marius de Zayas afirma que “Negro art has exerted considerable influence on the artist who has sought to prove by photography the reality of modern forms and values.”¹⁷² Se ha de advertir por lo tanto que de Zayas en este caso no cita como influencia por ejemplo el cubismo sino directamente el arte africano.

A criterio de Marius de Zayas, a pesar de existir similitudes entre el arte moderno y el arte primitivo, hay diferencias significativas entre ambos; pues mientras que el artista africano representaría el mundo en su calidad expresiva por instinto, el artista moderno llegaría a esta solución a través del análisis, es decir, de forma inductiva y, por lo tanto, racional. De Zayas considera que el artista moderno llega a la expresión plástica después de un proceso de análisis que lo ha llevado a practicar las estrategias de *eliminación* y de *simplificación* para reducir la forma en su diseño *geométrico*; el africano, considera que llega a ese mismo resultado, pero instintivamente, ya que a diferencia del artista europeo se habría encontrado en un estado mental primitivo donde tal instinto no ha sido reprimido por la educación formal. Por ello, el artista moderno en su uso de la expresión plástica realiza un cierto *retorno*¹⁷³, o tal y como especifica de Zayas en el caso del *Negro Art*, “has re-awakened in us the feeling for abstract form”¹⁷⁴.

Se ha de tener en cuenta también que, aunque en el segundo de sus libros *African Negro Art. Its influence on Modern Art* (1916), el subtítulo de esta obra apunta como cuestión fundamental a la influencia del arte africano en el arte occidental moderno, a lo largo de gran parte del texto Marius de Zayas se dedica a señalar las razones que en su opinión revelan por qué el arte africano no es un arte de representación naturalista, sino que está basado en la denominada «expresión plástica»¹⁷⁵.

¹⁷¹ *Ibid.*, 26.

¹⁷² *Ibid.*, 35.

¹⁷³ Véase esta noción del “retorno” en de Zayas, *African Negro Art. Its influence on Modern Art*, 36-39.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 41.

¹⁷⁵ Por tanto, en el texto no se indaga en la relación arte “primitivo” y arte moderno, aunque este sea el título del artículo.

En cuanto a qué entender por *Negro Art* según el referido texto, Marius de Zayas lo define como “the one which can be considered as the plastic expression of the characteristic mentality of the pure Negro”¹⁷⁶. De modo que, en línea con diferentes teorías antropológicas de la época, de Zayas asume la idea por aquél entonces muy generalizada de que el africano tendría una *mentalidad* diferente a la del europeo, caracterizada por ser en lo fundamental “purely emotional”¹⁷⁷, con un alto nivel de expresión de su realidad sensorial, “in its highest degree the sensorial reality.”¹⁷⁸

A juzgar por esta perspectiva el africano tendría una mentalidad exageradamente *simple* que le impediría disponer de la capacidad necesaria para entender racionalmente los fenómenos de la naturaleza. En tal sentido Marius de Zayas señala en lo fundamental tres características que a su modo de ver incidirían en la expresión plástica del *African Negro Art*. En primer lugar, de Zayas considera el miedo como elemento primitivo de la idea religiosa que regiría todas las acciones de la vida, haciendo que el africano supuestamente viviese en un “perpetuo terror”¹⁷⁹, el cual incidiría además en la necesidad de producir y representar de manera *animista* tales fuerzas sobrenaturales.

En segundo lugar, y muy en relación con esta supuesta mentalidad simple, estaría que a criterio de Marius de Zayas el africano solo percibiría cognitivamente no los objetos del mundo real, no las cosas en sí; sino que lo único que supuestamente sería capaz de percibir sería el *movimiento* de éstas. Ello condicionaría, tal y como en la cita siguiente puede advertirse, que el africano representase en su arte una imagen abstracta.

“The negro does not represent a concrete remembrance of form, because he does not know form from that point of view, he only represents the abstract image with which movement impresses him.”¹⁸⁰

Tal forma de representación, aunque abstracta, Marius de Zayas considera que incuestionablemente no niega que el africano vea las cosas naturalistamente, advirtiendo en ello una especie de analogía con lo que sucede con la fotografía, “that the organs of his sight receive the image of form under its natural aspect as does the lens of camera”¹⁸¹. Pero al mismo tiempo de Zayas considera que tal y como sucede en la fotografía, la imagen transmitida por el lente es modificada por los componentes químicos que intervienen en el

¹⁷⁶ *Ibid.*, 9.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 32.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, 30.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 31.

¹⁸¹ *Ibid.*, 32.

revelado de la placa fotográfica. Y así en el caso del africano, “the image transmitted by the eye of man is modified by the conditional state of his brain”¹⁸². O sea, la expresión plástica resultante estaría mediada por esa modificación, *abstracción*, que se produce en la mente del artista africano que tal y como se ha dicho a criterio de Marius de Zayas mismo sería exageradamente simple. Unido a esto último, Marius de Zayas considera que el africano no racionalizaría su percepción, y la razón que arguye en cuanto a ello es la siguiente:

“He does not have a concrete remembrance of form; he has only a mental image. He does not have the idea of form; he has only the sensation of it. His brain cannot carry any further the effect of perception, because he does not co-ordinate his sensations to reach a conclusion.”¹⁸³

Tal perspectiva resulta evidentemente discriminatoria, pero en ella se halla un argumento que establece una clara relación entre la percepción del artista y su expresión plástica a través de la abstracción. Una relación que sería determinante para el desarrollo expresionismo abstracto años más tarde.

El tercer elemento muy relacionado con los dos anteriores referido por Marius de Zayas es que siendo la del africano una mentalidad *puramente emotiva* que percibe en lo fundamental el movimiento, tal movimiento no podría ser representado sino excepto a través de la trayectoria de aquello que se mueve, a través de las combinaciones geométricas de las formas. He aquí entonces según su criterio el porqué de “the geometrical structure of the Negro sculpture”¹⁸⁴ Tales combinaciones geométricas de las formas representarían “movement and therefore life to him”¹⁸⁵. Y siendo así, se fundamenta una interpretación del arte primitivo asociada a la vida misma. Si lo que se representa es movimiento y todo movimiento significa vida, entonces el arte primitivo como abstracción representa la vida misma.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, según de Zayas el arte africano habría influido en el arte europeo en varios ámbitos. En primer lugar, como referente de la «plasticidad», en tanto el arte africano había servido de referente al artista moderno en su búsqueda de un arte que abandonase el arte naturalista y se basase en la «expresión plástica». Tal influencia es valorada por de Zayas como muy positiva porque habría aportado “nuevos elementos” en el desarrollo de una expresión plástica; es decir, en la representación no naturalista sino de la

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, 31. Aquí encontramos un claro ejemplo de la equivalencia que Marius de Zayas otorgaba al arte africano y al arte moderno. Además, utiliza el término “escultura”, y, por tanto, con esta terminología ya proyecta el objeto africano como un objeto *artístico*, es decir, con valor plástico.

¹⁸⁵ *Ibid.*

aplicación abstracta de las líneas. En tal sentido, el arte europeo según afirma de Zayas “has sought in the work of the savage new elements for the development of plastic expression”¹⁸⁶. Tales elementos serían la *abstracción* como representación geométrica y/o plana de las formas, y la *expresión* como vehículo que canaliza el sentimiento y la subjetividad del artista.

La segunda cuestión que plantea de Zayas en este sentido es que el arte africano ha servido como estímulo para una «nueva búsqueda». Pues el arte negro no solamente habría influido como modelo que habría despertado en el artista moderno el sentimiento por la forma abstracta, sino que para de Zayas también habría supuesto un estímulo para buscar *nuevas* formas ajustadas a las propias ideas del artista. En tal sentido, de Zayas afirma que:

“Negro art has re-awakened in us the feeling for abstract form, it has brought into our art the means to express our purely sensorial feelings in regard to form, or to find new form in our ideas.”¹⁸⁷

Y el tercer elemento que menciona Marius de Zayas en cuanto a la influencia del arte africano en el arte europeo es la concientización de «la subjetividad». Ya no solo se trataría de que la *expresión* funcione como vehículo que canaliza el sentimiento y la subjetividad del artista, sino que tal canalización se produciría de modo consciente por parte del artista moderno. En tal sentido el arte africano también habría hecho más consciente al artista moderno de la importancia de la subjetividad en el arte:

“Negro art... has made us conscious of a subjective state, obliterated by objective education. And, while in science the objective truths are the only ones that can give the reality of the outer world, in art it is the subjective truths that give us the reality of ourselves”¹⁸⁸

Como se constata en la cita anterior, para Marius de Zayas la *verdad* reside en lo *subjetivo*, y la realidad que se quiere representar se debe buscar en la individualidad de cada uno. Así también considera que: “In the plastic arts form is the vehicle in which man couches his feelings or his ideas in order to express himself”¹⁸⁹. Tal idea, tal y hallará años más tarde en el expresionismo abstracto una perspectiva casi análoga a la que tal y como hemos comentado Marius de Zayas ya desarrolla explícitamente desde principios del siglo XX.

De Zayas reconoce y valoriza al arte africano al afirmar que este ha influenciado al arte moderno; sin embargo, se apresura a puntualizar que el autor de las esculturas africanas utiliza un lenguaje abstracto geométrico porque no es capaz de hacerlo de otra manera. La razón que esboza de Zayas en tal sentido es que aquella mentalidad simple hace ver no la cosa en si sino

¹⁸⁶ *Ibid.* 5.

¹⁸⁷ *Ibid.*, 41.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, 40.

el movimiento de esta, de manera que según considera, el artista africano sería incapaz de intelectualizar la sensación y de representar artísticamente lo percibido anteriormente. Es decir, que si no pinta o esculpe de forma naturalista es porque no puede, y no porque no quiera. El “artista africano”, a juzgar por de Zayas, no podría evolucionar porque su mente no le permitiría concebir el mundo de una manera más intelectual de lo que ya lo percibe o concibe. De Zayas aquí no cita en ningún caso al artista moderno, pero por contraste y omisión sí que aplica el mismo razonamiento al arte moderno y al análogo uso de un arte expresivo de carácter abstracto. Tal lógica induce al lector a concluir que el artista moderno sí que puede representar en aquel otro lenguaje, “primitivo”, siendo un ejemplo paradigmático el de Picasso.

En este último sentido, habría que puntualizar que el objetivo de Marius de Zayas no sería tanto mostrar al artista moderno como *superior* sino como *no inferior*: en una época en que se creía que el negro era inferior, a la misma vez que el arte moderno no tenía suficiente reconocimiento en el momento en que de Zayas escribe su texto. Señalar similitudes entre el arte africano y el arte moderno implicaba una tarea riesgosa en tanto podía reforzar los argumentos de los detractores del arte moderno como algo no válido o inferior al arte tradicional naturalista. También resulta oportuno señalar que, con esta mayor valorización del arte moderno en detrimento del arte africano, de Zayas se evidencia cómo su aproximación al arte africano es desde el interés de explicar el arte moderno. Su interés no está en conocer el arte africano y examinar después, si acaso, su influencia en el arte moderno. Tal deriva etnocentrista será una característica fundamental y prácticamente omnipresente en la historia de lo que entendemos como “primitivismo” artístico en Nueva York en esta etapa, la cual consideramos que condicionó la evolución del primitivismo artístico posterior.

Marius de Zayas también escribió y publicó textos más divulgativos sobre su idea de arte “moderno” y, en relación a este, el rol que otorgaba al arte “primitivo”, como venimos de comentar. Un texto que es muy ilustrativo en este sentido, es el artículo que de Zayas publicó en 1916 en la revista *Arts and Decoration*, y titulado “Cubism?”.¹⁹⁰ El título está en formulado como pregunta, pero el artículo, a través de la selección de imágenes y del propio texto, intenta convencer al lector que responda afirmativamente a la cuestión de si el arte africano influyó al arte moderno, y en particular al cubismo. Las obras que acompañan el

¹⁹⁰ Marius de Zayas, “Cubism?”, en *Arts and Decoration*, 1916, 284-86.

artículo son todas ellas africanas, y la idea fundamental del texto es que las vanguardias artísticas europeas como el cubismo surgieron en parte gracias a tal estudio de objetos artísticos no europeos. A diferencia de otros textos, de Zayas aquí es más concreto, ya que ofrece datos concretos: nombres de artistas, fechas históricas, vanguardias específicas, etc. Por ejemplo, en este texto de Marius Zayas narra específicamente cómo habría nacido el primitivismo en París:

“It was Derain, according to Apollinaire, who first combined with Picasso to work in this new method of representation, soon following the path which his own personality imposed on him. Georges Braque then became the working companion of Picasso”.¹⁹¹

Esta detallada historización que se propuso realizar de Zayas en este artículo fue pionera en la literatura de Nueva York de la década, la cual en general, se caracteriza por asumir el vínculo entre arte moderno y arte “primitivo” sin una consciencia histórica específica¹⁹². En este sentido, no será hasta la década de 1930, con un texto de James Johnson Sweeney, publicado en el catálogo de la exposición “The Art of Negro Africa” (1935), y, después, con las publicaciones de John Graham y, especialmente, de Rober Golswater, que se consolida en los EE.UU. una narrativa más elaborada sobre el origen y desarrollo del primitivismo en el arte moderno. En cualquier caso, e indudablemente, para tal narrativa, el referente de Marius de Zayas resultaría fundamental.



Marius de Zayas, “Cubism?”, en *Arts and Decoration*, 1916, 284-286.

¹⁹¹ Citado por Willard Bohn, *Apollinaire and the International Avant-garde* (Albany: State University of New York Press, 1997), 60. Bohn, quien defiende que De Zayas conocía la la producción crítica y poética de Apollinaire ha observado muchas de las ideas que De Zayas utiliza en este artículo, como las cuatro clases de cubismo, proceden del libro *Les Peintres cubistes*, de Guillaume Apollinaire. También señala que en los escritos de De Zayas publicados en la *Camera Work*, el nombre de Apollinaire aparece en tres ocasiones. Willard Bohn, *Apollinaire and the International Avant-garde* (Albany: State University of New York Press, 1997), 60.

¹⁹² Existe una excepción en el texto crítico de Gelett Burgess, “The Wild Men of Paris” (1910), el primer texto publicado en los EE.UU. que señala la práctica primitivista entre los artistas modernos (europeos) de principio de siglo. Este artículo es examinado en el Capítulo 2 de la presente Tesis.

1.3.4. La referencia primitivista en la obra plástica de Marius de Zayas

Ya hemos comentado que Marius de Zayas además de galerista, escritor y crítico, cultivó la caricatura. Así, la importancia que le otorgó al arte “primitivo” en su conceptualización sobre el nacimiento y desarrollo arte moderno, podemos verla reflejada también en algunas en algunas de sus obras como caricaturista.

La referencia primitivista más temprana que hemos encontrado en la obra gráfica de Marius Zayas es un retrato de Picasso, en el cual este ha sido representado entre una multitud de figuras que recuerdan las estatuillas africanas (van desnudas, las cabezas no están proporcionadas, y predominan las formas geométricas). La caricatura es, por tanto, toda una intención de lo que de Zayas ya interpretó en 1910 que habría resultado como fuente fundamental para el arte de Picasso, y que ya hemos analizado cómo de Zayas lo asumirá como determinante para el arte moderno en general.



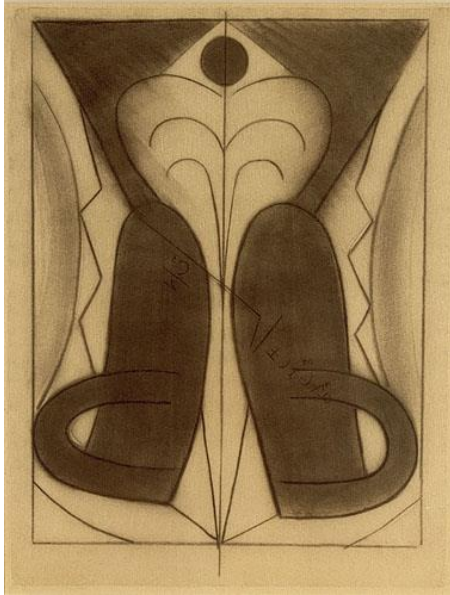
Marius de Zayas, *Caricatura de Picasso*, 1910.



Marius de Zayas, *Retrato de Theodore Roosevelt*, 1913.

Sin embargo, no es hasta 1913 y 1914 que encontramos referencias primitivistas en la propia obra de Picasso, en su similitud formal y, en concreto, en la primera tentativa de Marius de Zayas de utilizar un lenguaje abstracto. Ello lo vemos, por ejemplo, en el retrato de Theodore Roosevelt (1913), el retrato de Paul Haviland (1913), o el ya previamente referido retrato de Alfred Stieglitz (1914). En estos retratos podemos identificar una afinidad formal con objetos africanos de la colección de Paul Guillaume que serían exhibidos en las galerías de Stieglitz y de Marius de Zayas a partir de 1914, y que pasarían a formar parte de la colección de Stieglitz cuando este los adquirió de parte de Paul Guillame a través de Marius de Zayas. La simplificación de las formas, característica de la caricatura, aquí se combina con una composición abstracta caracterizada por formas geométricas. Estas formas, además, son contrastadas por un pronunciado contraste de luz y sombras, que es similar al que, años después, encontraremos en las fotografías realizadas por

Scheeler por encargo de Marius de Zayas. Los retratos de Roosevelt y de Haviland fueron realizados en 1913, por tanto, de Zayas para estos retratos no necesariamente se habría inspirado en estos objetos africanos sino en otros objetos africanos similares vistos en París.

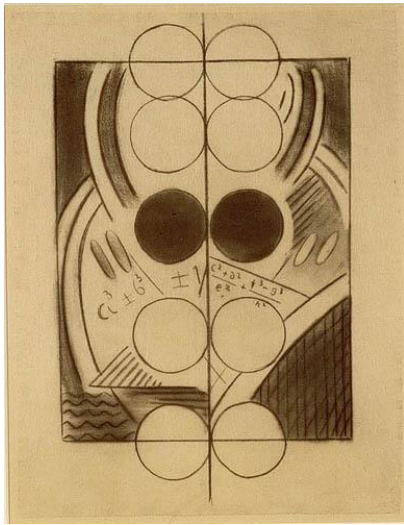


Marius de Zayas, *Retrato de Paul Haviland*, 1913.



Figura reliquario, Kota (República del Congo, finales s.XIX-principios s.XX.) Exhibida en la galería “291”. Fotografía probablemente de Stieglitz.

En estas caricaturas, además, aunque abstractos, sus formas son más fácilmente interpretables como una representación facial, que la representación de un cuerpo entero: algunas formas y su disposición (por ejemplo, los círculos, o la forma longitudinal vertical en el centro del dibujo) pueden interpretarse como la representación de ojos, nariz o boca. En este sentido, su similitud con la máscara como un objeto que se interpretaba como prototipo del arte africano (según la selección y comercialización del arte africano heredada de París), también resulta reveladora del interés de Marus de Zayas hacia el arte “primitivo”, en particular el africano. Sin embargo, este interés que en los apartados anteriores hemos señalado que, a nivel teórico, resultó fundamental en la conceptualización estética de Marius de Zayas, en su su producción artística, sin embargo, excepto en algunas obras puntuales, no se se evidencia una clara relevancia o presencia del referente “primitivo”.



Marius de Zayas, *Retrato de Alfred Stieglitz*, 1913



Máscara (Costa de Marfil, finales s.XIX-principios s.XX) Exhibida en la galería "291". Fotografía probablemente de Stieglitz.

Siendo así, no podemos afirmar de forma categórica que el arte "primitivo" hubiera sido fundamental para producción gráfica de Marius de Zayas, aunque el caricaturista así lo formulara de forma genérica (y, por tanto, sin referirse a sí mismo en particular) en su producción teórica y crítica. En cualquier caso, estos dibujos ayudaron a divulgar las ideas de Marius de Zayas sobre el lugar del arte "primitivo" como referente para la creación artística moderna, porque al igual que sus textos, también fueron publicados en la revista "291" editada por Stieglitz.¹⁹³

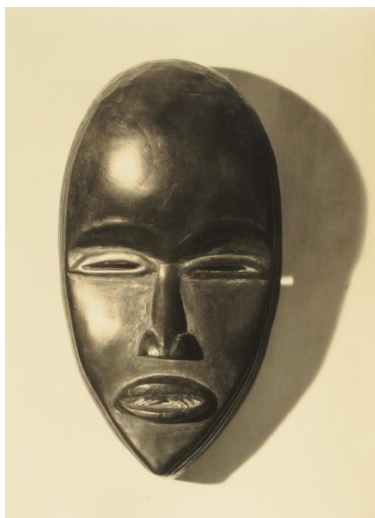
1.3.5. La huella de Marius de Zayas en las fotografías de Charles Sheeler

De Zayas también utilizó la fotografía como un medio para subrayar la naturaleza artística de las artes africanas. Para ello de Zayas se ayudó especialmente del artista Charles Sheeler (1883-1965), con quien empezó a colaborar en 1916 a raíz de las exposiciones organizadas en la Modern Gallery (De Zayas pidió a Sheeler que fotografiara las obras africanas exhibidas allí)¹⁹⁴. El objetivo de estas fotografías era tomar un registro de las obras exhibidas, pues ya ha sido señalado que de Zayas las comercializaba y vendía a coleccionistas estadounidenses. Sin embargo, en tanto estos objetos africanos eran concebidos por Marius de Zayas como

¹⁹³ El retrato de Paul Haviland (1913), el retrato de Theodore Roosevelt (1913), y el retrato de Alfred Stieglitz (1914), fueron publicados en la revista *Camera Work*, en octubre de 1914. Los objetos africanos aquí señalados también fueron reproducidos en la revista: por ejemplo, el reliquiario de Kota fue portada de la revista "291" en su número de febrero 1916.

¹⁹⁴ Como señalamos en páginas anteriores, varias de las obras exhibidas en las exposiciones que tuvieron lugar en la galería "291" había sido fotografiadas previamente por Stieglitz, y publicadas en la revista *Camera Work*.

obras de *arte*, y en tanto a de Zayas también le interesaba que así fueran interpretadas en Nueva York con el fin que sus transacciones tuvieron éxito, de Zayas buscó que los objetos africanos fueran fotografiados como objetos estéticos, no como objetos utilitarios. En Sheeler de Zayas encontró al artista ideal, y después de la colaboración de 1916 a raíz de su exposición sobre arte africano, a finales de 1917 y principios de 1918, Sheeler volvió a colaborar con de Zayas, en esta ocasión para fotografías objetos africanos para su portafolio *African Negro Wood Sculpture photographed by Charles Sheeler with a preface by Marius de Zayas* (1918).¹⁹⁵ Este portafolio consistió en 20 fotografías, introducidas por De Zayas con un ensayo en el cual presenta su teoría sobre el vínculo del arte moderno y el africano, que ya hemos analizado en las páginas anteriores¹⁹⁶. En las fotografías de Sheeler, la interpretación estética que se hace de los objetos africanos fotografiados se consigue a través de diversos recursos: la escenografía es la propia en la presentación de un objeto artístico (por ejemplo, los objetos son situados en pedestales, sobre un fondo neutro propio de un espacio galerístico o exposeístico), pero un recurso muy original que Sheeler utilizará brillantemente será el contraste lumínico.



Fotografía de Sheeler publicada en *African Negro Wood Sculpture photographed by Charles Sheeler with a preface by Marius de Zayas* (1918).



Fotografía de Sheeler publicada en *African Negro Wood Sculpture photographed by Charles Sheeler with a preface by Marius de Zayas* (1918).

¹⁹⁵ Sobre el portafolio de de Zayas y Sheeler, véase Biro, “African Art, New York, and the Avant-Garde,” 92.

¹⁹⁶ Una de las críticas que de Zayas incorporó en su último libro (no publicado en vida), señalaba precisamente el enfoque “modernista” de las exposiciones de de Zayas y que las fotografías de Sheeler también así lo referenciaban: “Mr. Sheeler has specialized in photographs of the original African carvings that the Modern Gallery has constantly shown, in season and out of season, for some time on modernistic motifs. An obsidian mask, as executed in Mexico by a primitive, is superbly rendered by him. The same remark applies to a Wood (...).” *Evening World*, April 7, 1917, en De Zayas, *How, When and Why Modern Art Came to New York*, 114.

En varias de las fotografías el juego de luces y sombras crea un conjunto de formas superpuestas totalmente abstractas, como han señalado Wendy Grossman y Letty Bonnell:

“[...] Sheeler utilized African objects as tools for exploring abstract form in the world around him, translating into a new photographic idiom lessons from European Modernism. Detached from its original bark container of relics, the Fang ancestor shrine guardian in his photograph use of multiple light sources, the barely two-foot figure is monumentalized and enmeshed in a web of its own overlapping shadows, revealing more about Sheeler’s interest in form and effect than in the sculpture itself”.¹⁹⁷

Esta recreación que hará Sheeler en sus fotografías de los objetos africanos como objetos estéticos --y, por tanto, como *formas* a partir de las cuales crear una nueva obra plástica--, no pasó inadvertida por la crítica, cuando de Zayas organizó una exposición de Sheeler y otros dos fotógrafos. Por ejemplo, en una crítica publicada en el *American Art News*, 1917, se señaló la innovación artística de las fotografías de Sheeler, aun cuando no necesariamente se estuviera de acuerdo con el otorgado valor artístico a los objetos africanos:

“An interesting exhibit of the works of three photographers is on at the Modern Gallery. Negro art from the Congo has furnished Mr. Sheeler with models for contribution, and if one cannot fully agree with those who claim superlative values for the artistic efforts of the dusky sons of the Ivory Coast, yet one finds in their work much to interest and surprise.”¹⁹⁸



De esta manera, las fotografías de Sheeler en sus formas plásticas, y, específicamente en su expresión abstracta, reflejaban nítidamente la teoría de Marius de Zayas sobre el arte moderno en un vínculo con el arte primitivo.

Fotografía de Sheeler publicada en *African Negro Wood Sculpture photographed by Charles Sheeler with a preface by Marius de Zayas* (1918).

¹⁹⁷ Wendy Grossman and Letty Bonnell, “Man Ray, African art, and the Modernist Lens” *African Art* 42, núm. 3, *Ephemeral Art* 1 (2009): 74. Según Wendy Grossman y Letty Bonnell, las famosas fotografías que posteriormente Man Ray realiza sobre arte africano no pueden entenderse sin el previo referente de las fotografías de Sheeler (Man Ray no empieza a realizar fotografías de objetos africanos hasta su traslado en París en 1921). *Ibid.* Sobre primitivismo y fotografía, véase Valentine A. Plisnier, *Le primitivisme dans la photographie - L'impact des arts extra-européens sur la modernité photographique de 1918 à nos jours* (Paris : Trocadero, 2012).

¹⁹⁸ *American Art News*, 31 marzo, 1917; citado en de Zayas, *How, When and Why Modern Art Came to New York*, 114.

1.3.6. Marius de Zayas y su influencia como marchante

De Zayas también ejerció un importante rol como marchante de arte “primitivo” en Nueva York, ya que ejerció de intermediario entre los europeos que deseaban vender y los estadounidenses que deseaban comprar. El rol de Marius de Zayas no fue, sin embargo, de simple intermediario, sino que en tales transacciones también influyó la manera de concebir el arte “primitivo”.

Un ejemplo lo vemos en la colección de arte africano que amasó el famoso abogado Quinn, que no solamente construyó su colección a partir principalmente de sus adquisiciones a De Zayas, sino también la interpretación que de estos hizo Quinn, y que era la consideración estética de estos como ejemplo de lo moderno. John Quinn (1870-1924) un abogado y patrón de la denominada primera vanguardia estadounidense, fue un coleccionista de



Fotografía publicada como portada del portafolio de John Quinn *Album of African Art* (1919).

arte moderno, pero también de arte primitivo, específicamente arte africano, en la década de 1910 y 1920. Se calcula que, junto a más de 2000 pinturas y esculturas de los artistas vanguardistas más importantes, habría coleccionado más de 40 piezas de arte africano¹⁹⁹.

En 1919 John Quinn contrató a Sheeler para crear un álbum fotográfico de su creciente colección de arte africano. Quinn quiso que Sheeler tomara fotografías de las obras africanas de la misma manera que como lo había hecho junto a de Zayas, es decir, como obras exhibidas en una galería, y específicamente en su obra conjunta de 1918 titulada *African Negro Wood Sculpture*. Ello lo podemos ver específicamente en un álbum que fotográfico se

¹⁹⁹ Sobre la colección de John Quinn, véase Judith Zilczer, “The Dispersal of the John Quinn Collection”, *Archives of American Art Journal* 30, no 1-4 (1990): 35-40. Según Biro, la primera compra de Quinn se habría producido a raíz de la exposición *Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art*, en la galería “291” de Stieglitz. Biro, “The Collection of John Quinn”, *Tribal Art* special issue no. 3, 2012, 45. Además de la galería de 291 de Stieglitz, Quinn realizó adquisiciones también de Robert J. Coady y su Washington Square Gallery, Joseph Brummer y su galería de Nueva York, pero principalmente de Marius de Zayas y su Modern Gallery (1915-1918), y, luego, la de Zayas Gallery (1919-1921), de de Zayas habría adquirido 25 obras.¹⁹⁹ Por otra parte, estos datos los interpretamos como una evidencia de que a finales de la década de 1910 el mercado de arte “africano” empezó a tener demanda considerable en Nueva York.

titularía *African Negro Wood Sculpture*, y que encargó hacer en 1919 Quinn a Sheeler, de forma análoga al ya mencionado álbum de Marius de Zayas.

Conocemos la portada del libro John Quin *Album of African Art* (1919), pero no la organización del álbum porque este desapareció junto a su colección dispersada a raíz de su muerte.²⁰⁰ La manera de fotografiar el arte africano, podemos observar que el contraste de luz y sombras que convierte los objetos en obras estéticas; también se puede ver cierta representación del arte africano como misterioso. De esta manera, junto al álbum *African Negro Wood Sculpture*, también el álbum de Quin, de 27

1.4. El primitivismo de Robert J. Coady

Robert Coady (1881-1921) nació en Nueva York, ciudad donde desarrolló una corta, pero muy significativa actividad con incidencia en la difusión y desarrollo del primitivismo artístico en su vínculo con al arte moderno. En lo fundamental, Coady se desempeñó como galerista, mediando para la exhibición de arte de vanguardia en su galería, donde, además, presumiblemente exhibió arte “primitivo”; así como también se desempeñó como editor de la revista *The Soil* (1916-1917), en la cual halló espacio la difusión de una perspectiva sobre el arte moderno en la cual el arte “primitivo” tenía un lugar de consideración importante. No obstante, paradójicamente la figura Coady es muy poco conocida o escasamente referenciada en los estudios de historia del arte, y prácticamente no se menciona en ninguno de los textos consultados sobre el desarrollo del primitivismo artístico en Nueva York, con excepción de algunos casos puntuales que debidamente citaremos, incluyendo los estudios realizados por la historiadora Judith K. Zilczer, de quien necesariamente referenciaremos varios trabajos.

Coady tuvo formación artística en la *Art Students League*, y como muchos otros artistas estadounidenses de su generación (como, por ejemplo, Katherine S. Dreier), realizó estancia en París a principios de siglo, lo cual le habría permitido descubrir las últimas tendencias del arte moderno y conocer el extendido interés de las vanguardias europeas para con el denominado arte “primitivo”. En su estancia en Europa Coady habría frecuentado el salón de

²⁰⁰ Después de la muerte de Quinn en 1924, su colección se dispersó y, con ella, las fotografías de Sheeler para ese álbum.

Gertrude y Leo Stein, y habría conocido e incluso trazado amistades con los artistas norteamericanos Max Weber y Michael Brenner²⁰¹.

En varias de las publicaciones que hemos revisado de referencia en el mundo artístico de inicios de la primera década de siglo XX, se hace mención o aparece la figura de Coady, por ejemplo tanto en exposiciones y actividades relevantes de las que se da cuenta desde París, referenciadas en Nueva York²⁰², como de eventos efectuados en Nueva York mismo, como por ejemplo a propósito del *foreword* escrito por Coady al catálogo de la exposición de Samuel Halpert en the Murray Hill Gallery, 274 Madison Ave., en 1912²⁰³. De modo que Coady comenzaría a tener desde muy temprano cierta visibilidad en el ámbito artístico neoyorkino, a lo cual se sumarían sus proyectos como galerista y editor de arte moderno.

Entre 1914 y 1919 Coady regentó su propia galería²⁰⁴, la *Washington Square Gallery* abrió en 1914 en 47 Washington Square South in Greenwich Village que, según afirma *American Art News* “which was the first in Greenwich Village”²⁰⁵, y luego en 1917 se reubicó y funcionó hasta 1919 en 489 Fith Avenue, muy próxima a la Modern Gallery, siendo renombrada como Coady Gallery. Está documentado también que en su galería fueron expuestas múltiples obras de las vanguardias arraigadas en París, con las cuales el propio Coady a través de los Stein y desde su experiencia misma en París había tenido contacto, por ejemplo, Picasso, André Derain, Gris, Henri Matisse, Henri Rousseau, Cezanne etc., además de la obra de Diego Rivera y otros artistas de vanguardia que también fueron expuestos. Se ha documentado además que en su galería Coady expuso arte africano, y que tal y como señala Judith Zcilzer “Coady displayed African sculpture as well as the art of European modernists”²⁰⁶, siendo así uno de los primeros galeristas en Nueva York en exponer conjuntamente arte considerado “primitivo” con el arte moderno de vanguardia en ese momento. De modo que Coady apostó por la inclusión del arte considerado como “primitivo” como parte de las exposiciones de arte moderno.

²⁰¹ Véase Judith Katy Zilczer, *The aesthetic struggle in America, 1913-1918: Abstract Art and theory in the Stieglits Circle* (University of Delaware. Fine Arts, Tesis docotoral, 1975), 143.

²⁰² Véase, por ejemplo, *American Art News* 6, no. 1 (Oct. 19, 1907), la columna “Paris Letter”, 5. Véase también *American Art News* 6, no. 23 (Mar. 21, 1908), igualmente la columna “Paris Letter”, 5.

²⁰³ Véase “Another Emotionalist "Erupts."”, en *American Art News* 10, no. 22 (Mar. 9, 1912), 2.

²⁰⁴ A decir de Zilczer, “while Alfred Stieglitz and Marius de Zayas were planning the first American exhibition of African sculpture, Robert Coady and Michael Brenner were also making arrangements to open a gallery in New York.” Zilczer, *The aesthetic struggle in America*, 144.

²⁰⁵ Véase *American Art News*, Vol. 19, No. 14 (Jan. 15, 1921), 4.

²⁰⁶ Judith Zilczer, “The World's New Art Center”: Modern Art Exhibitions in New York City, 1913-1918. *Archives of American Art Journal* 14, no. 3 (1974), 4.

En 1914 el crítico Alfred Kreymborg en el *Morning Telegraph*, al referirse al arte africano expuesto en la galería fundada y administrada por Coady advertía que el arte africano jugaba un importante rol como fuente para el arte moderno. Así, Kreymborg afirma que:

“The next most striking feature of the Washington Square Gallery are a number of blunt, queer faced, queer bodied, black figured representatives of that magnificently simple art– if art is the term you would lower it to– Congo sculpture. One is almost tempted to cry: ‘Why, here are the fathers of Gauguin and Matisse and Picasso! [...] Thirty or forty years from now you will be able to read about Congo sculpture in one of our magazines, but at present you will have to rest satisfied with the original article and no instruct you in your admiration’²⁰⁷

No tenemos precisión sobre los títulos o especificidades de los objetos del denominado arte “primitivo” que fueron exhibidos en la galería de Coady, pero varios elementos nos llevan a concluir que la exposición debió tener una muestra lo suficientemente atractiva, en un contexto en el que otras galerías próximas como la propia *Modern Gallery* implicaban una competencia importante en el mercado de arte moderno en Nueva York: el famoso patrono John Quinn, así



Elemento escultural Fang
Betsi group, Gabon Siglo XIX.
Expuesta en la galería de Coady en 1914.

como Mabel Dodge, visitaron la colección; el referido Quinn compró al menos tres máscaras del Congo de la colección de Coady; y otros miembros de la vanguardia literaria como Alfred Kreymborg y Matthew Josephson también eran clientes y visitaron la galería²⁰⁸.

²⁰⁷ Alfred Kreymborg, *The Morning Telegraph*, 6 diciembre, 1914; citado en Biro, “African Art, New York, and the Avant-Garde,” 89.

²⁰⁸ Judith Zilzer, ““The World's New Art Center”: Modern Art Exhibitions in New York City, 1913-1918”. *Archives of American Art Journal* 14, no. 3 (1974), 4. El hecho que tales estatuillas salieran en la portada de la revista ha sido interpretado por Zilzer como objetos artísticos que muy probablemente fueron exhibidos en las

Tal y como destaca Blackmun, muy tempranamente, incluso antes que De Zayas y Stieglitz exhibieran arte africano en la galería 291 (otoño de 1914 a invierno de 1915), Coady ya lo habría hecho en la suya, la *Washington Square Gallery*:

“Several months earlier, Robert Coady had included African objects he obtained from Brummer in an exhibit in his Washington Square Gallery in New York City, and a handful of European exhibitions had displayed African works as art objects in the years before World War I.”²⁰⁹

El otro elemento que permite constatar el interés de Coady por el arte “primitivo” en su relación con el arte moderno, es su labor como editor de la revista *The Soil*, la cual tendría una breve existencia pero sería una publicación muy relevante, tal y como a propósito de ello afirma el *New York Sun*, según referencia del *American Art News*, la revista sería considerada “which had a short but sensational career”, unido a que la figura de Coady sería una figura de referencia en los años que analizamos, tal y como reconoce la propia publicación, “there can be no doubt that the younger school of artists was much affected by Mr. Coady's teachings.”²¹⁰.

Las exposiciones y la colección de Coady fueron difundidas sobre todo a través de la publicación de la revista. De hecho, la relevancia que el denominado arte primitivo tendría para el arte moderno desde la propia perspectiva que pretendía promocionar Coady con la revista, se evidencia con el propio hecho de que al menos en dos ocasiones el denominado arte primitivo fue portada de la revista *The Soil*; en específico, una escultura de los mares del sur (diciembre de 1916) y una escultura tallada del Congo (en julio de 1917)²¹¹.

También según Holger Cahill en su texto de presentación del catálogo de la exposición *American sources of modern art* realizada en el MOMA en 1933, Coady impactó el mundo artístico de su tiempo con la publicación de *The Soil*. Sobre ello Cahill afirma:

“Robert J. Coady, whose publication *The Soil* (1916-17) was one of the most important and original of the small magazines which have appeared in this country, devoted considerable space to this material.”²¹²

galerías de Coady. Por otra parte, sabemos que por lo menos John Quin compró 3 máscaras africanas, y podemos pensar que análogamente éstas, u otras máscaras africanas, fueron también expuestas en las galerías de Coady.

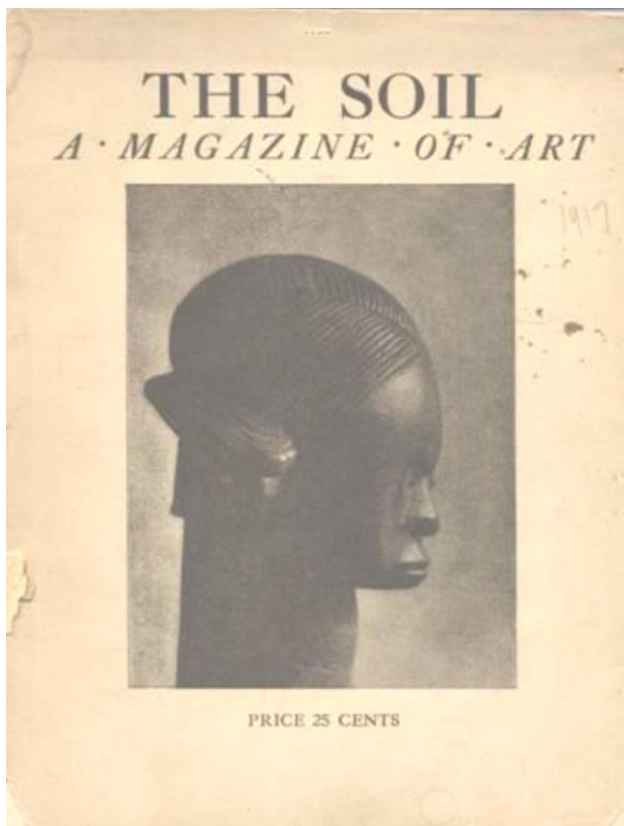
²⁰⁹ Monica Blackmun Visonà, “Agent Provocateur? The African Origin and American Life of a Statue from Côte d'Ivoire,” *The Art Bulletin* 94, núm. 1 (marzo 2012), 114. Véase también Jean-Louis Paudrat, “From Africa,” en *Primitivism in 20th century art. Affinity of the Tribal and the Modern I*, ed. William Stanley Rubin (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984), 148-151.

²¹⁰ *American Art News* 19, no. 14 (enero 15, 1921), 4.

²¹¹ Zilcher, *The aesthetic struggle in America*, 148.

²¹² Holger Cahill, “American Sources of Modern Art”, en *American Sources of Modern Art* (Nueva York: The Museum of American Art, 1933), 8.

De modo que en el ámbito artístico en Nueva York, incluso en su más connotada institución, el Museum of Modern Art, se advertía de la temprana relevancia de Coady en el desarrollo del arte moderno en nueva York., La revista *The Soil*, a criterio de Zilczer además, “offered an alternative approach to primitivism art.”²¹³ Tal Nuevo enfoque se diferenciaría de las perspectivas de Marius de Zayas o Stieglitz, por ejemplo, según la propia autora, en que “unlike de Zayas and other theorists who ascribed renewed interest in emotive and abstract form to primitive influence, Coady merely affirmed the high aesthetic quality of such art.”²¹⁴ Pero agregamos a tal diferenciación otro elemento que Zilczer no toma en consideración, y que consideramos importante, y es que podemos afirmar que Coady recurre al denominado arte “primitivo” como expresión de lo auténticamente estadounidense, reivindicando cierto sentido nacionalista del mismo.



Portada de *The Soil* 1, núm 5, 1917.

El primitivismo por el cual apuesta Coady, estuvo muy determinado por lo que consideramos sería una perspectiva nacionalista, lo cual se hace evidente cuando Coady desde las propias páginas de la revista *The Soil*, hace un llamado a desarrollar y/o promocionar un arte que refleje lo que él considera una especificidad estadounidense:

²¹³ Zilczer, *The aesthetic struggle in America*, 143.

²¹⁴ *Ibid.*, 151.

“We are developing a new culture from here. Its elements are gathering from all over the earth. We are making adjustments and getting results—physical, intellectual, aesthetic. Traditions are being merged, blood is being mixed. Something new, something big is happening here.”²¹⁵

El denominado arte “primitivo”, en consecuencia, no parece haberle interesado a Coady por su condición primordial, abstracta, o expresiva como podría haberle interesado a De Zayas, por ejemplo; sino que Coady asumió el llamado arte “primitivo” como ejemplo de una manifestación que según su criterio representaba lo *autóctono* estadounidense, incluso aún cuando fuesen objetos artísticos de procedencia africana. En tal sentido Coady defiende por ejemplo la contribución del “American Negro” en los Estados Unidos, en tanto que cultura “autóctona”.

En este último sentido Coady se interesó por el arte africano, atribuyéndole al mismo una esencialidad como manifestación autóctona de América. Hay indicios de que Coady pretendía reivindicar la herencia africana en la cultura estadounidense, y hacer visible la relación entre arte moderno y arte africano era una de esas vías. En la ya citada carta a Mabel Dodge, Coady afirma que:

“The American Negro has contributed to our young culture many of its most valuable qualities. He has given us... the best of our music. I have examples of his painting which I claim the best ever done in this country.”²¹⁶

A criterio de Zilczer este interés de Coady por el arte africano sería una evidencia su “democratic enthusiasm for African”. No hemos encontrado mayores fuentes que puedan afirmar o negar esta idea, pero es relevante que Coady haya intercedido ante John Quinn para la donación [petición que este último rechazó] de parte de la colección de arte moderno de este último a la Howard University en Washington D.C., una “Black University” entonces, expresando que estaba particularmente interesado en exhibir en las paredes de aquella institución arte moderno, remarcando además que pretendía hacerlo “with any kind of propaganada”²¹⁷.

La perspectiva de Coady sobre la contribución de África a la cultura estadounidense coincidiría, tal y como afirma Zilczer, con cierto espíritu de igualdad de inicios de siglo XX, pero tal actitud estaría más perfilada hacia un tema igualitario que desde el sentido

²¹⁵ Robert J. Coady, “American Art”, *The Soil I* (enero 1917), 54.

²¹⁶ Coady, “Letter to Mabel Dodge Luhan,” *Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library*, Yale University; citado en Zilczer, *The aesthetic struggle in America*, 147.

²¹⁷ Coady “Letter to John Quinn” (September 2, 1919), *Johns Quinn Memorial Collection*, New York Public Library; citado en *ibid.* 150.

propriadamente estético que advertía en el desarrollo del “negro art” como expresión del considerado arte “primitivo”.

“Yet his sensitivity to the aesthetic potential of the utilitarian and popular elements of American culture offered as great challenge to traditional notions of art did anti-representational appearance of modern painting.”²¹⁸

Hay otros elementos en Coady que podrían resultar de interés en cuanto al estudio del primitivismo artístico en su pensamiento. Por ejemplo, en 1915 Coady escribió una introducción al libro de *Cézanne’s Studio*, de Ambroise Vollard, a propósito de la publicación de la traducción realizada por el propio Coady. En tal texto Coady afirma que “it was Cézanne who finally turned the tide from academic stagnation into freer and fuller channels”, y más específicamente, Coady relaciona los esfuerzos pioneros de Cézanne, de los movimientos contemporáneos los cuales “were carrying the art into purer realms of culture and taste.”. Y tales características Coady las creía ver, también, reflejadas en el denominado arte “primitivo”.

Lo relevante aquí, es que Coady procura establecer una relación entre el arte realizado y expuesto en ese momento en Nueva York como vanguardia del arte moderno, y la herencia africana en su tiempo, dentro de la cual se inscribía, también, el arte de procedencia africana. El interés de Coady por el arte “primitivo” estaría vinculado a su interés por el arte moderno, y en particular por un arte moderno estadounidense, lo cual es sin dudas un temprano ejemplo referencial de primitivismo artístico en Nueva York.

La labor de Coady tanto desde su experiencia como galerista, como en su función de editor de la revista de *The Soil*, como desde sus propios textos sobre arte, así como su propia gestión personal, evidencian la existencia en él de cierto primitivismo artístico. Tal primitivismo contribuyó tempranamente al desarrollo tanto teórico-estético como artístico-práctico para un arte moderno de vanguardia en Nueva York, confluyendo tanto los referentes del denominado arte “primitivo”, especialmente en su raíz africana, con lo más avanzado de la expresión artística de vanguardia de su tiempo. Tal vínculo y su intención de crear y reconocer un arte auténticamente estadounidense sería muy relevante para las jóvenes generaciones de artistas que tanto en su proximidad como años más tarde sin hacer mención del propio Coady, estarían retomando una perspectiva que Coady, tal y como hemos constatado, ya había intentado desarrollar entre la primera y la segunda década del siglo XX.

²¹⁸ *Ibid.*, 154.

1.5. Katherine Dreier y su perspectiva sobre el rol del arte “primitivo” en el desarrollo del arte moderno

En la divulgación durante las primeras décadas en Nueva York, de la interpretación del arte moderno en su vínculo con el arte “primitivo”, además de lo ya referidos Stieglitz, de Zayas o Coady, también resultó muy importante el trabajo realizado por la artista, coleccionista y, también, teórica, Katherine Dreier (1877-1952). Su perspectiva desarrollada sobre el arte moderno se sustenta, similarmente, en la idea de un primitivismo en el arte moderno. Por ello, para analizar el aporte de Katherine Dreier al desarrollo de las teorías primitivistas en Nueva York, resulta necesario analizar, primeramente, la idea de Dreier en cuanto al arte propiamente “moderno”; y poder así examinar, entonces, el desarrollo de esta idea. Con este objetivo, en los próximos apartados analizaremos la faceta de Dreier fundamentalmente como galerista, es decir, como coordinadora de exposiciones de arte moderno; y como teórica con repercusión en la difusión de algunas ideas fundamentales para el desarrollo del arte moderno en general y en su relación con el arte “primitivo” en particular.

Como hemos indicado anteriormente, Dreier también se interesó por el denominado arte “primitivo”, y ejerció un rol importante en los Estados Unidos al generar interés por el arte moderno, gracias sobre todo a la galería-museo que ella misma creó y dirigió, la *Société Anonyme. Inc.* En esta galería se organizaron numerosas exposiciones en las que se exhibieron importantes artistas modernos del momento, algunos de ellos con obra claramente primitivista. Además de su faceta como galerista, Dreier también escribió libros, publicó catálogos y textos de artistas y teóricos de la vanguardia tanto europea como estadounidense de su tiempo; y, asimismo, desarrolló una importante labor de gestión educativa como parte de la cual, además, impartió diversas conferencias sobre arte moderno y arte “primitivo”.

Katherine Dreier (1877-1952), nació en Brooklyn, procedía de una familia inmigrante alemana muy acomodada, lo cual le permitió estudiar arte y viajar por Europa en repetidas ocasiones; gracias a ello tuvo contacto directo con las vanguardias europeas, en unos años caracterizados por una gran ebullición artística en Europa²¹⁹. En 1913, año del *Armory Show*,

²¹⁹ Por ejemplo, entre 1907 y 1912 Dreier prácticamente se dedicó a viajar y a estudiar en Europa. Esta experiencia sería señalada posteriormente por ella misma, al considerar que el ambiente de modernidad que conoció en Europa supuso una experiencia reveladora que le habría marcado su conocimiento y posterior interés por el arte moderno. Véase “Véase Katherine Sophie Dreier: The Formative Years, 1877-1920,” en Ruth L.

Dreier regresó a Nueva York, de modo que no sólo pudo visitar la gran exposición, sino que incluso participó en ella²²⁰. Fue por aquellas fechas, seguramente poco después del Armory Show, cuando Dreier habría decidido difundir y promocionar el arte moderno de forma activa; para lo cual organizó, en un primer momento, un pequeño grupo de artistas que sería conocido como la *Cooperative Mural Workshops*, con el cual participó activamente durante cuatro años en sesiones de trabajo conjuntas.

En 1917, tras el estallido de la I Guerra Mundial, las sesiones del grupo fundado por Dreier fueron abandonadas, probablemente a causa de la situación en Nueva York, la cual, influida por la trascendental transformación en el panorama internacional, empezó a experimentar grandes cambios que repercutieron en el mundo artístico neoyorkino. Por ejemplo, uno de estos cambios, y probablemente el más trascendental para la figura que nos ocupa, fue la llegada en los Estados Unidos, por primera vez, de importantes personalidades de la vanguardia artística europea; entre ellas, Marcel Duchamp, que al igual que otros artistas europeos huyó de la guerra en Europa y se estableció en Nueva York. La figura de Marcel Duchamp sería fundamental para la posterior trayectoria de Katherine Dreier, porque a partir de entonces los dos establecieron una amistad y una relación profesional que les benefició mutuamente: concretamente, Dreier se convirtió en su mecenas, y Duchamp en su guía y consejero. El vínculo con Duchamp fue determinante en la evolución de Dreier como mecenas, sobre todo, porque le permitió a Dreier entrar en círculos en los que participaban artistas importantes, por ejemplo, el salón de Walter Arensberg (Duchamp la habría introducido en 1916). Autores como J. Levy defienden incluso, que habría sido a raíz del contacto con este círculo que Dreier se habría perfilado como patrona en la formación de los Independientes, cuya primera exposición se realizó el 10 de abril de 1917. En cualquier caso, la *First Society of Independent Artists Exhibition* fue indudablemente un punto de partida importante para Dreier, ya que fue la primera exposición en la que Dreier participó como mecenas.

Bohan, *The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition: Katherine Dreier and modernism in America* (UMI Research Press. Ann Arbor. Michigan.1982), 1-14.

²²⁰ Dreier habría participado aportando, como mínimo, una naturaleza muerta: *Blue Bowl*, 1911. Véase Robert J. Levy, "Katherine Dreier: Patron of Modern Art," *Apollo. The International Magazine of arts*, no. 231 (mayo 1981), 315.

1.5.1. La *Société Anonyme, Inc.*

La *Société Anonyme, Inc.* fundada por Dreier en 1920 es una de las muy relevantes iniciativas que tuvo un constatable impacto en el desarrollo del arte moderno en Nueva York²²¹. Para su fundación Dreier contó con la participación de Marcel Duchamp y también con otro artista vanguardista: el estadounidense Man Ray²²². Dreier creó la *Société Anonyme, Inc.*, como una organización dedicada a apoyar y difundir arte moderno en Estados Unidos²²³, y con esa finalidad fue como decidió crear el que sería el primer museo en Estados Unidos dedicado a promover el arte moderno entre la audiencia estadounidense²²⁴. Sin embargo, tal y como se establecía en su principio fundacional²²⁵, esta sociedad buscaba funcionar menos como una colección de vista permanente que como un centro dinámico organizativo para exposiciones constantemente cambiables, así como para todo tipo de conferencias y actividades que respondieran a lo que Dreier también llegó a considerar en cuanto a la colección: “to spread an understanding of the New Forms of Art which the coming era was creating.”²²⁶

²²¹ Para considerar el impacto de la *Société Anonyme* fundada por Dreier, véase, por ejemplo: Carla Subrizi, “Katherine S. Dreier e la *Société Anonyme*: un'altra storia del modernismo,” *Boletín de Arte*, núm. 36, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga (2015): 23-29.

²²² La *Société Anonyme Inc.* tenía como presidente a Marcel Duchamp; Man Ray era el vice-presidente y Dreier ejercía como tesorera. Véase Robert J. Levy, “Katherine Dreier: Patron of Modern Art”, 315. En la práctica, eso significaba que Duchamp, además del asesoramiento que ofrecía a Dreier en la construcción de su colección de arte moderno, se encargaba de las exposiciones (se encargó durante los primeros siete años). Además de Duchamp, Dreier también contó con la colaboración de Frederick Kiesler para desarrollar los planos arquitectónicos para dicha colección. Duchamp y Kiesler volverán a ser colaboradores -y fundamentales- en el proyecto galerístico/museístico de Peggy Guggenheim *Art of this Century*, en la primera mitad de la década de 1940.

²²³ El nombre completo de la organización era *Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920*. Con este nombre, además —“*Société*”, *sociedad* en francés—, se buscaba indicar precisamente que la organización no se vinculaba a ninguna escuela artística particular, sino con el arte moderno en general.

²²⁴ Se inauguró en 30 de abril de 1920, en el número 19 East 47th Street a Nueva York. El museo/galería estaba compuesto de dos salas en una casa victoriana alquilada. Véase Robert J. Levy, “Katherine Dreier: Patron of Modern Art”, 315.

²²⁵ En el catálogo publicado a propósito de la colección, se afirmó que “the aim of the *Société Anonyme*: Museum of Modern Art 1920, is educational. It is an International Organization for the promotion of the study in America of the Progressive in Art, based on Fundamental Principles and to render aid in conserving the vigor and vitality of the new expressions of beauty in the Art of today”. *Collection of the Société Anonyme, Museum of Modern Art, 1920* (New Haven: Yale University Art Gallery, 1950), XXIV. Los fundadores consideraban que en Estados Unidos existía una falta de interés por el arte moderno y nulas oportunidades para mostrarlo. En tal sentido hay que recordar que por aquél entonces, más allá de algunos espacios excepcionales (por ejemplo, el Newark Museum), y un minoritario grupo de coleccionistas, no existía en Nueva York un fórum público con un espacio suficiente para exponer arte moderno; únicamente un pequeño grupo de galerías de Nueva York patrocinaba la obra de artistas modernos. En consecuencia, los fundadores de la *Société Anonyme Inc.*, idearon crear un museo, el primero en Estados Unidos, que estaría dedicado por primera de forma exclusiva al arte moderno.

²²⁶ *Ibid.*, IX.

En cualquier caso, el número de exposiciones sobre arte moderno que a lo largo de la década de 1920 y de 1930 organizó la *Société Anonyme Inc.*, fue más que considerable²²⁷: en total organizó, o colaboró a organizar, más de ochenta exposiciones. Además, tales exposiciones resultaron muy innovadoras en el panorama artístico de Nueva York, porque en ellas se presentaba la obra de artistas modernos ya establecidos, con la obra de otros artistas menos conocidos, sin hacer distinción jerárquica entre las obras, y buscando siempre un intercambio artístico internacional²²⁸.

La mayoría de las obras exhibidas procedían principalmente de la colección de Dreier, y eran representativas de las principales vanguardias artísticas del siglo XX. Así, se organizaron exposiciones sobre el cubismo, el futurismo, el arte dada o el surrealismo, aunque otros movimientos de vanguardia, como el suprematismo o el fauvismo, también tuvieron presencia. Por otra parte, se consiguió que la obra de los principales representantes de cada una de dichas vanguardias fuera ampliamente representada: así, se exhibió por ejemplo la obra de Brancusi, Gris, Braque, Picasso, Matisse, Malevich, Archipenko y Villon, Kandinsky²²⁹, Klee, Léger, Miró, Ozenfant, Tatlin, Duchamp, Man Ray, Picabia, o Stella, muchos de ellos reconocidos exponentes del primitivismo artístico de su tiempo.

1.5.2. *The International Exhibition of Modern Art*

De todas las exposiciones organizadas por la *Société Anonyme*, la que tuvo mayor impacto entre la audiencia estadounidense, y la que asimismo reunió un mayor número de obras de artistas relevantes de la vanguardia artística, fue “*The Internacional Exhibition of Modern*

²²⁷ Tal y como se constata en la documentación institucional y la correspondencia archivada en Yale, la *Société Anonyme, Inc.-Museum of Modern Art* tuvo diferentes sedes, entre 1920 y 1923 organizó las exposiciones en el número 19 East 47 Street de Manhattan. Véase “Exhibition flyer”, *Societe Anonyme Inc. open first exhibition*, Yale University Beinecke Rare Book & Manuscript Library’s Collections, Box 87, Folder 223. En 1923 la dirección postal que aparece documentada como “*Temporary address*” es la de 88 Central Park West. Véase “Letter to Marden Harlley”, 24 de mayo de 1923, *Société Anonyme Correspondence*, Series VII, Box 84, Folder 2124. Durante algún tiempo en 1924, la dirección de la galería estuvo en el número 44 West, 57th Street. Véase “*Societe Anonyme: Public Program. Other*”, Series VIII, Box 60. Folder 2333. Por falta de presupuesto la *Société* no volvió a abrir como museo, aunque siempre fue la voluntad de Dreier, y a partir de entonces se dedicó a organizar exposiciones prestadas. Cuando cerró como museo en 1924, mantuvo solamente un despacho y una pequeña biblioteca.

²²⁸ Conocido como un “museo experimental”, desde su creación fue mucho más innovador y atrevido en las exposiciones de arte moderno y apoyó mucho más a la vanguardia que el MoMA, museo este último que hay que recordar que fue mucho más conservador y cauto en sus inicios.

²²⁹ La *Société Anonyme* fue pionera en exhibir en Estados Unidos por primera vez la obra de importantes artistas vanguardistas; así, mostró los primeros solos en suelo estadounidense de artistas tan importantes como Archipenko y Villon (1922), Kandinsky (1923), Klee (1924), o Léger (1925).

Art”²³⁰ realizada en el *Brooklyn Museum* del 19 de noviembre de 1926 al 10 de enero de 1927. Esta exposición, a diferencia de las otras exposiciones más pequeñas organizadas por la *Société*, aspiró a mostrar un “survey” del arte moderno. El objetivo que se perseguía era ni más ni menos que mostrar “how universal modern art has become and that instead of dying out, as its enemies are constantly proclaiming from the housetops, it is growing in volume, strength and vigor.”²³¹ Entre los movimientos representados había el futurismo, el suprematismo ruso, el constructivismo o el neoplasticismo —éste último desconocido previamente en Estados Unidos. Además, esta exposición supuso el debut en los Estados Unidos para muchos de los artistas mostrados, como fue el caso de Joan Miró o Piet Mondrian.²³²

Después de esta exhaustiva exposición, y aproximadamente hasta 1931²³³, la *Société* continuó organizando y patrocinando exposiciones y eventos sobre arte moderno, asistiendo otros museos, o realizando préstamos de sus colecciones. Pero a partir de la década de 1930, Dreier priorizó la actividad “educacional” de la *Société*²³⁴; en este sentido, como ya se ha referido unas líneas más arriba, una importante función de la *Société* —función originalmente concebida por la misma Dreier—, era la denominada función “educacional”; y efectivamente Dreier desarrolló un programa educacional que utilizó las pinturas del museo como herramientas de aprendizaje, sus artistas como conferenciantes y el museo en sí mismo como clases de arte contemporáneo.²³⁵ También en este sentido la *Société* patrocinó en estos años,

²³⁰ Se mostraron 300 obras de 106 artistas procedentes de 19 países, y se calcula que fue visitada al menos por unas 53.000 personas. Véase Robert J. Levy, “Katherine Dreier: Patron of Modern Art”, 316.

²³¹ Véase *ibid.* 316. La idea de un arte moderno “universal” será defendida unos años más tarde por algunos críticos y artistas. Véase, por ejemplo, por Harold Rosenberg, “The Fall of Paris”. *Partisan Review* 7, no. 6 (December 1940): 440–48; o Jackson Pollock, cuando reflexiona sobre el nacionalismo y arte, y afirma que “the basic problems of contemporary painting are independent of any one country.” Jackson Pollock, “Interview with William Wright” (1950), en *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, ed. Pepe Karmel (New York: Abrams, 1999), 16.

²³² Esta representación tan completa del panorama artístico contemporáneo de vanguardia, quizás se debió a que la exposición fue organizada por Dreier con la colaboración de importantes representantes de la vanguardia europea, entre los cuales se encontraban Duchamp, Kandinsky, o Léger, entre otros.

²³³ En 1929, Dreier volvió a viajar a Europa. Este mismo año fue cuando se realiza la apertura del MoMA, proyecto con el que Dreier no se involucró; y es también el año en que se produce la gran crisis económica y social conocida como Crack del 29 o Gran Depresión.

²³⁴ En tal sentido, por ejemplo, Dreier organizó varias conferencias y exposiciones a petición de la Rand School, y preparó una exposición internacional para conmemorar la apertura de un nuevo edificio de la New School of Social Research. Véase Robert J. Levy, “Katherine Dreier: Patron of Modern Art”, 317. En 1941, como continuidad de su intención educativa, Dreier donó su colección a Yale University. Véase *Collection of the Société Anonyme, Museum of Modern Art, 1920* (New Haven, Connecticut: Yale University Art Gallery, 1950), XIII-X.

²³⁵ Ruth L. Bohan, *The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition: Katherine Dreier and Modernism in America* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982), 27-38.

durante la década de 1920 y 1930, numerosos programas artísticos, incluyendo un total de 85 programas públicos, que incluyeron conciertos, lecturas, proyecciones de películas, o recitales de danza, además de haber organizado más de 80 exposiciones de arte moderno contemporáneo y de editar más de 30 publicaciones.



Constantin, Brancusi,
*Little French Girl (La
jeune fille française)*
1914-18.

Por último, el interés primitivista de Katherine Dreier se constata en su propia colección particular donde se hallan obras claramente primitivistas. Es el caso muy significativo de *Little French Girl /La jeune fille française*), de Brancusi, una obra de entre 1914-1918, la cual aparece en el catálogo de la exposición realizada entre 15 diciembre 1952-1 febrero de 1953 en la *Yale University Art Gallery*²³⁶.

Tanto la colección de la *Société Anonyme Inc.*, como la colección privada de Dreier podrían considerarse complementarias. Además de ello, en palabras del propio Marcel Duchamp, la colección privada de Dreier “make still clearer her infallible taste for unusual artistic expression”²³⁷. Una “inusual” expresión artística como parte de la cual el contenido primitivista sería constatable y relevante, y que Dreier valoró como expresión propiamente *moderna*, idea que divulgó en su labor educativa al frente de la *Société Anonyme Inc.*, así como en su rol de galerista.

1.5.3. Del aporte de Katherine Dreier como galerista

Coincidimos en señalar que la *Société Anonyme Inc.*, supuso un apoyo importante para consolidar la presencia de arte moderno en Nueva York en las primeras décadas del siglo XX. Se ha destacado que la misma promocionó artistas emergentes al organizar exposiciones que introducían la obra de los mismos a la audiencia norteamericana, y por tanto habría favorecido su reputación ante las galerías y coleccionistas de Nueva York. Sobre todo, la historiografía

²³⁶ Véase “In Memory of Katherine S. Dreier, 1877-1952. Her own collection of Modern Art,” *Bulletin of the Associates in Fine Arts at Yale University* 20, no. 1 (diciembre 1952), obra núm. 6 del listado.

²³⁷ “In Memory of Katherine S. Dreier, 1877-1952. Her own collection of Modern Art,” *Bulletin of the Associates in Fine Arts at Yale University* 20, no. 1 (diciembre 1952), 12.

ha valorado la exposición de 1926 como el acontecimiento de arte moderno más importante desde el *Armory Show*²³⁸ hasta entonces.

La *Société Anonyme Inc.* mostró la obra de importantes artistas de la vanguardia europea, muchos de ellos prácticamente desconocidos previamente en Estados Unidos. En tal sentido fue una asociación que permitió divulgar la obra de los artistas vanguardistas europeos, parte de la cual recordemos que era primitivista. Por otra parte, no podemos menospreciar el impacto real del objetivo específico que tendría Dreier en cuanto a la difusión de obras modernas y de sus teorías, ya que como hemos explicado Dreier además de organizar exposiciones, escribió y publicó libros y catálogos, impartió conferencias sobre el arte moderno, y prestó muchas obras a museos y galerías universitarias.

Por tanto, dado el elevado número de exposiciones, conferencias y publicaciones, también creemos que es muy probable que el público de Nueva York se familiarizase con la obra de artistas vanguardistas primitivistas. ¿Fue la *Société Anonyme* un agente divulgador del primitivismo? Seguramente no, porque éste no era su objetivo principal, pero sí que difundía obra vanguardista primitivista por ser moderna; por lo que otra vez, se refuerza aquí la idea de la práctica primitivista en el arte como característica de lo moderno.

1.5.4. Dreier y su perspectiva en *Western Art and the New Era*, de 1923

Uno de los libros que Dreier escribió sobre los elementos esenciales del arte moderno fue *Western Art and the New Era. An Introduction to Modern Art*, publicado en 1923 por Bentano's Publishers en Nueva York. Se trata de un texto en que la autora expone lo que, según su punto de vista, caracterizaría al arte moderno (occidental). Tal libro sería concebido para el gran público y sería escrito con el objetivo de combatir la confusión sobre el arte moderno que, según critica Dreier, reinaba en Estados Unidos a principios de la segunda década del siglo XX. En tal sentido, es un texto que intenta argumentar sus postulados y

²³⁸ La repercusión de la *Société Anonyme Inc.* también ha sido referida por haber promocionado específicamente el arte moderno abstracto. Según Andrew Ritchie, por ejemplo, antiguo curador del MoMA, la *Société Anonyme Inc.* “did more than any other single instrumentality in helping the abstract movement here to become entrenched and in furthering and encouraging its progress”. Véase Rober J. Levy, “Katherine Dreier: Patron of Modern Art,” *Apollo. The International Magazine of arts*, no. 231 (mayo 1981): 314. Por otra parte, Alfred Barr llegó a afirmar en una carta personal dirigida a Dreier, el 7 de noviembre de 1936, que “no one has done more for the advancement of the more experimental movements in modern art than you, so far as New York and the country at large is concerned. In such an exhibition [Cubism and Abstract Art, 1936] as the Abstract show of last year, and, to some extent, in this Fantastic show [Fantastic Art, Dada, Surrealism, 1935], we are following you.” Véase John Angeline, “Chronicles of Modernism II: Dreier the Painter,” *Art in America* 94, no. 6 (June/July 2006): 101.

ofrecer explicaciones simples y claras; lo cual formaba parte de un intento de divulgación y educación impulsado desde la *Société Anonyme* para hacer pedagogía sobre lo que ya entonces Dreier consideraba característico del arte moderno.

Para cumplir este objetivo de describir y hacer comprensible los supuestos atributos *básicos* del arte moderno, el referente del arte primitivo sería fundamental. En tal sentido, la estructura del libro plantea cierta “evolución” en el desarrollo de la historia del arte, desde sus orígenes hasta el más reciente arte creado en tiempos de Dreier. Dreier comienza el libro explicando la supuesta “evolución” del arte desde sus orígenes, situándolo precisamente en el arte primitivo (entendido éste en un sentido genérico, incluyendo arte de la prehistoria y arte de las sociedades consideradas “primitivas” y que se creían que estaban a un nivel de desarrollo similar al de las sociedades europeas en la prehistoria) y también el arte antiguo; le sigue el postimpresionismo, y finalmente lo que la autora califica como propiamente “arte moderno” (definido como el arte posterior y continuador de la obra de Cézanne²³⁹). Seguidamente la autora se centra en explicar lo que considera las características más importantes sobre el “arte moderno” y de las últimas tendencias contemporáneas (que identifica con los llamados Simulatenistas, y con Kandinsky). Finalmente, el libro concluye con un capítulo dedicado a lo que la autora considera la actitud y mentalidad necesarias para poder apreciar exitosamente una obra de arte, especialmente una obra propiamente «moderna».

En su referencia a artistas modernos occidentales pioneros, en el libro se mencionan dos artistas cuyas obras Dreier explícitamente considera que se habrían inspirado en el arte “primitivo”: Gauguin y Picasso. De Gauguin destaca que su pintura sería un *turning back* o retorno a la pureza del hombre primitivo; y de Picasso señala que, además de Cézanne, se inspiró en la escultura africana negra para el desarrollo de un nuevo lenguaje plástico. Sin embargo, la importancia que otorga Dreier al arte “primitivo” es mucho más relevante en relación con el curso del arte moderno occidental, pues como mencionábamos unas líneas más arriba, para la autora no se trata solamente de una inspiración entre varias, sino del punto de partida y de llegada al cual el arte moderno occidental tendría también que tratar de llegar. Veremos a continuación con más detalle qué argumentos utiliza Dreier para sustentar ese planteamiento primitivista.

²³⁹ En esta interpretación del nacimiento y desarrollo del arte moderno, ya que en la que relega a Manet y los impresionistas a un papel secundario mientras que considera a Cézanne “the father of the so-called Modernists”, podemos observar la influencia de las teorías de Roger Fry. Katherine Dreier, *Western Art and the New Era. An Introduction to Modern Art* (Nueva York: Bentano’s Publishers. 1923), 62.

El arte “primitivo” como punto de partida para el arte moderno

En el planteamiento de este texto sobre los atributos supuestamente esenciales del arte “moderno” que el libro se propone desglosar, el referente del arte denominado “primitivo” y la práctica primitivista de los artistas occidentales tiene un lugar muy importante. Nada más leer el título del libro, podemos constatar que Dreier conoce y reconoce la existencia de *otras* tradiciones artísticas; Dreier denomina el arte moderno a comentar, con el adjetivo de “Western”; es decir, reconoce que el texto hace referencia a *un tipo* de arte moderno, lo cual refleja una actitud anti-eurocéntrica en cuanto al arte, difícil de encontrar en la época (incluso hoy en día), y que demuestra que o bien se está familiarizado o bien interesado, por el arte de otras regiones más allá de Europa, entre las cuales las denominadas artes “primitivas”.

Pero volvamos a la cuestión con la que la autora abre el libro, la del origen del arte, ya que es una de las cuestiones más importantes de este texto. Efectivamente, es importante porque es a partir de las características señaladas en relación con los atributos supuestamente propios de las artes primitivas (descritos como atemporales, universales y, por tanto, características *esenciales*), que Dreier explica el desarrollo del arte categorizado como «moderno».

Por ello, Dreier en el inicio del texto defiende la necesidad de conocer las características del arte denominado “primitivo”, ya que tal conocimiento, argumenta la autora, sería fundamental, e incluso necesario, para entender no ya el arte “primitivo”, sino para entender el arte moderno de su tiempo. “We cannot hope to understand Modern Art if we have not knowledge of what preceded it.”, señala Dreier.²⁴⁰ Para entender el arte moderno occidental, según considera Dreier, sería necesario conocer la historia del arte *precedente*²⁴¹, dentro del cual la autora engloba el arte de la prehistoria, el arte antiguo, así como el arte de las denominadas sociedades “primitivas” (que incluye el arte de las sociedades tradicionales contemporáneas de América, África y Oceanía, y que la autora considera, siguiendo teorías

²⁴⁰ Dreier, *Western Art and the New Era. An Introduction to Modern Art*, 25.

²⁴¹ Aquí podemos observar que Dreier concibe las transformaciones en el arte como producto no solamente del contexto cultural e histórico. Ya hemos visto cómo la autora explica las características del arte moderno solamente a partir de las particularidades de la sociedad moderna, por ejemplo, el dominio de la máquina, la disminución de la imaginación, el desarrollo de la ciencia, etc., sino también, y sobre todo, como consecuencia de una evolución intrínseca del arte. Se reconoce un arte que evoluciona a partir también de sus transformaciones formales y conceptuales previas. “we cannot hope to understand Modern Art if we have not knowledge of what preceded it”. Véase *ibid.*, 25. Tal idea sobre la propia historia del arte como evolución intrínseca, es uno de los puntos sobre los cuales reflexionará y criticará el propio Barnett Newman al cuestionar: “How stupid is this idea of constant evolution in art from the time of the primitives who couldn’t “draw” –this idea which is still taught in colleges and art schools!”. Véase Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews* John P. O’Neil, ed. (Berkeley: University of California Press, 1992), 56.

evolucionistas de la época, que vivían sin embargo en un nivel equivalente a las sociedades europeas en la época de la prehistoria). Dreier en este sentido considera que el arte primitivo puede indudablemente iluminarnos para *comprender* el arte moderno y su evolución²⁴²; y trata de demostrarlo señalando primeramente una característica que presenta como supuestamente fundamental para ambas artes: la voluntad o necesidad en el ser humano de expresarse creativamente²⁴³.

El arte como expresión y espiritualidad

La primera característica que destaca Dreier de lo que considerada como artes “primitivas” precedentes sería precisamente la de la expresión. Según defiende la autora, a partir de la expresión se daría lugar al nacimiento de la propia práctica artística: el arte en su origen habría nacido de “a developing force within man”²⁴⁴; es decir, de una necesidad expresiva del hombre, a la cual “he must at all times respond”²⁴⁵, afirma Dreier en este texto. Se trataría, entonces, de un impulso creativo²⁴⁶ que induciría imperativamente al ser humano a autoexpresarse a través del arte²⁴⁷.

Una idea derivada de este supuesto vínculo reivindicado en el texto sobre arte y emoción y, por tanto, del supuesto potencial expresivo del arte, es la importancia que la autora otorga a la emoción. La autora considera que “Art proceeds from feeling”²⁴⁸, es decir, que para la autora el arte estaría vinculado totalmente al sentimiento: “the highest art is an expression of the finest and deepest feelings, (...) these feelings therefore find expression though the arts, and

²⁴² Esta concepción es la idea originaria de todo primitivismo: creer que el arte denominado “primitivo” puede aportarnos conocimiento de nosotros mismos; es la idea de utilizar el otro, que se encuentra en Gauguin, Picasso y todas las prácticas primitivistas realizadas desde la cultura occidental. Véase Susan Hiller, ed. *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art* (Nueva York: Routledge, 1991), 3-4.

²⁴³ Esta concepción también la encontramos en los planteamientos de Stieglitz y de Zayas, en su articulación del arte “primitivo” como manifestación de «lo moderno» en el arte; y dos décadas más tarde, también es presente en los planteamientos de Barnett Newman. Compárese por ejemplo con el artículo de B. Newman de octubre de 1947, “The First Man Was an Artist”, en *Selected Writings and Interviews*, John P. O’Neil, ed. (Berkeley: University of California Press, 1990), 156.

²⁴⁴ Dreier, *Western Art and the New Era*, 4.

²⁴⁵ *Ibid.*, 4.

²⁴⁶ En cuanto a la idea de que el arte responde a un “impulso creativo”, más adelante Dreier especificará, aunque sin profundizar en ello, que este impulso puede ser esencialmente *religioso* (época medieval) o de la *ciencia* (siglo XX). Véase *ibid.*, 30. Para Marius de Zayas, como ya hemos visto, también la ciencia tendría un impacto relevante en la modulación de tal “impulso creativo”.

²⁴⁷ Dreier llega a afirmar que en el hombre primitivo esta supuesta “necesidad expresiva” únicamente podía ser satisfecha a través de las artes: “Man had to give expression to an inner need, which art first could be expressed only through feeling that the arts came into being.” *Ibid.*, 125. En cualquier caso, estamos otra vez delante de la idea del “arte como expresión”, que será central en la propuesta de los expresionistas abstractos décadas más tarde.

²⁴⁸ *Ibid.*, 10.

are received through the senses.”²⁴⁹ Esta idea es repetida a lo largo del texto, en el que se reitera que “Art cannot exist without feeling, for art is an expression through the senses”²⁵⁰; “Art [...] is an expression of the soul, though which it must speak through feeling.”²⁵¹

Dreier argumenta entonces el porqué de ese impulso expresivo que daría nacimiento al arte, y lo relaciona con una característica que considera propia de las sociedades primitivas: el vínculo con la espiritualidad. Precisamente este es un segundo elemento importante en la descripción que hace Dreier del arte denominado “primitivo” —y que, como veremos más adelante, es precisamente uno de los atributos que según Dreier el arte moderno occidental debería recuperar.

Según la explicación de la autora, ese impulso que llevaría originariamente al ser humano a crear estaría motivado por la existencia de leyes espirituales. El arte de los llamados pueblos “primitivos”, sería de gran importancia para Dreier, porque ilustraría “a first expression of the spiritual side of man”; es decir, el arte “primitivo” sería un ejemplo de expresión, y no de cualquier explicación, sino específicamente de espiritualidad: “a primitive man felt the need to give expression through art to his divine instincts as well as to his physical needs.”²⁵². Por tanto, según el planteamiento de Dreier, el hombre primitivo tendría una necesidad de “expresar”, al vivir en una cultura sustentada aparentemente en la espiritualidad (independientemente, por tanto, de cuales sean las características formales o las particularidades culturales o geográficas de las diversas artes “primitivas”)²⁵³. Ello llevaría a Dreier, según sus propias palabras, a priorizar el arte “primitivo” por encima del arte antiguo,

²⁴⁹ *Ibid.*, 11.

²⁵⁰ *Ibid.*, 125.

²⁵¹ *Ibid.* Recordemos aquí que ésta fue una de las ideas básicas de la primera vanguardia artística europea, y que precisamente será también una de las ideas fundamentales en la propuesta teórica de los expresionistas abstractos. En este sentido, observamos claros paralelismos entre las palabras de Dreier y la importancia atribuida a la emoción por parte de diversos de los expresionistas abstractos después. Expresiones prácticamente iguales las encontraremos dos décadas más tarde en boca de la mayoría de los expresionistas abstractos. Por otra parte, Dreier vincula, además, la expresión de los sentimientos a un acto liberador: expresar los sentimientos es considerado por Dreier como un acto de liberación, pues el arte, afirma Dreier, tiene como objetivo liberar el espíritu del hombre y de proporcionarle una mayor comprensión del mundo: “to free the spirit of the beholder and to invigorate and enlarge his vision.” *Ibid.*, 8.

²⁵² *Ibid.*, 4: Dreier comparte la idea que tal impulso creativo lleva al hombre a autoexpresarse para obtener así la *comprensión y conocimiento* necesarios sobre las leyes espirituales a las cuales está sometido. Véase *Ibid.*, 3. Es decir, el arte como necesidad de conocimiento sobre el mundo.

²⁵³ Resulta interesante observar, a propósito de esta idea de arte y expresividad que Dreier defiende como fundamental del arte, que la autora concluye que solamente se puede transmitir a través de la expresión artística, pero no con palabras: “art is an expression of feeling which cannot be expressed in words” *Ibidem.*, 11. Esta es una creencia que compartirán varios de los expresionistas abstractos (por ejemplo Rothko), y que gran parte de la bibliografía ha asumido como consecuencia del contenido abstracto de estos artistas, sin valorar sin embargo la previa difusión y popularización de esta idea.

pues, aunque este último también ejemplificaría según su criterio, el origen del arte sería solamente en el arte “primitivo” dónde se podría hallar de forma más clara y evidente esta espiritualidad primigenia expresada en el arte: “nowhere does one find this perceptible seeking of a people towards spiritual laws so clearly brought forth as in their arts.”²⁵⁴

El arte “primitivo” como expresión de vida

Dreier considera el arte “primitivo” como ejemplo de expresión, como ejemplo de un vínculo con las leyes espirituales; de modo que en su planteamiento sobre el arte “primitivo” en su paralelismo con el arte moderno occidental, Dreier defiende que entre “arte” y “vida” existe un vínculo directo²⁵⁵ que, según expresa: “Art is an expression of the spiritual life of a community and to become truly a spiritual expression, art and life must become interchangeable terms.”²⁵⁶

Así, su examen cronológico sobre las diferentes tradiciones artísticas que se habrían sucedido en la historia del arte occidental desde el arte egipcio hasta el postimpresionismo, Dreier intenta demostrar que lo que habría guiado al arte, o la búsqueda en el arte, habría sido el interés de unir arte y vida. Y es que para Dreier, las novedades introducidas en el arte, por lo tanto, serían consecuencia de querer capturar continuamente la vida en su nueva y cambiante realidad: “all new impetus in the arts, as we see, springs from a desire to recall the spirit of life”, afirma. Si se producen cambios en el arte, en opinión de Dreier, sería, por tanto, porque las sociedades cambian y, con ellas, en ya referido “spirit of life”.²⁵⁷

El arte moderno occidental en su vínculo con el arte “primitivo”

Uno de los elementos fundamentales del análisis de Dreier en cuanto al lugar del arte “primitivo” como parte del desarrollo del arte moderno, sería precisamente recuperar el vínculo entre arte y vida. Al enumerar y explicar estas supuestas características del arte denominado “primitivo”. Dreier sin embargo no está realizando un análisis del denominado arte primitivo, sino que, tal y como nos dice en el título del texto, se trata de un libro sobre arte moderno occidental. Y es precisamente de este último de quién Dreier nos está hablando

²⁵⁴ *Ibid.*, 3.

²⁵⁵ Podemos constatar otra vez el paralelismo en el planteamiento de Dreier y el de Marius de Zayas en cuanto a que la visión de que el arte está imbricado con la vida, es decir, que es reflejo de la sociedad.

²⁵⁶ *Ibid.*, 126.

²⁵⁷ *Ibid.*, 21.

en realidad, pues al describir las supuestas características del arte primitivo, la autora nos habla del arte primitivo para, a continuación, hacer un contraste con el arte moderno occidental; se trata de una práctica primitivista en toda regla: efectivamente, después de señalar la supuesta necesidad expresiva del artista primitivo, argumentándola en el supuesto vínculo con lo espiritual, la autora pasa seguidamente a describir la supuesta pérdida, según ella, de tales características en la sociedad y el arte moderno occidental. Por ejemplo, según la autora, en la sociedad occidental se habría caído en el error “of separating man’s spiritual and physical needs. We have divorced art from life”²⁵⁸. Dreier considera, en definitiva, que, a diferencia del hombre primitivo, el hombre contemporáneo occidental habría perdido la “necesidad expresiva” primigenia al haber separado en su sociedad el arte del ámbito de la vida.²⁵⁹

Pero ¿cómo se ha perdido esta conexión en la sociedad occidental contemporánea?²⁶⁰ Dreier explica que la vida moderna occidental estaría basada en la máquina, y ello habría proporcionado una falta de imaginación en el hombre (“It was with the introduction of machinery in 1834 that this attitude towards art began to be lost.”²⁶¹). Por tanto, según Dreier la sociedad occidental se encuentra en una época dominada por la máquina y la falta de imaginación, y aquí el arte “primitivo” vendría a resultar un ejemplo, un referente iluminador, para desarrollar un nuevo arte:

“Some of us who are becoming conscious of this are trying to find that lost road which the primitive people knew so well. For the natural early primitive impulses of which we have already spoken, of uniting art to our needs, whether material or spiritual, brought into play fancy, and simulated the imagination.”²⁶²

Estamos ante una explicación referida al arte “primitivo” y sus sociedades como tal, pero tal argumento pudiera ser considerado como una descripción a través de la cual la autora advierte

²⁵⁸ *Ibid.*, 5.

²⁵⁹ Aquí podemos observar esta idea, básica también en la exposición de Stieglitz, Marius de Zayas y otros teóricos y críticos norteamericanos de las primeras décadas del siglo XX, como ya lo había sido en artistas, teóricos y críticos europeos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y que será también fundamental en el pensamiento estético de los expresionistas abstractos.

²⁶⁰ No sorprende ante esto, que el título del texto establezca una especificación del arte que busca no ser eurocéntrica (“Western Art” en lugar de “Art”) y, por tanto, poco corriente para la época, lo cual podemos interpretar como indicativo de la consciencia de la autora en cuanto a las diferentes evoluciones artísticas que consideraba que se habían desarrollado a lo largo de la historia de la humanidad.

²⁶¹ *Ibid.*, 69.

²⁶² *Ibid.*, 9-10.

lo que considera le falta al arte y la sociedad occidental. Es por ello por lo que, en definitiva, Dreier considera el arte “primitivo” como iluminador para el futuro del arte occidental.²⁶³

Nueva era, nuevo arte, y nuevos significados en el arte

Luego de haber explicado a partir del referente del arte “primitivo” lo que considera características básicas del arte en general, Dreier examina el arte moderno occidental en contraste con el arte “primitivo”. Y afirma que “It is this quality of the inventor which seems necessary for the continuation of the art of Europe.”²⁶⁴ Lo cual está en línea con lo que ya vimos cuando la autora hacía un primer llamado a recuperar en el arte moderno occidental, teniendo en cuenta las leyes espirituales que identificaban a su modo de ver el arte “primitivo”; lamentando que la sociedad occidental en una época dominada por la máquina ya habría perdido su imaginación.

Dreier defiende que toda nueva época demanda un nuevo arte, y a lo largo de todo su libro insiste en que “Modern art is related to the spirits of today”²⁶⁵. Un espíritu que se expresa a su vez en el propio arte que se desarrolla en su propio tiempo, “they have begun to express themselves in art, one is conscious of the close relation between them and the whole modern spirit of today”²⁶⁶. En ese marco el arte “primitivo” jugaría para Dreier un rol significativo y formaría parte de ese motor de cambio en el arte en el arte moderno occidental²⁶⁷. Para conseguir tal cambio necesario, Dreier directamente apela al espectador; pidiéndole exigir un

²⁶³ La idea del arte primitivo como iluminador para el arte moderno europeo, básica para la primera vanguardia europea, así como para la vanguardia norteamericana, tal y como detallaremos más adelante, también será fundamental en el planteamiento teórico de la mayoría de los expresionistas abstractos.

²⁶⁴ *Ibid.*, 35. Aquí también encontramos una idea interesante que se ha pasado por alto a menudo por parte de la bibliografía: Dreier concibe que el arte moderno a desarrollar debe ser una “continuación” del arte europeo, no una ruptura como con frecuencia han señalado diversos historiadores y críticos fundamentalmente norteamericanos: se trataría más bien, en términos similares a los que apunta Dreier, de “innovar”, es decir, “transformar”, pero a la vez insertándose en una “creación continua”. Tal idea también la encontraremos en el planteamiento de los principales expresionistas abstractos.

²⁶⁵ *Ibid.*, 109.

²⁶⁶ *Ibid.*, 97.

²⁶⁷ Dreier ejemplifica esta idea a través del arte de los “*primitives*” italianos, afirmando que: “Primitive Italians refused to be mere channels for the continuation of tradition but began to desire to give expression to their own vital feeling of their love for humanity. The spirit had fled from the Byzantine Art, it had degenerated into mere empty formalism to which the people no longer responded, a new spirit was making itself felt and the artists of those who were alive and sensitive to their era had to give expression to it.” Véase *Ibid.* p.22. Sobre Turner, a propósito de su obra *Rain, Steam and Speed*, afirma que este artista presenta “the point of view which demands that a man express the period in which he lives.” *Ibid.*, 57. Así mismo, Dreier valora también a Menzel porque “with Turner was the first to attempt to express the power of steam, to express his age in all its phases”. *Ibid.*, 58. La búsqueda de una nueva expresión en el arte se convierte, concluye Dreier, en el motor de cambio.

arte vinculado con el presente. Tal nuevo arte considera que ha de expresar “the spirit of the people of today”²⁶⁸. Lo cual sitúa al artista en una circunstancia a la que ha de dar respuesta:

“Demand that our time be expressed. And if you, as the people, demand it, the artist will respond. Then a new art representing a new era will be born in America that day.”²⁶⁹

Según Dreier se había entrado en una nueva era y, en consecuencia, se requeriría de una nueva expresión para poder expresarla. Y afirma que: “we are entering a new era, and naturally those most sensitive to the coming influences must, in the very nature of things, express themselves differently from the past.”²⁷⁰ Dreier afirma que el artista moderno tiene poco en común con el artista del pasado y que por ello resultaría necesario desarrollar otra expresión. De modo que “The modern artist is abundant with life and he must express life as he sees it today.”²⁷¹

Como rasgo importante del arte moderno Dreier destaca que el mismo supone “a change of vision”²⁷², una nueva concepción del mundo. Pero ¿cómo es este presente al cual debe dar respuesta el nuevo arte moderno occidental? Según Dreier, el presente se caracteriza por una vida de caos, por un “world of disorder”²⁷³. En consecuencia, afirma Dreier que el artista moderno estaría tratando de establecer un mundo nuevo ordenado: “the modern artist of creation is trying to establish a new world of order”²⁷⁴ Y advierte que “Each era has its message for the ‘seeing eye’. It is for us to recognize this so that the art of our era may be seen and understood”²⁷⁵. Además de ello Dreier apunta que, a través de las artes, el ser humano siempre habría querido expresar las emociones en cuanto a su progreso: “man has always sought to express those emotions which make towards development.”²⁷⁶ Por tanto, si el arte expresa “the spirit of life”²⁷⁷, el arte moderno entonces expresaría “the whole modern

²⁶⁸ *Ibid.*, 136.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*, 73.

²⁷¹ *Ibid.*, 73.

²⁷² *Ibid.*, 74.

²⁷³ *Ibid.*, 71.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*, 135.

²⁷⁶ *Ibid.*, 68. En esta cuestión, lo primitivo (las sociedades y su arte) vuelve a ser un referente para superar este divorcio según la autora, pues considera que en las sociedades primitivas la expresión del desarrollo más elevado se encuentra precisamente expresado en el arte: “In the primitive races, the first expression of the higher development of man is to be found in the art.” *Ibid.* El arte primitivo, por lo tanto, es referenciado no solamente como un referente para el arte moderno en cuanto a su supuesta característica expresividad, sino también por este supuesto rol de expresar lo más desarrollado del ser humano.

²⁷⁷ *Ibid.*, 12.

spirit of today”²⁷⁸. Y en específico aquello más avanzado y característico Dreier lo asocia a la ciencia, aunque no especifica mucho más en cuanto a ello²⁷⁹ El arte, en definitiva, lo que hace es dar expresión a la nueva era en la que el mundo estaría entrando: “The artist of today must give expression to the new era the world is entering upon. He feels the dynamic force inherent in life and he must give expression to it.”²⁸⁰

Arte “primitivo” y nueva plástica moderna

Dreier considera que un nuevo contenido en el arte exige un nuevo lenguaje plástico. Por tanto, el artista moderno occidental tendría que dar expresión a la nueva fuerza de la sociedad, tal y como de modo equivalente habría hecho el artista “primitivo”. Ello significa que debe inventar un nuevo lenguaje plástico, adecuado a ese nuevo contenido. En tal sentido Dreier procura describir con detalle el nuevo lenguaje plástico que identifica como expresión de su tiempo, y se preocupa en justificar su idea sobre la necesidad de desarrollar una nueva expresión plástica. Dreier considera que el artista moderno debe expresar “new thoughts in new forms.”²⁸¹, porque si no, prosigue la autora, “an old idea dressed in a new form remains an old idea.”²⁸²; es decir, según Dreier si no se desarrolla un nuevo lenguaje plástico, sería como si tuviéramos nuevas formas de viejas ideas. Por tanto, en el planteamiento de Dreier observamos una clara consciencia e insistencia en cuanto a la importancia tanto de una nueva idea que expresar (contenido) como también de un nuevo lenguaje coherente (forma). Para Dreier, en consecuencia, la adecuación plástica resulta fundamental, a la hora de expresar en arte, porque finalmente “it is only the form which differs.”²⁸³

Pero ¿qué lenguaje plástico usar? ¿Cómo tiene que ser esta nueva plasticidad? Aquí Dreier sí que ofrece detalladas explicaciones sobre las características plásticas que considera que el nuevo arte moderno debería adoptar²⁸⁴. Dreier cita como ejemplo de nueva forma para una

²⁷⁸ *Ibid.*, 97.

²⁷⁹ *Ibid.* Advertimos además aquí un claro paralelismo con el pintor Jackson Pollock, quien décadas más tarde en una entrevista de William Wright afirmará que “new needs need new techniques”, y cita en su comentario en relación con ello incluso el aeroplano. Véase Jackson Pollock, *Interviews, Articles, and Reviews*, ed. Pepe Karmel (Nueva York: MoMA, 1999), 20.

²⁸⁰ Dreier, *Western Art and the New Era*, 71-72.

²⁸¹ *Ibid.*, 79.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ Como se ha apuntado más arriba en el texto, Dreier no insiste demasiado en especificar el contenido sobre el cual el nuevo arte moderno debería centrar su expresión plástica; únicamente se menciona el desarrollo en un sentido general, y de forma algo más específica, pero sin concretar, se cita a la ciencia; también se menciona de pasada la importancia que en este nuevo arte debería jugar la subjetividad del artista. Sin embargo, Dreier no

nueva idea, el cubismo²⁸⁵, considerando que se trata de un movimiento que enfatiza y valora la importancia de la plasticidad a la hora de expresar las ideas: “They [ideas] cannot be expressed in the old forms, and yet they should be expressed in terms of paint.”²⁸⁶. Pero Dreier como comentábamos anteriormente va más allá y especifica aspectos que, en su opinión, serían característicos de la expresión moderna; entre ellos, los más importantes según señala serían la abstracción, la simplificación, la subjetividad, el espacio o el color.

Estos últimos serían atributos fundamentales que debería tener la nueva plástica moderna. En primer lugar, Dreier señala la abstracción, incluso antes que el tema, como principal inquietud del artista moderno: “the extreme Modernists are emphasizing by leaving the subject matter entirely in abeyance, devoting themselves only to the art in the abstract form.”²⁸⁷ Dreier destaca entonces que lo *nuevo* se caracteriza más por ser forma *abstracta* y *color*, pues es de hecho según Dreier una expresión en sí misma: “The modern artist tries to express the character as represented through abstract form and color.”²⁸⁸ Además de la abstracción, el color debería ser otro elemento característico del arte nuevo moderno, según Dreier: “For one of the main differences, as we have seen, which exists between the old art and the new, is that the color of the paintings of today is an inherent part of the whole.”²⁸⁹

El tercer elemento que Dreier señala que debería caracterizar al nuevo arte moderno es el proceso de simplificación. A criterio de Dreier la evolución del arte se habría hecho mediante un proceso de simplificación, según apunta Dreier. Y ello sería otra característica que debería definir al nuevo arte moderno: “as we are approaching modern times, we are coming more and more to a new simplification of form and the growing importance of light and shade”²⁹⁰.

Finalmente, Dreier destaca lo que a su modo de ver considera otros dos elementos también representativos del nuevo arte moderno a desarrollar: la subjetividad y la importancia del espacio en el proceso creativo. Dreier afirma que para el artista moderno sería más importante

insiste demasiado en esa cuestión de la ciencia, que solamente menciona, pero apunta otra idea básica en la teorización sobre lo moderno realizada en USA y, previamente en Europa, y es la expresión de la subjetividad del artista. Efectivamente, según Dreier el artista moderno, en consecuencia, debe mirar a sí mismo, pues es en él, como individuo contemporáneo miembro de la nueva era, dónde hallaría lo que hay que expresar: “His desire is not to seek fame, but to express himself. He must express himself or burn up, for the living flame is within him.” (*Ibid.*, 73). Sin embargo, Dreier en este texto desarrolla con mucha más profundidad la idea de la nueva plasticidad, y las características específicas que ésta debería desarrollar, tal como se analiza en estas páginas.

²⁸⁵ *Ibid.*, 80.

²⁸⁶ *Ibid.*, 136.

²⁸⁷ *Ibid.*, 53.

²⁸⁸ *Ibid.*, 112.

²⁸⁹ *Ibid.*, 113.

²⁹⁰ *Ibid.*, 59.

el sujeto que el objeto: “For the modern painter is more concerned with rendering the spirit inherent in the subject than with its outside manifestation.”²⁹¹ Al analizar la obra de varios artistas modernos, Dreier destaca “one’s own personality”, “one’s own special angle of vision, in line, balance and color.”²⁹² Además de la importancia de la subjetividad, según Dreier, el artista también piensa en el espacio: se preocuparía primeramente de ver como ocupar el espacio: “for the first thing that an artist must know, whether he paints representative art, allegorical art, or abstract art, is how he will divide and fill the space which he has chosen to use for his work. For the art of a picture lies in this filling space.”²⁹³ Para Dreier, un nuevo contenido exige necesariamente la representación en un nuevo espacio: “Let him express the new, not the old.”²⁹⁴ Y así también refiriéndose al artista moderno afirma: “Let him express in new forms the rush of the aeroplane through space.”²⁹⁵

Llegados a este punto, debemos recordar que estos elementos son características que se señalan precisamente en las narrativas primitivistas del denominado arte “moderno”, en discursos de artistas vanguardistas o en teóricos, tal y como ya hemos visto por ejemplo en Marius de Zayas. También, como veremos en un próximo apartado, en la mayoría de las monografías sobre arte moderno publicadas en los Estados Unidos. En este sentido no debe resultar extraño que, para terminar su argumentación, Dreier cierre su libro hablando del principal reto al que debe afrontarse el arte moderno actual, y es ni más ni menos que lo que asume como el proceso de un *retorno*, a lo cual nos referimos en detalle a continuación.

Arte “primitivo” como inspiración, o del retorno a los orígenes

Dreier defiende que la necesidad de expresar un contenido nuevo bajo una forma también nueva no sería un objetivo nuevo sino una característica a recuperar., Y en tal sentido afirma:

“All new impetus in the arts, as we see, springs from a desire to recall the spirit of life which had fled; to introduce those new forces which are leaving their vital influence on the people of that day.”²⁹⁶

En consecuencia, Dreier insiste en que se trata de conseguir lo que una vez ya se tuvo:

“Art is an expression of the spiritual life of a community and to become truly a spiritual expression, art and life must become interchangeable terms. Then we will feel the tragedy of this divorce which exists

²⁹¹ *Ibid.*, 106.

²⁹² *Ibid.*, 114.

²⁹³ *Ibid.*, 67.

²⁹⁴ *Ibid.*, 136.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*, 21.

today between art and life and realize more fully that we can never rise to be a great people until bring art back as an inherent part of life.”²⁹⁷

En este sentido, Dreier critica que tal práctica aparece a los ojos de algunos como una revolución y no como continuación o evolución, pero a su modo de ver sería porque se habría olvidado de que tal vínculo ya existió en el pasado.²⁹⁸ En cambio, más que revolución, el arte moderno protagonizaría un retorno: “revolution is only an outward expression, a swinging back to the ideals which have been forgotten.”²⁹⁹ Y he aquí según Dreier misma que tal retorno sería lo verdaderamente innovador.

Dreier destaca que en cualquier caso si queremos hablar de *revolución* en el arte moderno debemos hacerlo en base al fuerte deseo de *volver a los verdaderos elementos del arte*: o, parafraseando a la autora, se trataría de cumplir el objetivo de hacer del arte otra vez un elemento esencial en la vida.

“It is this strong desire to swing back to the true elements of art, which caused the modern of our time in art—the desire to make art once more an essential element in life.”³⁰⁰

El arte moderno occidental, por tanto, según Dreier, habría de hacer un proceso de recuperación, y en tal proceso el arte “primitivo” se erigiría como modelo en tanto sí que sería una expresión artística vinculada a la vida. En este retorno el denominado arte “primitivo” se erige previsiblemente como uno de los referentes que podría iluminar al arte moderno occidental en ese proceso de recuperación, toda vez que es asumido como un arte referencial que se estructura en base al vínculo con la vida.

Según Dreier, no es sin embargo el único arte que podría devenir como referente, sino:

“[...] the farther back we go, the more strongly this community understanding for what is good in art shows itself, until we reach the primitive age, where we find the true folk-knowledge, where everyone in the community was a stone cutter or woodcarver, a weaver or decorator of utensil.”³⁰¹

Al referirse al arte “primitivo”, por tanto, Dreier lo hace de forma genérica incluyendo en ello múltiples manifestaciones artísticas desde la prehistoria hasta su propio tiempo. El arte denominado “primitivo” deviene en consecuencia un referente iluminador que, con independencia al momento histórico realizado o del desarrollo de su sociedad, es asumido no

²⁹⁷ *Ibid.*, 126.

²⁹⁸ Esta idea también se halla en Marius de Zayas, tal y como ha sido tratado anteriormente en la presente Tesis.

²⁹⁹ Dreier, *Western Art and the New Era*, 68.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*, 70.

como evolución, o sea como un arte que deviene en otro, sino como transformación, o tal y como Dreier afirma: “art is constantly in the making. There can be no development in art”³⁰².

El arte primitivo, por tanto, no tendría para Dreier el mismo reconocimiento que explícitamente concede al arte occidental, sino que como ya hemos visto, y como repetidamente hace Dreier a lo largo de su libro, lo asume como referente con el fin de reformular el futuro del arte moderno occidental. De manera que Dreier defiende una especie de historia universal del arte. Cuando habla de creación continua³⁰³ como parte de tal historia, sí que reconoce que se producirían cambios, pero que los mismos se producirían según específica, a partir de la “calidad de inventor”, que es lo que llevaría a buscar nuevas soluciones: “with some, invention took the form of a new technique or the solving of the problem of light, while with others it followed many lines”³⁰⁴.

1.5.5. El aporte primitivista de Dreier desde su perspectiva sobre lo moderno

Llegados aquí, podemos afirmar que la fundamentación que realiza Katherine S. Dreier sobre la relación entre arte moderno y arte “primitivo” a lo largo de su texto *Western Art and the New Era. An Introduction to Modern Art* en 1923, aunque resulta coherente y bien articulada su argumentación, a lo largo del libro Dreier no profundiza o no manifiesta interés en el arte propiamente “primitivo” en tanto arte propio de unas determinadas culturas, aunque paradójicamente se presenta entrelazado con el interés con lo moderno³⁰⁵, sino en tanto fuente de inspiración o renovación para el arte moderno occidental. En tal sentido Dreier se hace eco de ideas muy difundidas por artistas occidentales o por la antropología de principios de siglo XX aunque en su libro no detalla las referencias pertinentes de entonces. Por ejemplo, cuando Dreier afirma que un impulso creativo llevaría al hombre a autoexpresarse para obtener así la *comprensión y conocimiento* necesarios sobre las leyes espirituales a las cuales está sometido³⁰⁶, Dreier sustenta su relato sobre la premisa tautológica de que el arte funcionaría

³⁰² *Ibid.*, 4. Muchos de los expresionistas abstractos también compartirán esa misma idea, la cual es fundamental en su justificación dada sobre por qué se consideran “primitivos modernos”.

³⁰³ Aquí puede resultar oportuno señalar la idea que el arte primitivo sería un ejemplo de arte moderno: tal idea está detrás de la recurrente práctica de exponer arte primitivo y arte moderno occidental, que encontramos a principios de siglo con de Zayas, luego en exposiciones de la *Pierre Matisse Galley*, en el MoMA, hasta llegar a las exposiciones organizadas por Barnett Newman.

³⁰⁴ *Ibid.*, 36.

³⁰⁵ Véase, por ejemplo, el apunte de Guy Brett en cuanto al carácter paradójico del primitivismo artístico en los inicios del siglo XX. Guy Brett. “Unofficial versions”, en *The myth of primitivism. Perspectives on Art*, ed. Susan Hiller (Nueva York: Routledge, 1991), 99.

³⁰⁶ Dreier, *Western Art and the New Era*, 3.

en las sociedades primitivas como una necesidad de conocimiento sobre el mundo; pero no justifica ni demuestra tal premisa, por lo cual se convierte entonces en un axioma desde el cual valora el arte primitivo en su relación con el arte moderno.

Para el argumento de Dreier funcione en su comparación entre arte primitivo y arte occidental, debemos asumir previamente la validez de la idea de que toda sociedad refleja sus características en su arte; pero en ningún momento se demuestra esta supuesta característica en el caso del arte primitivo. Esta aproximación generalista y superficial la encontramos no solamente en otros teóricos contemporáneos y posteriores de Dreier, sino también en varios de los expresionistas abstractos en su argumento sobre el arte primitivo y el arte moderno. Otro ejemplo lo encontramos cuando Dreier justifica por qué el arte primitivo mostraría de forma más clara esta necesidad expresiva en el hombre, más allá de asumir y afirmar simplemente que en una sociedad en la que el individuo está sujeto a leyes físicas y espirituales, su arte expresará de forma clara esta visión. Sin embargo, la autora no aporta ningún análisis detallado de características estilísticas o conceptuales. Se basa más en una suposición teórica que en un análisis objetivo. Este modo de proceder es análogo al de Stieglitz, o de Zayas; también incluso consideramos que se asemeja mucho al de aquellos expresionistas abstractos supuestamente interesados e inspirados por el llamado arte primitivo. Se trata en su inmensa mayoría de planteamientos basados en suposiciones no demostradas ni justificadas, sino basadas en ideas preconcebidas sobre “lo primitivo” y el “arte primitivo”, en muchas ocasiones estereotipos y tópicos heredados del siglo XIX que se van transmitiendo sin verificarse en lo más mínimo. Planteamiento por otra parte, característico del fenómeno del primitivismo, en que el occidental siempre ha utilizado a modo de objeto, no de sujeto, lo primitivo, y en tal discurso el orador siempre ha gozado de impunidad incluso hoy en día.

En este sentido, podemos afirmar que el primitivismo difundido por Dreier, al igual que el de sus contemporáneos Stieglitz o Marius de Zayas -pero también, como veremos, con otros posteriores), se caracteriza por explicaciones etnocéntricas, superficiales y basada en ideas tópicos por parte de la vanguardia artística y de gran parte de la antropología cultural de la época. Por otra parte, resulta oportuno señalar en este sentido que la autora a lo largo del texto no ofrece ningún análisis específico de obras, ni se enumeran características estilísticas o conceptuales concretas de alguna arte específica de las denominadas sociedades “primitivas”.

Por tanto, las explicaciones de Dreier en cuanto al arte denominado “primitivo”, se sustentan únicamente a nivel argumentativo si se asumen a priori ciertas ideas axiomáticas.

Dreier sí que se refiere en ocasiones a artistas modernos occidentales que habrían utilizado el denominado arte “primitivo” como inspiración para sus obras modernas. Ya hemos comentado la referencia breve de Dreier a Gauguin o a Picasso, en su referente primitivo ya sea por la búsqueda de la pureza en el hombre original (Gauguin) o la inspiración en un arte supuestamente primitiva, como la escultura africana (Picasso). Sin embargo, Dreier no va más allá, en su referencia a esos primitivismos, es decir, no especifica la particularidad de los diferentes artistas occidentales en su referencia supuestamente al arte denominado “primitivo”, más allá del planteamiento general que acabamos de comentar aquí sobre la búsqueda de una unión de arte y vida y el referente, sin llegar a especificar cómo, o a partir de qué elementos concretos del arte moderno, el artista occidental moderno puede inspirarse. Todo ello, no obstante, resulta muy significativo en tanto denota cuáles fueron algunas de las características fundamentales atribuidas al arte primitivo en su relación con el arte moderno y que predominaron arquetípicamente por entonces en el contexto artístico neoyorkino.

2. PRIMITIVISMO Y ARTE “PRIMITIVO” EN MONOGRAFÍAS Y ENSAYOS DE LAS DÉCADAS DE 1910 Y 1920

2.1. De los textos sobre arte moderno publicados en Nueva York en las décadas de 1910 y 1920, que citan al arte “primitivo” o el primitivismo

Al examinar los textos más significativos que después del *Armory Show* fueron publicados en Nueva York en las décadas de 1910 y 1920 en los que se analiza o se comenta directamente el arte “primitivo”, constatamos que por regla general en tales textos se sistematiza con mayor extensión y profundidad algunas cuestiones también presentes en la crítica en cuanto al valor artístico del arte de culturas o sociedades consideradas “primitivas”, su valor referencial para el arte moderno, y su valor como arte moderno en sí mismo.

Teniendo en cuenta lo anterior, lo que queremos demostrar a lo largo de este capítulo es cómo el primitivismo como característica asociada al arte moderno ya se documenta y defiende en el estudio específico de monografías y ensayos a lo largo de las primeras décadas del siglo XX en New York. Como veremos, no es una actitud puntual y aislada, sino que hemos hallado múltiples textos publicados en Nueva York a lo largo de estas primeras décadas, en los cuales se advierte o se afirma o asume la existencia de una relación entre arte “primitivo” y arte moderno. Nos interesa analizar cómo y en base a qué se produce la argumentación en cada caso.

Hasta antes del *Armory Show* no hemos encontrado ninguna monografía publicada en Nueva York dedicada exclusivamente al arte moderno o a reflexionar sobre ello considerando al arte primitivo como referente o equivalente de arte moderno. Sí que encontramos, en cambio, las mismas características señaladas por la crítica de Nueva York favorable al arte moderno; por ejemplo, la supuesta importancia de la expresión en el arte moderno, o la supremacía de la abstracción en el desarrollo de la pintura; pero para explicar tales características, no se menciona ni se compara el arte moderno de su tiempo con ningún referente del pasado ni de los considerados entonces como “primitivos”. Sí que hemos encontrado, sin embargo, un texto publicado en 1910 escrito por Frank Gelett, titulado “The Wild Men of Paris” que sería el primero en Nueva York en referenciar al arte “primitivo” con relación al arte moderno. Tal texto lo analizaremos a continuación.

2.2. Frank Gelett, “The Wild Men of Paris” (1910): el primer texto en Nueva York en referenciar al arte “primitivo” y el primitivismo artístico

La presencia del primitivismo artístico como parte de la crítica de arte en Nueva York se documenta desde finales de la primera década del siglo XX. En tal sentido hemos constatado un primer texto escrito por el artista y crítico de arte Frank Gelett Burgess (1866-1951), titulado “The Wild Men of Paris”, publicado en la revista *The Architectural Record* en mayo de 1910. Tal texto es, si no el primero, sí uno de los primeros y mejor documentados textos que circularon en Nueva York referidos directamente a la presencia del arte “primitivo” como parte de la apuesta renovadora del arte moderno. Gelett escribió su texto luego de visitar el *Salon des Indépendants* en París, y aun cuando en algunos momentos del texto parece asumir una tónica pretendidamente humorística o irónica, el artículo tiene el valor de tratar el cubismo ya en una fecha muy temprana. Así como también en tal sentido destaca el hecho de que el autor se basó en entrevistas que había realizado en 1908, a partir de las cuales describía e ilustraba la obra de Matisse, Picasso, Braque y otros artistas modernos.

El propio Gelett afirma al inicio del texto que a partir de su visita al referido *Salon* en París, se dio cuenta por primera vez que sus opiniones sobre el arte necesitaban de una reconstrucción radical³⁰⁷. Su perspectiva sobre el arte moderno por lo tanto quedó condicionada, entre otros elementos, por la presencia de arte africano, o *negro art* al que se refiere y del que da testimonio a partir de su visita, por ejemplo, al propio estudio de Picasso en París. El texto resulta especialmente relevante porque en el mismo se refiere con claridad la significación del arte africano para el desarrollo del arte moderno. A criterio de Jack Flam, el referido artículo de Gelett, asocia el “Primitive art with a breakdown of aesthetic values and associate it with the modern penchant for ugliness.”³⁰⁸

También resulta importante para el tema que nos ocupa, que el artículo tiene el valor de incluir imágenes como las de un estudio de Picasso para *Les demoiselles d’Avignon* (1907) por ejemplo, y difundir así por primera vez, desde la crítica acompañada de diversas imágenes, obras cubistas en el medio neoyorkino. La referida obra de Picasso fue reproducida en blanco en negro en la primera página del artículo, lo cual resulta relevante porque la misma constituye un ejemplo paradigmático de primitivismo artístico y su directa referencia como tal

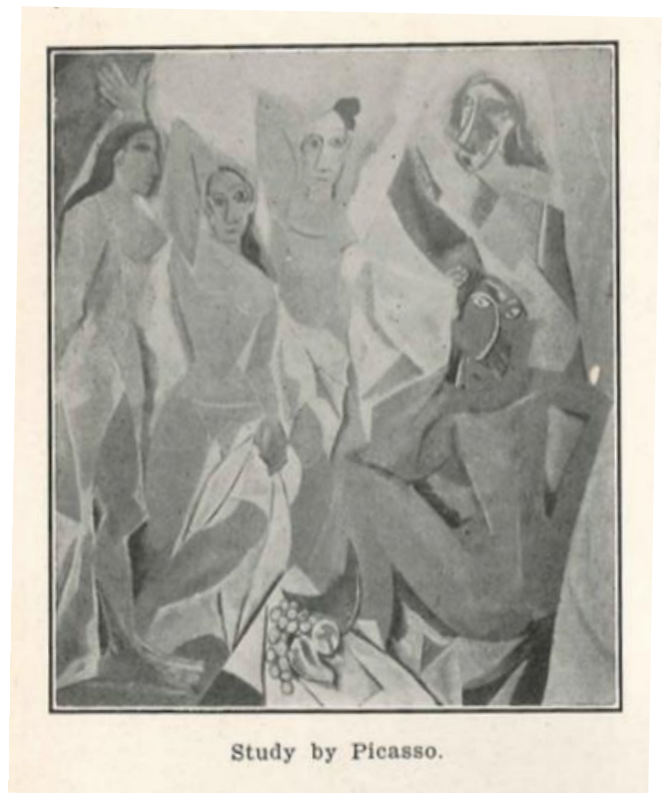
³⁰⁷ Frank Gelett Burgess, “The Wild Men of Paris,” *The Architectural Record* XXVII, no. 5 (mayo 1910): 401.

³⁰⁸ Flam y Deutch, ed., *Primitivism and Twentieth Century Art*, 25.

en el contexto de la crítica en Nueva York. En concreto en este caso podemos advertir que en la reproducción del estudio de Picasso para *Les demoiselles d'Avignon* en la revista claramente se puede apreciar la forma de máscara que cubren el rostro de las dos figuras de la derecha, lo cual será un elemento relevante en la obra de artistas estadounidenses primitivistas en los años siguientes, como lo sería, por ejemplo, para Max Weber.



"The Wild Men of Paris," 1910: 408.



Estudio de Picasso para *Les demoiselles d'Avignon*
"The Wild Men of Paris," 1910: 408 (detalle).

Este artículo resulta también muy relevante para el tema que nos ocupa, porque otra de las imágenes publicadas fue una fotografía de Picasso en las que aparece destacada y claramente visible, objetos africanos. Ello resulta importante, porque creemos que obliga a matizar ciertos análisis en cuanto al primitivismo de los artistas estadounidenses. Por ejemplo, no debe en este sentido olvidarse que cuando Max Weber acepta ser retratado contemplando una estatuilla africana, el que entonces era considerado el gran pintor moderno, a saber, Pablo Picasso, había salido ya en una revista en Nueva York que había popularizado esa imagen en la que el gran pintor cubista aparecía ni más ni menos con el arte africano. Desde este punto de vista, la iconografía de Weber contemplando una estatuilla africana suponía una lectura en la Nueva York de principios de siglo, inequívocamente *moderna*, por parte de la vanguardia y el círculo artístico de la ciudad.



"The Wild Men of Paris," 1910: 407. donde son destacables la foto de Picasso en su estudio con dos figuras africanas colgadas en la pared de fondo al extremo superior derecho, y una obra de Picasso, "*Les femmes*".

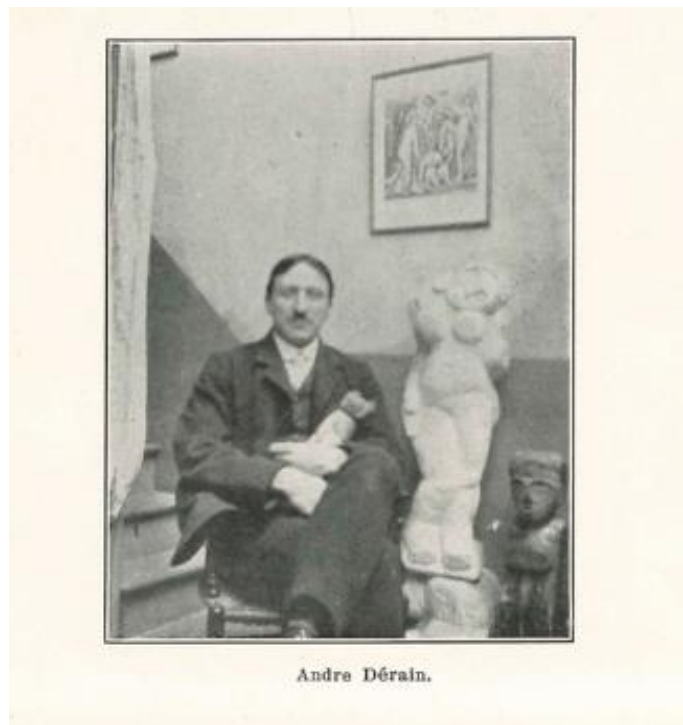


Foto de Andre Dérain, incluida en "The Wild Men of Paris," 1910: 414. Se trata de la pagina final del artículo. En ella se aprecian esculturas y, en primer plano, objeto escultórico

El artículo ayudaba a difundir la idea de un vínculo entre el arte moderno y un arte "primitivo", porque no solamente el gran pintor Picasso aparece con arte primitivo en la fotografía que lo retrataba, sino que también otro artista moderno, el pintor André Derain, aparecía con arte "primitivo". Podríamos incluso afirmar que, con dos estatuillas, porque en las manos de Derain aparece un objeto que cuesta de discernir, pero su forma simplificada y geométrica nos invita a interpretarla no como una escultura occidental sino como propia de otra tradición cultural.

Se trata, en consecuencia, de imágenes que aluden o inducen la idea del primitivismo como algo asociado a lo moderno. La idea del arte moderno, a juzgar por Gelett, está muy con relación a su idea de lo primitivo, o al lugar de lo primitivo en relación al nuevo arte que ya se hacía entonces en Europa. Sobre la idea de qué es el arte, Gelett plantea la pregunta de la manera siguiente:

"Long ago my father said: "When you see a fool, don't laugh at him, but try to find out why he does so. You may learn something." And so I began to investigate these lunatics. Had they attempted to invent a

new form of humor? Were they merely practical jokers? Or must we attempt anew to solve the old question: "What is art?"³⁰⁹

Y en su respuesta, menciona al arte "primitivo" como posible solución a lo que para él resulta un enigma:

It was an affording quest, analyzing such madness as this. I had studied the gargoyles of Oxford and Notre Dame, I had mused over the art of the Niger and of Dahomey, I had gazed at Hindu monstrosities, Aztec mysteries and many other primitive grotesques; and it had come over me that there was a rationale of ugliness as there was a rationale of beauty."³¹⁰

Este fragmento ilustra perfectamente lo que comentábamos más arriba: el autor adopta un tono humorístico, casi burlesco en algunas expresiones; pero a la vez Gelett demuestra ser capaz de recoger en su texto cuestiones fundamentales como la cuestión de ¿qué es arte?, para lo cual se remite al arte africano en específico, entre otras artes consideradas entonces como "primitivas", como un elemento que asume que podría acercarlo a la respuesta. En este sentido, para el tema que nos ocupa, podemos señalar que el arte "primitivo" en este texto es referenciado repetidamente como una fuente fundamental a partir del cual explicar ese nuevo arte moderno. Gelett a lo largo del texto afirma en numerosas ocasiones que el arte "primitivo" es un arte que interesa a todos los artistas de París, incluidos los grandes maestros como Picasso o Matisse. A criterio de Gelett "Matisse praises the direct appeal to instinct of the African wood images"³¹¹.

El arte "primitivo" asumido como fuente básica del arte *moderno*, y así el autor de este artículo lo asume al hablar de la obra de los diversos artistas; y ese rol habría sido establecido según afirma Gelett a partir de Matisse:

"His studio [se refiere a Fries] is long and wide and high, with ecclesiastical-looking Gothic doors, and out of it another room with many beautiful things. *Amongst them, of course, are African-carved gods and devils of sorts. Since Matisse pointed out their "volumes" all the Fauves have been ransacking the curio shops for negro art.*"³¹²

Para el caso de Derain también hace mención del arte africano como fuente:

"Look at his biggest picture, first, and have your breath taken away! He has been working two years on it. I could do it in two days. So could you, I'm sure. A group of squirmy bathers, some green and some flamingo pink, all, apparently, modeled out of dough, permeate a smoky, vague background. In front sprawls a burly negro, eight feet long. Now notice his African carvings, horrid little black gods and horrid goddesses with conical breasts, deformed, hideous. Then, at Derain's imitations of them in wood and plaster.

(...)

³⁰⁹ *Ibid.*, 102.

³¹⁰ *Ibid.*, 102.

³¹¹ *Ibid.*, 403.

³¹² *Ibid.*, 410.

But who am I, to laugh at Dérain? Have I not wondered at the Gobelin designs, at the Tibetan goddess of destruction, and sought for occult meanings in the primitive figures of the Mound Builders? Let Dérain talk if he will be persuaded. What has he learned from the negroes of the Niger? Why does he so affect ugly women?"³¹³

Este fragmento evidencia además un elemento que el autor asocia al arte "primitivo" a lo largo del artículo, y es la referencia al arte "primitivo" como fuente de aprendizaje, como en el caso de Derain, qué es lo que habría aprendido del arte africano. Gelett llega incluso a especificar qué es lo que tales artistas habrían aprendido del arte "primitivo", por ejemplo, en el caso de Derain, señala lo instintivo y lo emocional como características "primitivas". Y así, a partir de su entrevista a Derain, llega a afirmar que:

"The Japanese see things that way. They don't paint sunlight, they don't cast shadows that perplex one and falsify the true shape of things. The Egyptian figures have simplicity, dignity, directness, unity; they express emotion almost as if by a conventional formula, like writing itself, so direct it is. So I seek a logical method of rendering my idea. These Africans being primitive, uncomplex, uncultured, can express their thought by a direct appeal to the instinct. Their carvings are informed with emotion. So Nature gives me the material with which to construct a world of my own, governed not by literal limitations, but by instinct and sentiment."³¹⁴

En el caso de Picasso, Gelett cita incluso al arte nativo americano, al sugerir que ciertas formas de los lienzos de Picasso, le recuerdan a tótems, y afirma que:

"The terrible pictures loom through the chaos. Monstrous, monolithic women, creatures like Alaskan totem poles, hacked out of solid, brutal colors, frightful, appalling!"³¹⁵

Habría, según se señala en el texto, varios elementos como lo emocional, lo instintivo; incluso la simplicidad, que habrían atraído a los artistas europeos. Por ejemplo, escribe Gelett que "This newer movement is an attempt to return to simplicity, but not necessarily a return to any of the primitive art. It is the beginning of a new art."³¹⁶ Esto último resume la principal idea que pretende exponer el artículo, y es ni más ni menos que el hecho de que se busca un nuevo arte. Otra vez aquí Gelett se refiere al arte primitivo, y en relación con ello parece tener claro que tal arte no serviría solo como un mero estímulo con incidencia en tal o cual característica, sino que habría servido para que tales artistas encontrasen un nuevo paradigma artístico y, por tanto, habría ejercido una especie de rol "iluminador". No se trataría, entonces, de hacer arte propiamente primitivo o de retornar a tal arte, sino de inspirarse y crear a partir de este.

³¹³ *Ibid.*, 406.

³¹⁴ *Ibid.*, 407. Ya se ha apuntado anteriormente que este texto tiene un gran valor: se trata de un texto de 1910, y, por tanto, el texto más antiguo (según hemos encontrado), en hacer referencia al arte "primitivo" y al primitivismo. El texto también resulta de gran valor en cuanto a que se basa en entrevistas (aparentemente), y, por tanto, traladó a la audiencia de Nueva York las propias alabras de los artistas.

³¹⁵ *Ibid.*, 408.

³¹⁶ *Ibid.*, 411.

2.3. Christian Brinton, “Evolution, not Revolution in Art” (1913)

Uno de los primeros textos que hemos considerado de relevancia en este último sentido, es el ensayo de Christian Brinton (1870-1942), “Evolution, not Revolution in Art”, aparecido en *Internacional Studio* en abril de 1913. Brinton ejerció en lo fundamental como crítico con cierta relevancia en los años posteriores al *Armory Show*, no sería un teórico como tal, y raramente especula sobre la naturaleza del arte y los artistas en la sociedad norteamericana; pero sí que fue un gran defensor del arte moderno.

En el referido ensayo, Brinton explica el arte moderno recurriendo a un primitivismo artístico entendido en un sentido amplio, pues su referencia al pasado incluye no solamente las sociedades contemporáneas de las que se asumía que vivían en una época como la prehistoria, sino todas aquellas culturas y sociedades antiguas en las que Brinton encuentra las mismas características:

“We have little by little stooped to a sort of debased illusionism, and in order to extricate ourselves... we have gone back to the fountain heads of primitive art as they may be found in Hindu-China or Yucatán... in the basin of the Nile.”³¹⁷

Brinton considera que existiría una afinidad entre las formas de arte oriental, primitivo y gótico, y uno de esos principios comunes sería el de la simplificación, que tal y como señala Brinton sería uno de los principios más antiguos, remontándose a los tiempos paleolíticos. En cuanto a tal principio señala que:

“Primitive craftsmen, doubtless swing to their rudimentary command of technique pictured synthetically, and it is something of the same precious synthesis of vision and rendering which painters and sculptors of today have deliberately set about to recapture for themselves.”³¹⁸

Para Brinton, el arte nuevo sería un idioma particular para el presente, pero en “conexión” con el pasado. Así, Brinton respeta la tradición, aunque cree en el progreso: su solución es enfatizar la relación entre el arte contemporáneo y el arte del pasado. En tal sentido también considera que “the visible world had ceased to be employed as a vehicle for arousing emotion but was doing service as the actual object of emotion”.³¹⁹

Brinton defendería además en varios textos que el arte moderno no es una rotura con el pasado. Así, afirma por ejemplo en el catálogo del Forum Exhibition, 1916, y en otro ensayo para el Sesqui-Centennial Exhibition Catalog, de 1926, a propósitos de dos exposiciones de

³¹⁷ Christian Brinton, “Evolution, not Revolution in Art,” *Internacional Studio* LXIX, no 194 (April 1913), XXX.

³¹⁸ *Ibid.*, XXVIII.

³¹⁹ *Ibid.*, XXXII.

las cuales Brinton sirvió como advisor. En ellos reafirma tal idea de que el arte moderno no es una rotura fundamental con el pasado. Más bien el modernismo ejemplifica una interpretación más libre, más subjetiva del espíritu esencial del hombre.

Brinton critica que la academia niegue los principios esenciales ejemplificados en estas formas de arte más antiguas, pues la academia en su excesivo empeño en elaborar detalles violaría el principio de simplicidad y su arte resultaría meramente mimético. Por el contrario, defiende una visión más subjetiva y sugestiva que tiene mucho más en común con el arte del pasado, entre éste, el denominado arte primitivo.

Entonces para defender su argumento a favor del modernismo Brinton muestra que los modernistas, sobre todo los europeos han “revived and vivified” ideas antiguas de tiempos antiguos³²⁰. Matisse es señalado por su “mixture of sophistication and voluntary savagery”, Picasso por “geometrizing” basada en principios pitagóricos, Van Gogh por su “fusión of Gothic fervor” y “sheer dynamic force”, y Cézanne por su “extraction of the organic unity of natural appearances,”³²¹ para defender finalmente entonces un *arte genuino norteamericano*³²².

2.4. Willard H. Wright, *Modern Painting, its Tendency and Meaning* (1915)

Una de las primeras y más famosas monografías publicadas en Nueva York sobre el arte moderno, fue el libro de Willard Huntington Wright *Modern Painting, its Tendency and Meaning* en el año 1915, en el cual aparecen y se sistematizan algunas de las ideas defendidas por la crítica modernista de entonces. Así, Wright también explica la evolución de la pintura a partir de un proceso de purificación (“The ultimate aim of all great painting was purification, but before that could come about many theories had to be tested”³²³, que culminaría en la pintura en la abstracción (“The evolution of painting from tinted illustration to an abstract art expressed wholly by the one element inherent in it –colour, was a natural and inevitable progress”³²⁴. La importancia que da a la abstracción, así como al color; o la metáfora que hace

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*, XXVII.

³²² Brinton considera que los estadounidenses deberían aprender del Armory Show como instrumento “educador” que provocaría nuevos desarrollos en el American art. El interés por la búsqueda de un arte auténticamente estadounidense podría ser considerado similar a la búsqueda posterior que en similar sentido harían los regionalistas de la década de 1930, pero a diferencia de éstos, estos primeros modernistas no serían claramente antagónicos a las vanguardias europeas previas.

³²³ Willard Huntington Wright, *Modern painting its tendency and meaning* (Nueva York: John Lane, 1915), 327.

³²⁴ *Ibid.*, 331-332.

con la música, revelan la clara influencia de Kandinsky. Esta visión formalista de Willard Huntington Wright, así como su concepción de un desarrollo de ‘purificación’ en la pintura, motivada por el espíritu del artista de superarse, y la conclusión de que el punto máximo se encuentra en la abstracción y, en particular, en artistas estadounidenses, anticipa el posterior formalismo de Alfred Barr, Jr., y de Clement Greenberg en las décadas posteriores. La diferencia entre Wright y este último, a quién se le suele considerar el autor de tal teoría, es que mientras Wright considera que el elemento inherente en la pintura es el color, para Greenberg tal elemento es el plano.

Por otra parte, Wright como la mayoría de sus contemporáneos, justifica estas características plásticas a partir de lo que considera el principal objetivo del arte moderno, la expresión: “So long has form and composition expressed itself through recognizable phenomena that the cognitive object has come to be looked upon as an end, whereas it is only a means to a subjective emotion”³²⁵. Wright llega incluso a hablar de “evolución”, en el sentido de un arte que progresa y se perfecciona.

En su justificación del desarrollo de la pintura, Wright habla de una “natural and inevitable progress”. Hace uso por lo tanto de un supuesto determinismo en el desarrollo de la pintura, lo cual tendría de base probablemente una visión determinista de la evolución en el curso de las cosas, así suponer la existencia de un determinismo en las cosas, implicaría exonerarle de tener que aportar razones y argumentos sobre por qué en un momento dado el arte habría tomado éste y no otro camino.

También resulta relevante el espíritu superlativo con el que Wright concibe el desarrollo de la pintura. En la propia introducción a su libro, apunta que la pintura moderna es *superior* a la antigua, elemento este muy repetido entre críticos estadounidenses de su tiempo. Con relación a ello, además, resulta oportuno señalar que la monografía de Wright cierra con una explicación sobre el desarrollo de la pintura moderna a partir de la cual podemos intuir cierto componente nacionalista de su apuesta por un arte auténticamente norteamericano. Al referirse a la obra de los sincronistas, por ejemplo, Wright considera éstos como los más recientes artistas contemporáneos modernos, mientras que denigra a Kandinsky y a otros artistas modernos considerados en el capítulo XIV como “The Lesser Moderns”.

³²⁵ *Ibid.*, 332.

Se trata de una aproximación que desde cierto rigor científico y aparente neutralidad, supone toda una jerarquización como parte de la cual los artistas norteamericanos estarían en su punto cumbre. Tal jerarquización lleva a Wright a tildar a Kandinsky y otros equivalentes como “artistas modernos menores”, cuando en realidad habrían sido éstos los pioneros del arte moderno y los otros, los estadounidenses que Wright encumbra, los continuadores de la modernidad artística en EE.UU. Tal valoración resulta todavía más sorprendente cuando en los capítulos previos Wright demuestra un conocimiento riguroso y documentado sobre los artistas modernos de vanguardia en Europa, lo que hace pensar en una intencionalidad en cuanto a establecer jerarquías o legitimar como auténticamente moderno el arte que recién comenzaba a realizarse en EE.UU. Una actitud similar la encontraremos años más tarde en Barnett Newman, quien también juzgará y jerarquizará contraponiendo el arte moderno previamente realizado por las vanguardias en Europa y el recién realizado en EE.UU.

2.5. Catálogo de la exposición “Primitive Negro Art, Chiefly from the Belgian Congo,” *Brooklyn Museum* (1923)

En 1923 se organizó en el *Brooklyn Museum* de Nueva York entre los días 11 abril y 20 de mayo, una exposición de arte africano. La exposición, organizada por Stewart Culin, buscó presentar los objetos africanos como objetos de *arte*. Tal como se señala en el prefacio del catálogo que acompañó la exposición, escrito por Culin:

“The entire collection, whatever may have been its original uses, is shown under the classification of art; as representing a creative impulse, and not for the purpose of illustrating the customs of African peoples.”³²⁶

Culin así reivindicaba la naturaleza descontextualizada de las piezas, en contraste específicamente con el American Museum of Natural History:

“The expression of this appreciation [como *arte*] has been confined to artists. Apart from private exhibitions, designated as artistic, the objects of Negro art which are displayed publicly form part of museum collections of African ethnology and receive no special attention at the hands of ethnologists. [...] In New York where the Museum of Natural History contains a vast hall of African ethnology in part derived from, the Belgian Congo [...]. In the majority of these collections their artistic significance is obscured by the wealth of material, and lost, not infrequently, in the efforts made for its elucidation”.³²⁷

El Brooklyn Museum en este sentido, adoptó muchos de los parámetros desde los cuales el arte africano venía siendo exhibido en galerías de arte privadas, y se apartó entonces del modo

³²⁶ Stewart Culin, “Introduction,” en *Primitive Negro Art Chiefly from the Belgian Congo* (Nueva York: Brooklyn Museum, 1923), 1.

³²⁷ *Ibid.*, 2.

etnográfico tradicional. Por ejemplo, las obras fueron expuestas colgadas en paredes, y no en vitrinas, que era la manera común en los museos de historia natural. Específicamente, los objetos fueron situados en unos marcos cuadrados, en paredes blancas, dentro de los cuales se organizó los objetos en base criterios formales. Con esta disposición, característica en la cultura occidental del modo de exhibir obras de arte, los objetos africanos colgando en paredes blancas reflejaban la perspectiva de la exposición de reconocer tales objetos desde un estatus de *arte*. Por otra parte, la exposición no tuvo como objetivo el proporcionar una explicación sobre la función cultural originaria de los objetos, de modo que muchos de los objetos solamente fueron acompañados de breves comentarios en los que se indicaba una descripción formal del objeto, pero no su función, o la cultura específica de procedencia.³²⁸ En el catálogo, a menudo se refiere a tales objetos como arte (“*this art*”), refiriéndose a ellos con el término estético de “escultura” (“*the aesthetic value of Negro sculpture*”), aunque, como comentaremos con más extensión más adelante, ni siempre es así y también se referidos a partir de su función cultural específica -y, por tanto, como “artefactos”.³²⁹



Vista de la exposición “Primitive Negro Art, Chiefly from the Belgian Congo”. Brooklyn Museum, 1923.

³²⁸ Esta falta de relato etnográfico ha sido interpretado por Clare Corbould de la manera siguiente: “devesting the works [...] of details of their creation was done in an effort to free them from the baggage of ethnological research into their original function and what that might reveal about the people who created and used them”. Clare Corbould, *Becoming African Americans. Black Public Life in Harlem, 1919-1939* (Cambridge: Harvard University Press, 2009), 135. Esta aproximación sería además fallida porque algunos objetos no son acompañados de un comentario etnográfico, mientras otros sí.

³²⁹ Culin, *Primitive Negro Art Chiefly from the Belgian Congo*, 2.

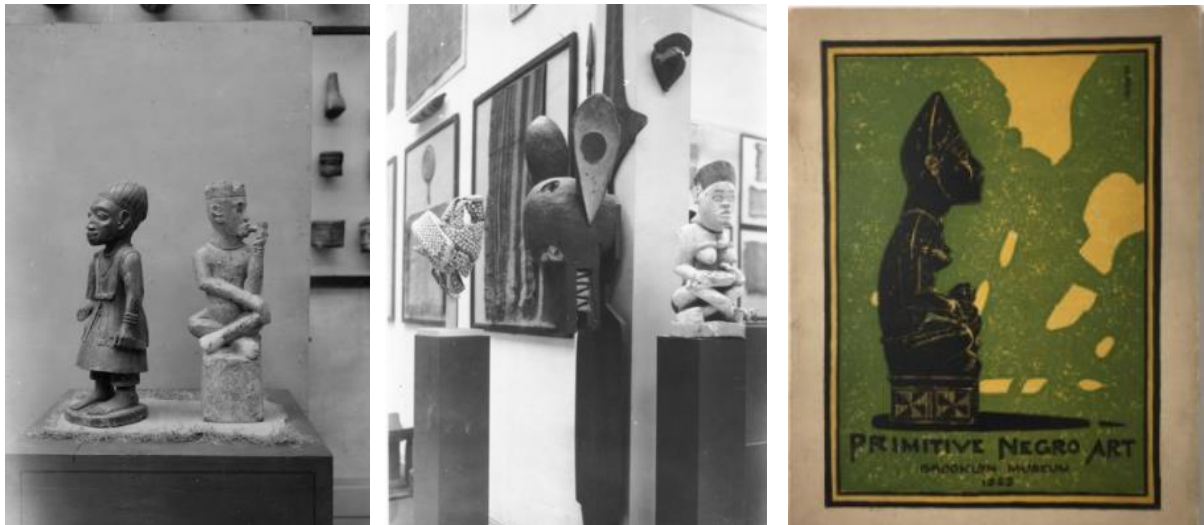
Por ello, Maureen Murphy defiende que esta exposición debe ser reconocida como como la primera exposición de arte africano, organizada en un museo, es decir, en una institución (y no, como comúnmente hace la historiografía, señalar la exposición del MoMA de 1935). Sin embargo, aun cuando la exposición fue organizada en un museo por primera vez de arte, un análisis tanto a la exposición como al catálogo revela que esta estetización de los objetos africanos fue relativa, a pesar pues de la declaración de intenciones de la exposición y que quedó reflejada en el prefacio del catálogo, la exposición “Primitive Negro Art, Chiefly from the Belgian Congo” perpetuó muchos de los convencionalismos con los que tales objetos venían siendo exhibidos en los museos de historia natural o etnográficos.

Por ejemplo, aun cuando se colgaron los objetos y se mostraron dentro de cuadros, dentro de los cuales los objetos fueron dispuestos a partir de parámetros estéticos, tales objetos fueron agrupados en cada cuadro a partir de su función cultural original: por ejemplo, un cuadro con cucharas, otro con lanzas, otro con armas de caza...³³⁰ De esta manera, como señala Clare Corbould, aun cuando tales objetos fueran desprovistos de explicación etnográfica, y el visitante los contemplaba colgados en la pared, ante el predominio de esta agrupación, el visitante durante la exposición (o el lector el leer el catálogo), continuaba siendo estimulado a relacionar la estética africana a una función cultural y social específica, y, por tanto, a interpretar tales objetos etnográficamente, no estéticamente³³¹. Además, como podemos apreciar en la fotografía sobre una de las salas de la exposición, la distribución de estos objetos en la sala guarda similitud con el proceso de individualización propia que experimenta la obra de arte característica de los museos de la época al mostrar arte, sino que tales objetos africanos son exhibidos de forma saturada: por ejemplo, en la imagen vemos que se sitúan hasta tres franjas de curador; entre tales cuadros hay muy poco espacio³³².

³³⁰ La mayoría de los objetos fueron agrupados a partir de su función o tipología (cuchara, armas, objetos ritualísticos, etc.). Se trata de una disposición por tanto heredera de las colecciones etnográficas y de la historia natural.

³³¹ Corbould, *Becoming African Americans*, 137.

³³² Esta falta de individualización no la encontramos en la exposición de arte africano organizada en el MoMA en 1935, en la que los objetos africanos, de forma exactamente análoga a como el MoMA exponía la obra de los artistas modernos, presentará los objetos de forma más individual (por ejemplo, los objetos guardan una considerable separación entre ellos, y no hay una superposición en la pared sino una única línea visual). Véase el Capítulo 4 de la presente Tesis.



Vistas de la exposición y portada del catálogo “Primitive Negro Art, Chiefly from the Belgian Congo,” Brooklyn Museum, 1923.

Además, muchos de los objetos africanos seleccionados para la exposición, fueron vasos, máscaras, o los denominados como “fetishes”, que en el catálogo son clasificados en un apartado propio, diferenciado del apartado de “escultura”.³³³

Análogamente, en el catálogo también observamos características propias del discurso etnográfico de la época, y no del propio de los museos de arte. En el prefacio constatamos que el discurso que adopta Culin también contribuye, a pesar de los cambios comentados más arriba en cuanto a criterios exposeísticos, a dar la imagen del arte africano como un arte “primitivo”, en el sentido que sería atemporal -o, como Culin afirmó en el prefacio, de trataría de un arte que “had no chronology”.³³⁴ Culin en el catálogo defendió de hecho esta idea, al afirmar que era imposible determinar si los objetos exhibidos eran atemporales: “The art of Negro has not chronology nor can we say whether the objects here exhibited be new or old”.³³⁵ La presentación de los objetos en la exhibición y en el catálogo, por tanto, siguen

³³³ En este sentido, también observamos una diferencia importante en la selección de objetos realizada en la Brooklyn Museum y en el MoMA también es diferente, ya que como se puede apreciar en la fotografía, muchos de los objetos africanos exhibidos, aún agrupados por su forma además de la función, son objetos que fácilmente eran identificables primeramente por su función (por ejemplo, cucharas, armas...), mientras que en la exposición del MoMA gran parte de los objetos exhibidos se corresponderá a los que desde la cultura occidental ha asumido tradicionalmente el objeto estético, y por lo tanto las estatuillas y demás objetos africanos presentados en el MoMA, junto a, como hemos indicado, una disposición más individualizada y por tanto equivalente a las exposiciones de arte occidental, propiciaba que el espectador asumiera como objeto estético el objeto africano, de forma más eficiente que no en la exposición del Brooklyn Museum.

³³⁴ Sweeney en el catálogo señala que tales objetos, al ser de madera, no podían tener más de 150 años, pero se asume igualmente que tales objetos recientes son una evidencia de una cultura inmóvil, que no ha cambiado, y que es equivalente en desarrollo al inicio de la humanidad.

³³⁵ Culin, *Primitive Negro Art Chiefly from the Belgian Congo*, 2.

inscribiéndose en una narrativa que reflejan la idea que África no hay cambio, y el impulso creativo sería atemporal en aquellas culturas: “While the patterns seem to date from the beginning of time it may be assumed that for the most part the things themselves are of very recent manufacture”.³³⁶

Clare Corbould ha señalado con detalle algunas de estas contradicciones en este planteamiento³³⁷. Por ejemplo, apunta que si bien aparentemente de pose atención únicamente en las calidades estéticas del objeto, en el discurso operacional se observa que varios planteamientos proceden del campo de la etnografía, no de la estética o de la historiografía del arte. “Collective nouns”, escribe, “were ‘specimens’, ‘objects’, ‘pieces’, and ‘items’, rather ‘works’”. Además, tales objetos en el catálogo son clasificados bajo la etiqueta de “Fetiches” y “Masks”.³³⁸ Corbould también valora la portada del catálogo como otra prueba más de esta concepción primitivista del arte africano, ya que considera que, “something of this belief was captured in the exhibition catalog’s cover, with its undated, unattributed androgynous figure and just the simple exhibition date of “1923””³³⁹

Siendo así, constatamos que esta exposición de Brooklyn en el proceso del discurso del arte africano no opera con los mismos parámetros exposeísticos que a la hora de exhibir arte moderno euroamericano -cosa que sí que venía dándose en Nueva York se había desde 1914 en la galería de Stieglitz, y a la que le siguieron como ya hemos visto, la Modern Gallery de Marius de Zayas o la de Coady, y en la década de 1930 veremos como también lo asumirán otros museos, principalmente el MoMA (aquí podríamos señalar como una cause de ello, la imposibilidad de equiparar los objetos artísticos occidentales a los objetos de otras culturas, en un mismo paradigma (occidental) que resulta inexistente en aquellas otras culturas y por tanto, es inoperacional, como demuestra Ocampo en *Apolo y la máscara*³⁴⁰). En este sentido, Corbould es muy lúcido al señalar que la mayoría de los críticos y visitantes “fell back on the image they had of Africa in their minds: historical, unchanging, a static foil to Western

³³⁶ *Ibid.*, 3.

³³⁷ Véase *ibid.*, 135-137.

³³⁸ *Ibid.*, 135.

³³⁹ Culin, *Primitive Negro Art Chiefly from the Belgian Congo*, 135. En el prefacio se resume la tipología de los objetos exhibidos de la siguiente manera: “The objects comprise sculpture in Wood and Ivory, textiles, basketry and metal work, masks and fetishes used in religious ceremonial, musical instruments, game boards, tobacco pipes, weapons, furniture and utensils, with clothing and objects of personal adornment”. *Ibid.*, 1.

³⁴⁰ Esa presencia de la perspectiva etnográfica puede explicarse asimismo por el hecho de que la exposición fue organizada por el Departamento de África, es decir, no por especialistas de fuera de la estética o en historia del arte.

civilization's progress.”³⁴¹ Por tanto, los efectos reales de esta exposición creemos que no son equivalentes a la exposición de 1935 del MoMA. Se trata, en consecuencia, de una presentación del arte africano inconsistente, que refleja una voluntad estética pero que sigue operando con criterios etnográficos. Por tanto, si bien se trata del primer museo de arte en mostrar arte africano, como reivindica Murphy, y que es la primera exposición institucional en los objetos africanos empiezan a liberarse del paradigma etnográfico en lo exposeístico, esta exposición no mostraba tales objetos de forma equivalente al arte occidental.³⁴²

Dicho esto, esta exposición debe ser valorada en su incidencia respecto al cambio de percepción del arte africano, desde un enfoque más estético. Por ejemplo, esta reivindicación que abanderó Culin, fue recogida y reproducida por parte de la crítica. Este hecho no fue pasado por alto en la época, como lo prueba que en un artículo publicado en la revista *Vogue* en aquella época así lo subrayara:

“The entire collection, whatever may have been its original uses, is shown under the classification of art, as representing a creative impulse, and not for the purpose of illustration the customs of African peoples”.³⁴³

En otros comentarios, por ejemplo, un artículo de 1923 escrito a propósito de la exposición, de que en Nueva York se caracterizaba por “The present vogue for African carving.”³⁴⁴

Por tanto, en cualquier caso, esta exposición es interesante porque demuestra que en Nueva York en el ámbito institucional se produce por primera vez una transformación en los parámetros exposeísticos a la hora de exhibir y por tanto concebir el arte “primitivo” específicamente lo que respecta a la interpretación y al estatus dado al arte africano en este caso, de modo de aun con sus contradicciones, resulta muy ilustrativa de la expansión de la idea que sobre el “arte primitivo” se venía defendiendo por parte de galeristas y teóricos como de Zayas, Coady, Dreier, y que con esta exposición en el Brooklyn Museum se inicia una misma respuesta en el orden institucional, respuesta que llegará a su difusión con la política de exposiciones que sobre el arte primitivo realizará el MoMA una década más tarde.

³⁴¹ Culin, *Primitive Negro Art Chiefly from the Belgian Congo*, 135.

³⁴² En cambio, esta perspectiva sí que será asumida en la exposición del MoMA de 1935, exposición que además tendrá un mayor impacto en la sociedad estadounidense, y presentará un mayor número de objetos (la exposición del Brooklyn Museum mostró 1454 objetos, y la del MoMA, 603), como se examina en el Capítulo 4 de la presente Tesis.

³⁴³ M.D.C. Crawford, “Inspiration for modiste seen in Vogue of Congo Arts”, Brooklyn Museum Archives, Culin Archival Collection: General correspondence [1.4.047], 3/1923; citado en Maureen Murphy, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)* (Dijon : les presses du réel, 2009), 161.

³⁴⁴ Corbould, *Becoming African Americans*, 253, cita 34.

Por otra parte, la justificación en el catálogo de esta exposición otra vez incide en la supuesta influencia que tal arte tendría en el arte moderno:

“As art it may be considered as inspired by fresh and direct observation of nature. It is this which gives it much of its peculiar interest and value and it is this which may explain the influence Negro art is having upon our own art as intimated in the work of many recent painters and sculptors.”³⁴⁵

El curador tiene conocimiento, y lo difunde en su texto, del fenómeno del primitivismo, en tanto que artistas occidentales se inspirarían no solamente del arte africano, sino de un conjunto de arte que aquí se hace referencia como “exóticas”

“Of all the exotic arts, indeed, from which our world is seeking stimulation, the writer regards its as the most vital, far outclassing that of Polynesia with which it has affinities.”³⁴⁶

Explica que tal proceso se realizó en París

“The first notable appreciation of the *aesthetic* value of Negro *sculpture*, the form in which this *art* finds its most obvious expression, occurred some seventeen years ago in Paris among a small society of amateurs: collectors, sculptors and painters”. From Paris the interest extended to Germany, and subsequently, through the efforts of one or two individuals, to America.³⁴⁷

Finalmente, el texto del prefacio concluye con la idea de que este arte puede estimular el arte contemporáneo:

“Direct confirmation of what is here asserted to be found in the way in which this art excites the activities of those who come under its influence. First shown among the painters and sculptors of the new school in France, it stirs all who understand it”.³⁴⁸

Por tanto, el objetivo de incidir, con esta teorización escrita, a la práctica artística estadounidense, vemos que es un objetivo extendido desde la década de 1920, como lo será también en muchos textos teóricos de la siguiente década.

2.6. Sheldon Cheney, *A Primer of Modern Art* (1924)

Sheldon Cheney es otro de los autores relevantes que inciden en la teorización y valoración de la relación entre arte primitivo y arte moderno en el período que analizamos. En tal sentido uno de los textos referenciales del trabajo de Cheney es su libro *A primer of Modern Art*, editado por Boni and Liveright en Nueva York en 1924.³⁴⁹ Tal obra fue uno de los primeros manuales sobre arte moderno más completos y rigurosos escrito y editado en los Estados Unidos, para ello Cheney, tal y como él mismo reconoce desde el prólogo, se basó en gran

³⁴⁵ *Primitive Negro Art Chiefly from the Belgian Congo*, 4.

³⁴⁶ *Ibid.*, 4.

³⁴⁷ *Ibid.*, 5.

³⁴⁸ *Ibid.*, 6.

³⁴⁹ Sheldon Cheney, *A primer of modern art* (New York: Boni and Liveright, 1924), 16.

parte en la concepción del manual de Wright de 1915³⁵⁰, al que ya nos hemos referido. Por otra parte, varios de los capítulos del libro se basan en artículos publicados en años anteriores en la prensa general, como en el propio *New York Times*; de modo que el libro sistematiza en buena medida algunas de las ideas que ya estaban siendo divulgadas en diferentes medios por entonces.

El libro describe las características que, en opinión del Cheney, definen una obra de arte moderno. El elemento más destacado es la búsqueda de lo que el autor llama “forma plástica”, es decir, la representación mediante formas no ya miméticas sino de cualidad abstracta: El arte moderno como la búsqueda de la “forma estética”.³⁵¹ Se concibe el arte moderno, por lo tanto, como un arte interesado primariamente en problemas estéticos, partiendo de la convicción de que el arte no quiere ser representación sino expresión: el trabajo del artista consistirá en este sentido en transformar la forma objetiva en forma subjetiva; y para ello, según esta perspectiva, el artista debe llegar a transformarla de tal modo que llegue a revelar en primer lugar su cualidad abstracta (plástica). En la expresión final, por lo tanto, la forma retendrá el objeto original tal y como ha sido emocionalmente experimentado; pero será en la revelación de sus calidades plásticas propias, como la obra moderna llegaría a comunicar la propia esencia del arte. En ese proceso, tal y como Cheney considera, el arte primitivo se erigiría como un modelo, como un referente, por ser un arte que habría sabido desarrollar tales características de forma satisfactoria,

La concepción desarrollada por Cheney en cuanto al arte moderno, las características de tal arte, y como parte de ello la relación que advierte entre arte moderno y arte “primitivo”, resultan fundamentales para comprender el desarrollo estético de la idea del arte moderno en Nueva York, y en especial uno de los antecedentes fundamentales del desarrollo estético del expresionismo abstracto.

Cheney concibe el arte moderno como una búsqueda de una nueva forma artística, tal forma se caracterizaría en primer lugar por no ser mimética, un indicador de ello podría ser que el libro mismo abre con una obra de Kokoschka como ejemplo de arte moderno, y en su

³⁵⁰ Willard Huntington Wright, *Modern Painting: Its Tendency and Meaning*, 1915. Stieglitz. Cheney agradece a Stieglitz que le haya ayudado en la selección de imágenes. Por otra parte, diversas de las obras proceden de la colección de John Quinn, coleccionista que compró a Robert Coady varias obras del denominado arte primitivo.

³⁵¹ A lo largo del libro Cheney emplea los siguientes términos para referirse a un concepto similar: “Aesthetic Form” (p.16), “expressive form” (p. 37), “Artistic form” (p.39); también habla de “rhythmic vitality” (p.39) o de “Absolute aesthetic form” (p. 45).

justificación se enumera en primer lugar el no ser ‘photographic’, es decir, el no ser naturalista³⁵². Cabe la pregunta entonces en cuanto a ¿qué es lo que define una obra de arte como moderna según Cheney? La respuesta está en su forma ‘expresiva’³⁵³. De esta manera, Cheney se declara en contra del arte mimético de los últimos 400 años³⁵⁴.

Cheney presenta el arte moderno como ruptura de la formula convencional basada en dos ideas fundamentales: “first, that art is imitation, that one must look primarily for likeness to a model in nature; second, that art must be “finished”, refined, a sort of technical display.”³⁵⁵ Sin embargo, defiende que tal cosa sería una superstición y no un hecho, porque “the modernists have discovered that both correct representation and technical dexterity can be relegated to a subordinate place, and the soul of great art still be attained.”³⁵⁶

Cheney considera que el arte del pasado, el arte de la tradición occidental habría hecho un énfasis excesivo el elemento imitativo, y que el Naturalismo del siglo XIX había hecho estéril el mundo al hacer de la representación un fin en sí mismo³⁵⁷. Sin embargo, Cheney considera que los artistas modernos, considerarían que el arte no sería ilustración, sino que otra clase de experiencia³⁵⁸. Asumiendo así que hay, por lo tanto, otra concepción de lo que el arte es³⁵⁹. Para tales artistas, según considera Cheney “art is primarily a creative activity on the part of the artist”.³⁶⁰ En consecuencia, se trataría de un arte construido a partir de “a particular and essential quality in the nature of expressive form.”³⁶¹

Cheney explícitamente aboga por una lectura no simplista sobre el arte moderno, de hecho, en el prefacio de su libro deja constancia de tu temor a que la lectura por él presentada resulte una simplificación del modernismo como búsqueda de una nueva forma. La aclaración de Cheney parece sugerir que, aunque a su entender este es un elemento fundamental para los

³⁵² Cheney, *A Primer of Modern Art*, 3.

³⁵³ *Ibid.*, 37.

³⁵⁴ *Ibid.*, 48.

³⁵⁵ *Ibid.*, 5.

³⁵⁶ *Ibid.*, 6.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*, 8.

³⁵⁹ *Ibid.*, 9.

³⁶⁰ *Ibid.*,

³⁶¹ *Ibid.*, 3.

artistas englobados en el llamado movimiento moderno, se trata de inquietudes estéticas y artísticas mucho más complejas de lo que esta búsqueda formal puede sugerir³⁶².

Desde su perspectiva, Cheney considera que el arte naturalista del siglo XIX estaría agotado³⁶³, y que existirían ciertas características comunes propias del arte moderno:

“The modernists have discovered that both correct representation and technical dexterity can be relegated to a subordinate place, and the soul of great art still be attained. They have made clear, moreover, that it was over-emphasis on the imitative element, upon representation as an end in itself, that brought the world to such a sterile time in the arts during the 19th century. The whole fallacy is summed up in realism.”³⁶⁴

Cheney explícitamente se refiere a lo que considera “*the affinity of modernism and primitivism*”³⁶⁵, y explica que el arte primitivo habría implicado un ímpetu para el arte moderno en su desarrollo reciente. Afirma que existe un vínculo extremadamente importante, y considera que tal afinidad entre arte moderno y arte “primitivo”, sería incluso mayor que para con el arte griego, o para con el arte del renacimiento.

“The developing of a modern art, with the authentic universal art-appeal in it, and typical of these intense times, is not merely a matter of sailing away to savage isles. Gauguin gained much of freedom and something of fresh beauty in that way, and we all thank him for it. But his was hardly more than a little side-stream and the modern art current, which certainly could not develop impetus enough for a world movement; the other primitives of modernism are of a different sort. We have come upon a fallacy here—the Primitive or Child Art fallacy.”³⁶⁶

Sin mencionar tal término “primitivismo”, Cheney alude al primitivismo como estrategia en su intento de recuperar una mayor creación artística:

³⁶² Cheney también reconoce que sus planteamientos pueden suponer cierta simplificación: la consecuencia casi inevitable según siquiera el autor de que el crítico a diferencia del artista tiende siempre a simplificar: “when my better judgment tells me that artist very seldom crystallize any theory, or search for anything consciously”. Y añade: “Remember, please, that the critic has an evil tendency to narrow thing in, nail them down—and in your own mind make allowances, keep the border-lines fluid.” *Ibid.*, viii.

³⁶³ “The choice of subject matter is of secondary importance. (...) To ask a painting or statue to tell a story or convey a sentiment by association of ideas is a perversion of the function of those works of art. Subject-matter is somehow an inseparable part of the completed picture, and there must be a linking with life, by the heart of creative work really lies beyond subject-interest, beyond picturesqueness, sentiment and slices of life.” *Ibid.*, 9. Cheney aquí no minusvalora el tema en la obra, sino que subraya la importancia de su autonomía en cuanto a la narración literaria. Resulta interesante subrayar el vínculo entre tal *subject-matter* y la vida, así como el énfasis en la creación, ambas cuestiones señaladas en los escritos por los expresionistas abstractos. Muchas de las ideas desarrolladas en este texto de Cheney las encontramos en varios de los escritos de los expresionistas abstractos; por ejemplo, la afirmación realizada por Cheney de que “It also lies beyond cleverness of transcription, beyond illusion...” (*ibid.*, 10), tendrá su paralelo en un planteamiento muy similar, y que aparecerá en la famosa carta al *New York Times*, el 7 de junio de 1943, cuando en el punto 4 tales artistas señalan que: “We are flat forms because they destroy illusion and reveal truth.” Mark Rothko, *Writings on Art* (New Haven: Yale University Press, 2006), 36.

³⁶⁴ Cheney, *A primer of modern art*, 6.

³⁶⁵ *Ibid.*, 31.

³⁶⁶ *Ibid.*, 11.

“[...] having discovered so much, urge that the contemporary artist should throw to the winds everything that has been gained in recent art practice, and so accomplish *a return to the primitive or archaic – back to the well-springs where art flows pure and strong and unspoiled.*”³⁶⁷

En relación con lo anterior, lo primitivo sería visto por Cheney como un referente al que, habría que retornar.

“There are those who, having discovered so much, urge that the contemporary artist should throw to the winds everything that had been gained in recent art practice, and so accomplish a return to the primitive or archaic—back to the well-springs where art flows pure and strong and unspoiled.”³⁶⁸

Tal retorno, no obstante, habría de ser según especifica el propio Cheney, un retorno metafórico:

“That sort of regression is—perhaps fortunately—impossible. The developing of a modern art, with the authentic universal art-appeal in it, and typical of these intense times, is not merely a matter of sailing away to savage isles.”³⁶⁹

Ese retorno no comportaría, según Cheney, una reproducción del modelo primitivo, sino la creación de un equivalente en el marco de la vida moderna, como parte del cual, además, compartiría la idea muy extendida en su época de que se da una relación entre “arte” y “vida”:

“It is futile indeed to talk of getting back to a simple primitivism. (...) A true Primitive approach is an affectation today, and must be based from surface on a withdrawal from life. And however, much art departs from surface nature, art and life must remain inseparable.”³⁷⁰

Cheney defiende que el arte moderno no debe caracterizarse por una ruptura, o una revolución, sino para un retorno al pasado, llegando incluso a afirmar que: “*Modern art is no wholly modern.*”³⁷¹ Y es que, si la forma expresiva ya se aplicaba en el arte del pasado, Cheney se pregunta entonces hasta qué punto el movimiento del arte modernista implicaría un retorno a “lo antiguo,” y si ello tendría que considerarse como un producto típicamente “moderno”, propio de su tiempo.³⁷² La respuesta la encuentra precisamente en ese hipotético retorno al que nos hemos referido, no en una ruptura sino en un retorno como parte del cual se habría de buscar la inspiración en su tiempo, porque de esta manera se podría, según Cheney, redescubrir la forma. Y efectivamente, los numerosos ejemplos de arte antiguo basado en la forma expresiva demuestran, en opinión de Cheney, que la simple adherencia a la idea de una forma expresiva no es suficiente para concebir el arte moderno.

Cheney también considera que el arte del pasado sería un importante punto de partida para el nuevo arte:

³⁶⁷ *Ibid.* La cursiva es nuestra.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Ibid.*, 12.

³⁷¹ *Ibid.*, 63.

³⁷² *Ibid.*, 60.

“Probably the theory has never been so consciously formulated as in the last twenty years; but in so far as it is a foundation-post of modern art that art builds into the finest, although not the most recent, period of the past.”³⁷³

De esta manera concibe el arte moderno como un proceso de simplificación que, aun cuando fuese equivalente al arte “primitivo” o arcaico, en sí mismo el arte moderno no habría de ser considerado en los mismos términos empleados para referirse al arte “primitivo”³⁷⁴. Así, Cheney señala que “the painter, sculptor or architect has been brought back to a directness and simplicity that may or may not be considered primitive o archaic.”³⁷⁵

Para Cheney, “the essential mark, the aesthetic warrant, of the modernist movement” le hace distinguirse de los movimientos precedentes³⁷⁶. Como parte de tal diferenciación Cheney advierte que una de las diferencias del arte moderno con su antecedente del arte del pasado estaría en la consciencia en el proceso plástico de la obra artística. El artista primitivo/arcaico trabajaría según Cheney desde un estado más impulsivo, intuitivo: “Primitive man, whether of the Europe thousands of years ago or black Africa today, is direct not only by instinct but by virtue of ignorance of elaboration.”³⁷⁷ Cheney opina que se debe tomar, hasta cierto punto, esa simplicidad para encontrar un nuevo punto de partida³⁷⁸: “It is necessary, if we are to have any art that is worthy the name, to get back to the directness, that nakedness, as starting-point.”³⁷⁹

Cheney observa que adoptar convenciones “primitivas” juntamente con la sinceridad (“directness”) es una confesión de que somos más pobres que los “salvajes”, a lo que al autor afirma que en varios sentidos sí lo somos. Sin embargo, prosigue afirmando que no nos podemos permitir bendecir a los primitivos a través de renunciar a nosotros mismos: por el contrario, lo que hay que hacer es, partiendo de un fundamento primitivo/elemental, buscar una expresión moderna: “The need is for modern expressiveness on a primitive or elemental

³⁷³ *Ibid.* Cheney como arte del pasado refiere, entre otros, al arte egipcio, arte de Creta, arte oriental, escultores y arquitectos góticos del primer periodo, el Greco, y el arte africano.

³⁷⁴ La diferenciación entre arte moderno y arte “primitivo” aparece reiteradamente a lo largo del libro de Cheney; siendo por lo visto de tal relevancia, que Cheney incluso le dedica todo un capítulo: el capítulo IV, “The background in modern life”. Cheney lo justifica de la siguiente manera: “It is time to inquire how far the modern art movement is a return to the ancients and how far typically a product of today.” *Ibid.*, 69.

³⁷⁵ *Ibid.*, 61.

³⁷⁶ *Ibid.*, 35.

³⁷⁷ *Ibid.*, 61.

³⁷⁸ Años más tarde lo expresionistas abstractos referirían una idea similar en cuanto al arte “primitivo” como un starting point. Véase por ejemplo la idea así explícitamente defendida por Adolph Gottlieb al afirmar que “Primitive art and ancient mythology provided the starting point, coupled with elements from both Cubism and Surrealism as well as ideas set forth in philosophy, psychology, and literature”. En Lisa Mintz Messinger, ed. *Abstract Expressionism: Works on Paper* (Nueva York: MoMA, 1993), 17.

³⁷⁹ Cheney, *A Primer of Modern Art*, 60.

foundation.”³⁸⁰ He aquí un elemento fundamental que formaría parte después del argumento manejado por, y es precisamente lo que harían, los expresionistas abstractos algunas décadas más tarde.

Cheney habla de varios tipos de retorno que se podrían llevar a cabo en el arte moderno: el retorno a la sinceridad ya mencionado, pero también Cheney habla de un retorno a la verdad de los materiales³⁸¹. Así, Cheney habla de un retorno a medios más íntimos, según el autor es un indicador de una nueva pasión por una expresión directa³⁸².

La distorsión³⁸³, según considera Cheney sería uno de los principales y más efectivos recursos para enfatizar el valor estético de la forma (plasticidad). Y para ilustrar tal idea, comenta la obra de Cézanne, de quien afirma que,

“There is no other explanation than that Cézanne has deliberately (or instinctively) deformed nature for aesthetic purposes, distorted aspect for the sake poising abstract form in his canvases.”³⁸⁴

Finalmente, Cheney vincula el arte moderno al arte primitivo, porque considera que es la expresividad, además de la consciencia y máximo uso de la forma plástica, lo que es propio del arte moderno en su calidad de vida moderna³⁸⁵. Como ya hemos señalado unas líneas más arriba, Cheney considera que “*Art must live up to its age*”³⁸⁶ y entonces especifica que lo característico de la vida moderna sería por ejemplo su intensidad. Pone como ejemplo la obra *Brooklyn Bridge*, de Joseph Stella, de la que afirma que, si es propiamente “moderna”, no es por el *subject matter*, que ya otros como los futuristas lo habían explorado -aunque con una técnica ilustrativa; sino por el énfasis que haría esa obra en la “formal significance or new expressiveness”³⁸⁷. Cheney, por tanto, analiza la obra más allá de los valores del tema.

Como parte de tal expresividad, por supuesto, lo subjetivo deviene fundamental: así, considera Cheney que el arte moderno como representación del modo en que los objetos naturales afectan la emoción creativa del artista³⁸⁸. Lo que define según su criterio el arte moderno no es solo su subjetividad, sino la expresión de esta mediante recursos esencialmente

³⁸⁰ *Ibid.*, 62.

³⁸¹ *Ibid.*, 63.

³⁸² *Ibid.*, 64.

³⁸³ En otros manuales de la época también se menciona la distorsión como recurso para hacer un arte no mimético, un arte expresivo en consecuencia, y se señala que es un recurso muy utilizado en varias artes antiguas; por ejemplo, en Mary Cecil Allen, *Painters of the Modern Mind* (New York: W. W. Norton & company, 1929).

³⁸⁴ *Ibid.*, 52.

³⁸⁵ *Ibid.*, 68.

³⁸⁶ *Ibid.*, 66.

³⁸⁷ *Ibid.*, 64.

³⁸⁸ *Ibid.*, 48.

plásticos: “the art of today lies... with emotional reality intensified and crystalized in formal expression”³⁸⁹. La atención no radica tanto en el contenido, por lo tanto, como en el medio. Y para conseguir una expresión plástica satisfactoria, los medios plásticos habrían de ser usados en su forma esencial, que Cheney explica que es lo que se habría hecho el arte del pasado:

“Throughout the arts the media are being explored for characteristic and essential values. (...) Fitness of material came as a matter of instinct with the ancients. Twentieth Century art takes up that asset where it was dropped centuries ago.”³⁹⁰

Cheney habla entonces de hacer en el arte moderno lo que él denomina “forma expresiva”³⁹¹:

“Art is an activity, inextricably bound up with life but only incidentally concerned with the surface aspects of nature, with an emotional realm of its own, concerned with expression rather than representation, with creation rather than imitation, and characterized in each separate work by a particular and essential quality in the nature of expressive form.”³⁹²

Por ello, en cuanto a la expresividad en el arte, Cheney niega que se trate de una novedad, e insiste que asumir tales características estéticas supone en verdad un retorno:

“The modernist believes that, aesthetically, we are the breaking of a new era, that in it we are returning to emotional expressiveness as a fundamental, --with perhaps a special intensity growing out modern life.”³⁹³

Varias son las artes del pasado que desarrollaron tal característica de la expresividad, entre ellos el arte primitivo:

“There have been artists in history, some little recognized during the realistic centuries, others famous, who have had that peculiarly expressive quality. There have been, most notably, the primitives, the archaic Greeks, the Romanesque and early Gothic builders and sculptors, ...”³⁹⁴

Cheney va más allá, y llega a especificar que de entre las artes primitivas, el arte africano destaca especialmente:

“African Negro carving as its naïve best is an example and the one most in public notice at the moment. The modernists are beginning to grant that even too much importance may have been read into Negro art, simply for its negative value as being unrealistic. But in general, primitive art is highly esteemed as being emotionally expressive.”³⁹⁵

Otro elemento relevante en el texto de Cheney, es el lugar que desde su punto de vista tendría la abstracción en el arte moderno, la cual habría sido una solución a la que habrían llegado

³⁸⁹ *Ibid.*, 49.

³⁹⁰ *Ibid.*, 64.

³⁹¹ La influencia de Clive Bell —cuando Cheney afirma que “expressive form” (...) is the quality characterizing each particular work of art, the quality evoking aesthetic emotion in the spectator, varies in many ways” (*Ibid.*, 39)— es reivindicada por el mismo Cheney: “He calls it ... significant form”, escribe Cheney, “Clive Bell suggests that this ‘significant form’ endows with living aesthetic values every moving work of art from the Primitives to the Post-Impressionists. (...) I prefer to phrase it expressive form. *Ibid.*, 41.

³⁹² *Ibid.*, 37.

³⁹³ *Ibid.*, 31.

³⁹⁴ *Ibid.*, 31.

³⁹⁵ *Ibid.*, 24.

muchos artistas modernos, siendo la solución aparentemente más idónea: “The ideal of abstraction somehow seems to underlie the whole modern art movement.”³⁹⁶ Existe una progresión hacia la abstracción que puede ser reseguída, el autor puntualiza, sin embargo, que “some anchor must be maintained in objectivity, in life as experienced.”³⁹⁷

Por tanto, la abstracción como fase final que, sin embargo, todavía no ha sido alcanzado según Cheney; es decir, la abstracción, en su fase mínima o en la máxima, como elemento fundamental del arte moderno³⁹⁸. Con relación a ello escribe Cheney:

“In short, the form-problem as the objective and subjective elements enter into it, can be stated something like this: The artists sees objectives forms in nature; due to his special sensibility, and in the grasp of his emotion they become, so to speak, forms subjective; they then go through a filter of abstraction (his sense of absolute aesthetic form); and in the final expression they retain more or less of the original object as emotionally felt, but it is the revelation of the abstract quality that counts most.”³⁹⁹

El éxito en la transformación abstracta de la forma, en consecuencia, no es tanto la huella subjetiva del artista sino su transformación de modo que revele su calidad abstracta (léase plástica). Resulta interesante que esto sea precisamente lo que harán los expresionistas abstractos años más tarde.

Cheney más específicamente señala a Kandinsky como figura central, por su énfasis en el color, la forma, la composición; y por contra, cuestiona la representación de Kandinsky de lo espiritual. Lo dicho hasta aquí ilustra como ejemplo lo que entiende Cheney por expresividad en el arte, asumiéndola como es abstracta. En tal sentido curiosamente Cheney menciona la denominación “Abstract Expressionism advocated by Kandinsky”⁴⁰⁰ Es decir, emplea en este texto el mismo término que luego a través de Barr les será aplicado.

³⁹⁶ *Ibid.*, 174.

³⁹⁷ *Ibid.*, 42.

³⁹⁸ *Ibid.*, 169. A diferencia de Huntington Wright, Cheney no es tan categórico en cuanto al sincronismo, y no se atreve a afirmar que es el último estadio del purismo en las artes iniciada por Cézanne. Da la sensación de que Cheney no se atreve a contradecir a Huntington Wright, o bien, casi una década después del manual de Wright, que no se atreve a afirmar tales afirmaciones contra Kandinsky y a favor de los Sincronistas. Sí que señala hacia la abstracción pura a la hora de continuar su análisis. *Ibid.*, 149-153. Esta creencia de la abstracción como un último estadio, tan común en los textos críticos de la época, es la idea sobre la cual pivotará el planteamiento teórico de Alfred Jr. Barr o Greenberg; también es la conclusión a la que, por otra parte, llegarán los expresionistas abstractos.

³⁹⁹ *Ibid.*, 45.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, 133.

2.7. Walter Pach, “The art of American Indian” (1920) y *The Masters of Modern Art* (1924)

En 1920 Walter Pach publicó en *The Dial* 68, “The art of American Indian”, un texto que a criterio de Jack Flam, “is one of the most eloquent early articles arguing for the importance of recognizing and perceiving American Indian art and culture”⁴⁰¹. Pach reivindica tanto la herencia cultural indígena en América, como su valor en tiempo presente, esbozando su perspectiva sobre las producciones artísticas de los *American Indian* no como objetos arqueológicos museísticos, sino en su condición de obras propiamente de arte.

“Usually, the sole value they have there is to serve as a models for the men of a later age, and it is a questionable value, for they will lead astray the many who see only the externals of the works and ideas –the insight which permits a crossing of the barriers of time and race being reserved for the few who can penetrate to the spirit of an ancient people and thereby strengthen their own.”⁴⁰²

Así, al referirse a la propuesta de realizar en el Metropolitan Museum de Nueva York, “a great exhibition of Indian art,” señala que:

“The directors of the Metropolitan received the offer in a sympathetic spirit and agreed that the showing of a folk-art alive in our country to-day was a matter of great interest. (...) Those who had conceived de idea of the exhibition felt that it would lose most of its point if it were held in the Natural History Museum. (...) What should be the outstanding feature for the lay visitor to the exhibition is the fact that the Indian has produced a genuine and valuable art, and that he is continuing to do so.”⁴⁰³

El punto que destacar en este sentido es que Pach considera y reivindica la originalidad y el valor como arte del arte realizado por las culturas nativas en EE.UU. Tal reivindicación, además, entendía que implicaba diferenciar las producciones artísticas de los pueblos considerados “primitivos” no como una cuestión del pasado, sino como un valor artístico en tiempo presente.

El segundo texto de Walter Pach que resulta relevante en estos años es su libro *The masters of modern art*, editado en Nueva York por B.W: Huebsch, inc., en 1924. En el referido libro, Pach ofrece una explicación sobre la historia del arte moderno a partir de su conexión con el arte del pasado que, en su opinión, constituyen el referente de los maestros del arte moderno, entre ellos incluye a David, Manet, los impresionistas (Renoir), Cezanne, Picasso, Brancusi y

⁴⁰¹ Walter Pach, “The art of American Indian,” *Primitivism and Twentieth Century Art: A Documentary History*, ed. Jack Flam y Miriam Deutch (Berkeley: University of California Press, 2003), 167. El artículo fue originalmente publicado en Walter Pach, “The art of American Indian,” *The Dial* 68 (January 1920): 57-65. Aquí citaremos siempre la edición de Flam y Deutch.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ Véase *ibid.*, 171.

Rousseau, entre otros⁴⁰⁴. El arte moderno, por tanto, es visto como un retorno, y en su explicación Pach recurre al arte “primitivo”, aduciendo que el arte moderno habría encontrado en aquel un nuevo punto de partida:

“From the beginning of the period, when Ingres went to Italy and discovered the primitives, when—a Little later—Delacroix went to Morocco and discovered the Orient, we see the tendency of the modern world to extend its horizon and set its art upon a wider base than that upon which the perfect but narrow art of the eighteenth century had rested. Greek art was studied anew and from such examples (...). Then came an interest in Egyptian and Assyrian art, which like the Gothic and, in the second half of the nineteenth century, the art of the Far East, came to be looked on as supremely significant and not as curiosities outside the great tradition.”⁴⁰⁵

Pach identifica las artes del pasado, tanto el arte “primitivo”, como las artes consideradas antiguas y lejanas temporal y geográficamente, con punto de partida a partir del cual el artista moderno hallaría su inspiración⁴⁰⁶.

Dentro de los artistas modernos que se habrían inspirado en el arte primitivo, Pach menciona, a Brancusi y a Gauguin; y en cuanto a este último señala que:

“In the last decades we have gone even farther afield: Gauguin brought us an influence from the art of the South Sea peoples, and the later men have extended their investigation to the principles of Byzantine, Hindu, Negro and Mexican art.”⁴⁰⁷

El supuesto vínculo del arte moderno con el arte del pasado es una idea fundamental en el planteamiento de Pach. De hecho, Pach cierra su libro con la siguiente afirmación:

“We divide off a certain period and call it modern so that we may, for the moment, study for itself; but these men whom we have been observing cannot really be detached from the past, and they—with it—have in their hands the making of the future”⁴⁰⁸

Otros dos elementos relevantes para nuestro estudio es que Pach también concibe el arte moderno como un movimiento, de hecho, el tercer capítulo del libro se titula “The Poles of Modern Movement”, una idea frecuente en otros teóricos y críticos de su tiempo. Según Pach, la característica básica de este arte es que deja de interesarse por la copia o mimesis, y buscaría expresar una mayor verdad a través de un énfasis en la plasticidad, como parte de lo cual, además, estaría la ya itada busca referencial en el pasado. Además de ello, Pach considera que el arte moderno se caracteriza por ser expresión de la época contemporánea: “It is on our painting and sculpture that we must depend for an expression of our time”⁴⁰⁹. El

⁴⁰⁴ Hay también otros textos de Walter Pach en estos años, en los que, aunque no se refiere ni menciona el arte “primitivo”, reflexiona sobre el arte moderno y su relación con el pasado. Tal es el caso de “The point of view of the “Moderns”, *The Century Magazine* (April 1914): 851-868.

⁴⁰⁵ Walter Pach, *The Master of Modern Art* (Nueva York: Huebsch, 1924). 9-10.

⁴⁰⁶ La referencia que hace Pach respecto del atributo de “primitivo” en el arte moderno, es muy abierta y general, sin llegar a especificar obras concretas, artistas o características particulares.

⁴⁰⁷ Pach, *The Master of Modern Art*, 9-10.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 102.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

carácter referencial del arte primitivo pudiera considerarse entonces algo característico del arte moderno propio de la época a la que Pach se refiere.

2.8. Del primitivismo y el arte “primitivo” en los textos publicados en las décadas de 1910 y 1920

Hemos encontrado que en muchos de los textos sobre arte moderno que hemos revisado, en las que se examinan aquellas características que definirían al arte propiamente “moderno”, con frecuencia se hace referencia al denominado arte “primitivo”. En muchos casos no se entra en detalle para analizar las características de tal arte; pero parece asumirse sin mayor objeción las sintonías o puntos en común entre el arte moderno y el denominado arte “primitivo”, atribuyendo o reconociendo en el arte “primitivo” características que lo harían una expresión artística indiscutiblemente “moderna”, partiendo del supuesto o asumiendo que, entre ambos artes existe un evidente paralelismo. En tales textos, ya fuesen monografías, textos breves, o en el texto incluido dentro de un catálogo de exposición, siempre se presenta al arte primitivo como propuesta artística equivalente a la moderna, lo cual es utilizado para ilustrar y/o justificar las diversas características atribuidas como al arte moderno. En algunas ocasiones, incluso, se llega a señalar este arte como fuente de inspiración al mismo nivel que Cézanne o Picasso.

Los comentarios en la producción monográfica sobre el arte primitivo, por tanto, son articulados para ilustrar las características del arte moderno que tales autores con sus textos buscaban defender y divulgar entre el público de Nueva York. En esas primeras décadas varios críticos estadounidenses usaron el recurso de explicar las características formales, así como el motivo que llevaría al artista moderno a desarrollarlas en una obra moderna, recurriendo al supuesto paralelismo con el denominado arte “primitivo”, el cual es presentado siempre como ejemplo de ello. En algunos textos, una característica que reiteradamente se reconoce o atribuye al denominado arte “primitivo” en estas críticas, es la abstracción de los elementos plásticos. Así, el arte primitivo se cita como referente de la supuesta propuesta formal del arte moderno (calidad del color y la forma; la simplificación), y en particular el uso abstracto de los medios, resultado de la simplificación. Además de ello, también se cita al arte primitivo para ilustrar la razón de tal aplicación abstracta de los medios.

A la hora de explicar el porqué de este objetivo expresivo, y no representativo en el arte primitivo, hemos constatado que por regla general las monografías de arte moderno lo hacen

en ocasiones explicándolo como consecuencia de una visión de la vida que se asume diferente en las culturas consideradas entonces como “primitivas”. Por tanto, aunque en muchas de las monografías sobre arte moderno, se señala un paralelismo entre el arte “primitivo” y el arte moderno como acabamos de señalar más arriba-, en algunas se interpreta una afinidad análogas entre arte moderno y arte primitivo a partir de un supuesto equivalente expresivo, no solamente en su supuesta similitud formal.

Finalmente, otra idea fundamental que encontramos en tales textos que vinculan al arte moderno con el “primitivo”, es que este último es asumido como fuente de inspiración del primero; en algunas ocasiones, tales monografías dicen reconocer la importancia del arte “primitivo” al mismo nivel que los considerados entonces como los pioneros del arte moderno. Resulta evidente entonces que arte “primitivo” y arte moderno se presentan o son tratados como elementos confluyentes, o, dicho de otra manera, se reconoce que el arte de vanguardia estaría igualmente inspirado en el arte “primitivo”. El denominado arte “primitivo”, por tanto, no solamente es referenciado en un paralelismo con el arte moderno a partir de unas características formales que se asumen como análogas, sino que también es presentando, como acabamos de citar, como una fuente al mismo nivel que Cézanne o Picasso. Se trata de monografías que en ocasiones presentan definiciones diversas sobre el arte *moderno* muy, pero en su valoración sobre el arte “primitivo” coinciden mayoritariamente en señalarlo como, supuestamente, una fuente fundamental en la creación de un nuevo lenguaje estético⁴¹⁰.

Sin embargo, se trata de textos que más allá de esas ideas generales, no especifican ideas más concretas, ni tampoco, por ejemplo, tratan obras concretas, y todavía menos realizan algún tipo de comparación concreta de dicho paralelismo que dicen reconocer. Queda evidenciado, no obstante, que el arte africano, tal y como se ha visto hasta aquí, sería asumido en muchos casos como paradigma del arte “primitivo”, a la misma vez que como referente para el arte moderno.

⁴¹⁰ Sobre la diversidad de interpretaciones sobre el arte moderno en la década de 1930, véase Susan Noyes Platt, *Modernism in the 1920s. Interpretations of Modern Art in New York from Expressionism to Constructivism* (Anno Arbor: UM Research Press, 1985).

3. ARTISTAS DE NUEVA YORK CON OBRA PRIMITIVISTA (1910-1928): M. WEBER, M. HARTLEY Y M. STERNE

En las primeras décadas del siglo XX, fueron varios los artistas que desarrollaron una obra primitivista en Nueva York. De entre estos artistas destacaron Max Weber, Marsden Hartley y Maurice Sterne, ya que aun cuando la referencia primitivista no fue constante a lo largo de sus carreras artísticas, como mínimo en un periodo de su carrera esa referencia devino el elemento central de su creación artística. En este capítulo, en consecuencia, analizaremos la obra y el pensamiento estético primitivista de estos tres artistas.

3.1. Max Weber y el arte africano

3.1.1. Max Weber en el contexto artístico de Nueva York

Max Weber (1881-1961) es sin lugar a duda uno de los artistas más significativos de las primeras décadas del siglo XX en Nueva York. Había nacido en Bialystok, entonces territorio de Rusia, pero con diez años emigró con sus padres a Nueva York, donde estudió en el Pratt Institute antes de partir temporalmente a París para seguir sus estudios de pintura⁴¹¹. En septiembre de 1905 llegó a París, y, por tanto, a la edad de 24 años presencié el debut del fauvismo en la tercera anual *Salón d'Automne* que abrió el 18 de octubre.⁴¹² En la capital francesa permaneció hasta el 1908, y en ella se introdujo rápidamente en la vanguardia artística europea de la mano de Gertrude y Leo Stein, así como de la familia Delaunay.⁴¹³ A través de este último Weber habría conocido a Rousseau; mientras que, a través de los Steins, se cree que descubrió la obra de Cézanne y, posteriormente, la de Matisse y la de Picasso; estableciendo con estos últimos una relación incluso de amistad.⁴¹⁴ Weber habría conocido a Picasso en una de las *soirées* que Leo y Gertrude Stein organizaron en París, y habría visitado además a Picasso en su estudio, a la vez que “was influenced by the work he saw there.”⁴¹⁵

⁴¹¹ Para una biografía detallada de Max Weber, véase *Max Weber. The Cubist Decade, 1910-1920* (Atlanta: High Museum of Art, 1991), 85-94.

⁴¹² Percy North, “Bringing Cubism to America: Max Weber and Pablo Picasso”, *American Art* 14, núm. 3 (2000): 60.

⁴¹³ Max Weber llegó a París en 1905 y se quedó en la capital francesa hasta diciembre de 1908; por tanto, participó en el *Salón d'Automne* de 1908.

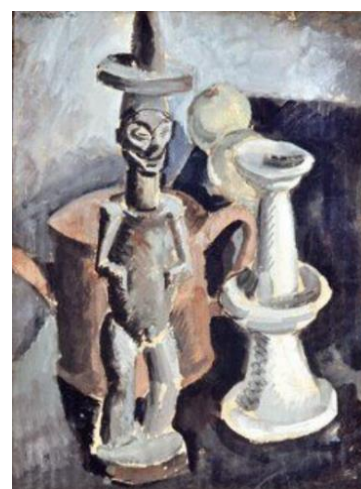
⁴¹⁴ Levin, “American Art”, 454. Percy también defiende que Weber habría conocido Picasso a través de Leo Stein, en el otoño de 1908. Percy North, “Bringing Cubism to America,” 61-63.

⁴¹⁵ North, “Bringing Cubism to America,” 59.

Max Weber fue probablemente el primer artista afincado en los EEUU que a principios de siglo se interesó por el arte denominado “primitivo”. Según Gail Levin, Max Weber habría tenido el primer contacto con el arte “primitivo” en 1906, específicamente con el arte africano a partir de Matisse y su colección de esculturas africanas⁴¹⁶. Por tanto, fue de la mano de quién era entonces considerado un pionero del arte moderno, que Max Weber habría descubierto la valoración del arte africano como elemento de inspiración para el artista moderno⁴¹⁷. Cuando conoce a Picasso, Weber habría vuelto a constatar el interés de la vanguardia artística europea por tal arte “primitivo”.

En 1909 después de tres años en París Max Weber regresa a Nueva York (para entonces Weber tenía 28 años), y comienza una década de creatividad que lo llevará a ser considerado el cubista estadounidense más importante.⁴¹⁸

Tras su regreso a Nueva York, Weber también mantuvo su interés en el arte “primitivo”, visita museos y empieza a introducir en sus lienzos formas procedentes de las artes consideradas “primitivas”, sobre todo del arte africano. Así, en sus naturalezas muertas representa estatuillas africanas, dentro de ellas resultan en 1910, por ejemplo, la obra *Congo Statuette*, también conocida como *African Sculpture*), en la cual la inclusión de lo “primitivo” resulta evidente.



Max Weber. *Congo Statuette*, 1910

A la vez que Weber difunde su propia obra, su trabajo suscitaba el interés por el arte africano en Nueva York. Así, en la primavera de 1909, organizó una exposición de su propio arte (en

⁴¹⁶ Matisse llevaba como mínimo dos años coleccionando estatuillas de escultura africana. Max Weber tuvo la ocasión de conocer a Matisse y su colección de cerca, gracias a que un amigo pintor alemán, Hans Purrmann, de la academia en la estudiaba Weber, le propuso tomar clases de Matisse; Max Weber habría tomado clases de Matisse de enero a julio de 1908. Levin, “American Art”, 454. La figura de Matisse como elemento clave en el descubrimiento del arte africano fue señalada por el propio Max Weber en una entrevista realizada en 1968: en ella Max Weber explicó que a finales de 1907 Weber ayudó a organizar unas clases de Matisse en la que el pintor francés presentó los fundamentos de la construcción pictórica en el color, y para ello habría mostrado la obra de Cézanne *Trois baigneuses*, así como piezas de escultura africana, para mostrar el poder de la plasticidad en la forma humana. Véase *Memoirs, Correspondence, and Scrapbook of Max Weber*, Oral History Collection, Columbia University, 70-71 y 74-75; citado en John R. Lane, “The Sources of Max Weber's Cubism”, *Art Journal* 35, núm. 3 (1976): 231. En cambio, W. Jackson Rushing cuestiona la explicación de Levin y sugiere que el descubrimiento del arte africano por parte de Max Weber no se habría producido gracias a Matisse, sino que el artista estadounidense habría visitado el Trocadéro en 1905.

⁴¹⁷ Levin, “American Art”, 454.

⁴¹⁸ North, “Bringing Cubism to America,” 59.

la tienda de Julius G. Haas, en 648 Madison Avenue)⁴¹⁹. Estas pinturas llamaron la atención del artista y coleccionista Arthur B. Davies, quién sería después uno de los organizadores del Armory Show en 1913. Davies compró dos obras, lo cual le permitiría a Weber pasar el verano trabajando y experimentando con las nuevas formas primitivistas⁴²⁰ En igual sentido, otra importante exposición en la que participó Weber en 1910 fue la de *Younger American Painters* en la galería "291" donde se exhibieron obras de nueve jóvenes artistas estadounidenses.

Además de la pintura, Weber también practicó la escultura y la escritura. Entre 1930s y 1940s el reconocimiento de Max Weber ya estaría establecido, obteniendo premios y honores, tales como el haber sido el primer artista americano en tener una retrospectiva en el Moma en el año 1930, aunque no sería hasta la década de 1940 que su obra gozaría de un éxito más amplio. Asimismo, la producción escrita de Weber incluye ensayos y poemas, muchos de los cuales fueron publicados por Stieglitz en la revista *Camera Work*. En varios de ellos resulta evidente la presencia del arte "primitivo", ya sea como inspiración o como contenido de análisis.

3.1.2. La obra artística primitivista de Max Weber

En la década de 1910 y 1920, Weber desarrolló una pintura de lenguaje cubista, con temas ambientados en EEUU., por ejemplo, *Chinese Restaurant* o *Rush Hour, New York*, en la que intenta captar el dinamismo de la ciudad moderna.⁴²¹ Después de 1917 sus lienzos asumen progresivamente un sentido más religioso, y finalmente su arte se tornaría más expresionista en las décadas siguientes.⁴²²

⁴¹⁹ North, "Bringing Cubism to America," 68-69.

⁴²⁰ *Ibid* 68. Max Weber es también considerado como el pintor que cuando regresa de París en 1909 trajo el cubismo a los EEUU. En tal sentido, el rol de Weber habría sido fundamental como valedor de Picasso; gracias a su intervención parece que se organizó la exposición de dibujos y watercolors de Picasso en la galería "291", que abrió el 28 de marzo de 1911, dos meses después de la propia exposición individual de Weber. Asimismo, Max Weber habría sido importante promotor del arte africano en Nueva York desde estas décadas iniciales del siglo XX.

⁴²¹ North, "Bringing Cubism to America," 73. En sus primeras obras, Max Weber partió del cubismo especialmente, aunque también se inspiró en el futurismo y el fauvismo. Junto a otros artistas de su generación como Charles Demuth, Marsden Hartley, Alfred Maurin o John Marin, que al igual que Max Weber viajaron y realizaron una estancia en París entre 1908 y 1912, Max Weber se inspiró en el lenguaje cubista para su expresión pictórica. Sobre esta generación de artistas estadounidenses interesados por el cubismo, véase Abraham A. Davidson, "Cubism and the Early American Modernist", *Art Journal*, Vol. 26, No. 2 (Invierno, 1966-1967), 122-129.

⁴²² La obra de Max Weber madura se considera que se produce en los 1930s, cuando desarrollo una pintura expresionista y lírica, con paisaje romantizados y también con una obra que focaliza en escenas domesticas o temas religiosos o emocionales.

En cuanto a la influencia cubista en su obra, se podría señalar que en ella a menudo encontramos planos, transparentes y opacos; el tono del objeto hace que se diluya, o que forme parte, del fondo; la representación simultánea de varios planos del objeto representado; sombras que se excluyen con las fuentes de luz. La obra de Max Weber también se caracteriza en general por unos colores vivos y una representación plana del espacio. Tales características podrían derivar en este caso de la obra de Matisse, que sin duda Weber conocía bien. Sin embargo, junto a la huella de Picasso y Matisse, también las referencias al arte africano serán una fuente importante para la elaboración de estas primeras obras de Weber, como veremos a continuación.

Percy North sugiere que Max Weber habría descubierto el arte primitivo visitando los museos de París, sin especificar que tales visitas a museos de arte no occidental hubieran sido estimuladas por el referente de Picasso:

“When Weber was not drawing or painting, he visited the city’s many museums so that he became well versed in the entire history and range of world art. [...]” Weber discovered African and Pre-Columbian art at the Musée d’Ethnographie du Trocadero, [...] and attended exhibitions at galleries of ancient as well as contemporary art.”⁴²³.

En este sentido, resulta ilustrativo el hecho de que, en su regreso a los EEUU en 1910, Weber se llevara, además de una pequeña obra de Picasso, dibujos de Rousseau, reproducciones fotográficas de obras de Matisse, Gauguin y Cézanne, y dos pequeñas estatuillas africanas⁴²⁴. Empezará así producir obras que presentan, a lo largo de esta primera década, características con el arte africano, aunque también con el cubismo. Por ejemplo, en su representación de la figura humana, observamos un característico alargamiento en las caras: en este sentido, podemos observar una gran afinidad con ciertas obras africanas de la colección de Stieglitz, que Weber habría podido conocer, porque también hemos comentado que Stieglitz las mostraba en su galería. Ello lo vemos por ejemplo en *Seated Woman* (1919). Así, en la formulación de este rostro, específicamente en cuanto a la representación de la nariz y las cejas, Weber podría haberse inspirado en los objetos de Stieglitz.

⁴²³ North, “Bringing Cubism to America,” 60. En este artículo de Percy North reivindica la figura de Max Weber, y aunque se especifique que en el artículo se examina la influencia de Picasso en las primeras pinturas cubistas de Weber, el artículo sugiere que Max Ernst probablemente se inspiró en el arte africano tanto o más que en la obra de Picasso: “although Weber’s influence was less global than Picasso’s, both men changed the course of twentieth-century art through their cubist explorations”. *Ibid.*, 59.

⁴²⁴ Percy North presenta entonces el interés de Weber por el arte africano como una coincidencia con Picasso, sin reconocer que éste, o el referente de Matisse, hubiera determinado o influenciado el interés de Weber: “The two small young men with penetrating gazes shared interests in Cezanne (who would increasingly inspire innovative directions for both artists), El Greco, African tribal art, Japanese prints, and ancient artifacts.” *Ibid.*, 68.



Max Weber, *Seated Woman* (1919).



Objeto africano exhibido en la galería “291”.

Sin embargo, esta característica también Weber podría haberla adoptado del arte de Picasso, que sabemos que Weber también admiraba profundamente.



Head and Shoulders of Figure (1919-20).



Head (1919-20).



Head of a man (1919-20).



Máscara africana exhibida en la galería “291”.

En otras obras la referencia primitivista de Max Weber la identificamos a nivel temático, ya que Weber titula las obras con referencias primitivistas, como en o en *Large Primitive Head* (1920-1921) o *Primitive Man* (1921), o también hace referencia a elementos característicos del arte africano, como en *Mask* (1919).

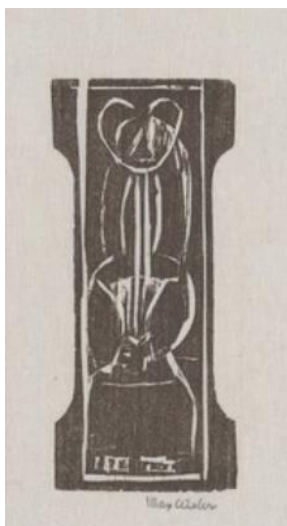


Large Primitive Head (1920-2921).



Primitive Man, 1921-1925

En los años posteriores, la referencia a lo primitivo ya sea a una figura como al arte primitivo no desaparece del todo en la obra de Weber, aunque deviene anecdótica. Así, por ejemplo, en la década de 1950, todavía producirá obras en las que hace referencia explícita a objetos “primitivos”, como *Seated Figure* (1951).



Max Weber, *Seated Figure* (1951)

Aunque conocido sobre todo como artista plástico (pintor y grabador, escultor), Max Weber también cultivó la escritura. Para el estudio de la perspectiva desarrollada por Max Weber en cuanto al lugar del arte “primitivo” en relación con el arte moderno, resultan muy relevantes varios de sus textos aparecidos en la revista *Camera Work* editada por Stieglitz. Por ejemplo, en el número de Julio 1910 de tal revista incluyó dos ensayos en los que Weber hace referencia directa, aunque de forma general, al primitivismo en el arte. El primero de estos textos tiene por título “The Fourth Dimension from a Plastic Point of View”⁴²⁵, y en el mismo Weber afirma que:

“In plastic art, I believe, there is a fourth dimension which may be described as the consciousness of a great and overwhelming sense of space-magnitude in all directions at one time and is brought into existence through the three known measurements.”

⁴²⁵ Max Weber, “The Fourth Dimension from a Plastic Point of View,” *Camera Work* 31 (julio 1910): 25.

¿Y a qué artes se refiere Weber dentro de tal categoría de “plastic art”? Un poco más adelante en el texto Weber realiza una enumeración más detallada en la que vemos que junto al arte africano, también incluye varias artes no occidentales o bien procedentes de la antigüedad. De modo que se utiliza aquí el concepto de “primitivismo” en un sentido muy amplio, tan amplio que incluso incluye al arte griego. En tal sentido, la perspectiva de Weber en cuanto a tales artes queda referida del siguiente modo:

“Archaic and the best of Assyrian, Egyptian, or Greek sculpture, as well as paintings by El Greco and Cézanne and other masters, are splendid examples of plastic art possessing this rare quality. A Tanagra, Egyptian, or Congo statuette often gives impression of a colossal statue, while a poor, mediocre piece of large sculpture appears to be the size of a pinhead, for it is devoid of this boundless sense of space or grandeur. The same is true of painting and other flat-space arts”

Aquí podemos observar cómo Weber no se centra en el arte africano; y que por tanto junto a éste, a Weber le interesaba también un arte no académico, como por ejemplo el egipcio, lo cual indicaría que su aproximación era primeramente plástica, como de hecho está indicado en el título del artículo. El texto entonces no es sobre el arte “primitivo” sino sobre la importancia de lo plástico, lo cual Weber explica e ilustra a través de ejemplos del arte “primitivo”, –un proceder que será común a lo largo de las décadas de 1910 y 1920 en Nueva York tanto en la crítica, como en monografías, catálogos y exposiciones. El texto termina citando varios ejemplos en los que se hace referencia a un primitivismo cultural. En tal sentido afirma que:

“Dreams realized through plastic means are the pyramids and temples, the Acropolis and the Palatine structures; cathedrals and decorations; tunnels, bridges, and towers; these are all of matter in space—both in one and inseparable.”

Es decir, hay un interés hacia nuevas fuentes a partir de las cuales desarrollar un arte no académico, y, específicamente, no naturalista.

El segundo texto de Weber publicado en el referido número de julio de 1910 lleva por título “Chinese Dolls and Modern Colorists”⁴²⁶. En base a este segundo texto puede definirse lo que Weber considera o define como arte “primitivo”. En tal sentido Weber afirma que ha visto “Chinese dolls, Hopi *Kachina* images, and Indian quilts and baskets, and other works of savages much inner in color than works of the modern painter-colorists.”⁴²⁷ Con lo cual se refiere a las artes “primitivas”, asimilándolas a partir de una supuesta característica común dada en un elemento plástico, el color. Por tanto, la aproximación de Weber es sobre todo

⁴²⁶ Max Weber, “Chinese Dolls and Modern colorists,” *Camera Work* 31 (julio 1910): 51.

⁴²⁷ *Ibid.* La cursiva es nuestra.

primitivista, no se interesa por el arte nativo americano en sí mismo o con prioridad por delante de otras artes “primitivas”, sino por éste en tanto ejemplo de “primitivo”.

También podemos observar que Weber se refiere a sus productores como “salvajes”, aunque ya hemos comentado también que más allá de la simple inclusión del arte africano como objetos en una naturaleza muerta, a diferencia de Picasso, Weber en sus obras no elabora un contenido sobre lo primitivo. Y también constatamos que aun cuando Weber defienda la mejor utilización de obras “primitivas” por encima de algunas obras maestras, no considera esas obras “primitivas” al mismo nivel que las obras maestras por excelencia del arte moderno. Así, Weber afirma:

“But the purely colored doll, with its intense and really beautiful color and form, is nothing but a pleasing toy, while a Cézanne or a Renoir, with its marvelously rare and saturated, yet grey colored forms, is a masterpiece, and a very unpretentious and distinguished one”

Weber termina el texto afirmando que “I’ll take a Cézanne and keep my Chinese doll”⁴²⁸. Esta frase puede ser interpretada como cierto reconocimiento arte no occidental, ciertamente, ya que afirma que también guarda ese objeto al igual que la obra de Cézanne. Sin embargo, más que valorar este texto como un reconocimiento del arte occidental, creemos que este texto demuestra la apropiación que Weber hace de ese *otro* arte, un proceder que como comprobaremos más adelante, será compartido por los demás artistas de Nueva York primitivistas.

Finalmente, también en este sentido nos resulta reveladora la frase de Weber cuando señala como algo positivo que, a propósito de las muñecas chinas, las Hupu Katchinas y demás objetos “primitivos”, que:

“Yet the dolls were very modest and quiet about their color, *not to speak of their makers*; and their makers knew they were making dolls and toys and were satisfied”⁴²⁹.

En estas líneas podemos identificar unas de las características del primitivismo de Weber que también será compartido por los demás artistas primitivistas, y es la facilidad de apropiarse de la definición de arte “primitivo” porque precisamente se hace “callar” al creador de los objetos “primitivos”; ello sin duda facilita que el artista occidental se erigiera en portavoz, que hable por ellos, y Weber nos dice entonces que estos creadores “primitivos” están satisfechos, sin ni siquiera poder imaginar que, por ejemplo, la producción de Katchinas Hopi hacía décadas que se había visto alterada por el dominio de la sociedad estadounidense sobre las

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ *Ibid.*

comunidades nativas. O que el concepto de muñeca o juguete en aquellas comunidades había tenido tradicionalmente otro sentido diferente al simplemente utilitario que tiene en las sociedades occidentales. Pero ello no impide a Weber que hable por esas comunidades, y en concreto sobre sus creadores. También es relevante que Weber en tal sentido se presente como voz que expresa la voz de tales creadores mediando la interpretación de la obra de los mismos. Esta actitud “apropiacionista” será la base desde la cual, precisamente Weber se aproximó al arte “primitivo” en su creación artística, tanto la plástica como la escrita.

En el número cde *Camera Work* correspondiente a julio del año 1911, apareció publicado un texto de Weber con referencias primitivistas que también resulta muy interesante de comentar, porque expresa la dimensión generalista y flexible desde la cual Weber asume la práctica del primitivismo; nos referimos específicamente a su poema dedicado a una diosa azteca⁴³⁰. El poema, titulado “To Xochipilli, Lord of Flowers”, es de verso libre, y en el mismo se invoca a Xochipilli, príncipe de las flores, también dios de la belleza y el amor en la mitología mexicana.

TO XOCHIPILLI,* LORD OF FLOWERS

Thou art a flower, tender of attitude
yet virile of form.

Oh, lord of flowers, Xochipilli!
Of clay art thou made;
But thy maker thee embodied
With spirit vibrating and filling.
Thou starest with an all seeing,
all penetrating eye.
Thou fillest boundless space,
Watcher of endless time,
Speaker of the universal tongue.
Thou art more living than
Ten thousand others made of flesh.
'Tis because of thy maker
That thou art thus.

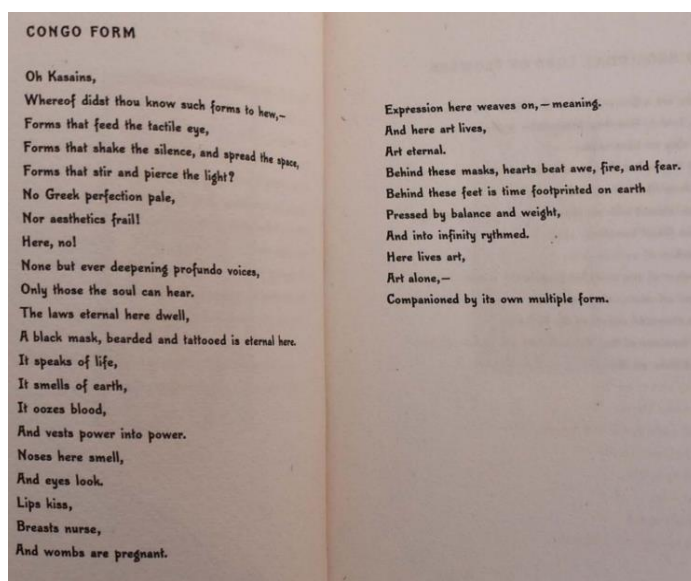
MAX WEBER.

En el poema aparecen diferentes elementos que resultan muy relevantes en cuanto a la temática que analizamos, una de las más significativas es que se hace referencia a Xochipilli como una creación hecha de barro o arcilla que a la vez que encarna a su creador, “maker thee embodied” y cobra vida y espíritu. Es un vigilante del tiempo que además habla una lengua universal. No es un símbolo muerto, sino una obra que es una creación viva, y que incluso aun siendo hecha de arcilla resulta estar más viva que muchos otros hechos carne, “more living than/ Ten thousand made of flesh” O sea, aquí se advierte una analogía: la obra de arte encarna el espíritu de su propio creador, a la vez que gana vida propia y es capaz de hablar y

⁴³⁰ Max Weber “To Xochipilli, Lord of Flowers”, *Camera Work* 33 (julio 1911): 34.

transmitir un contenido en una lengua universal. Y además, si Xochipilli tiene esas características, es por su propio creador, “Tis because of thy maker”.

Por otra parte, en cuando a su producción escrita, Weber también escribió varios poemas primitivistas que refieren al arte “primitivo”. *Cubist Poems* (1914) fue su primer libro.⁴³¹ Uno de los poemas se titula “Bampense Kasai”, y fue escrito sobre una máscara africana. Por otra parte, doce años después de escribir *Cubist Poems* (1914), Max Weber escribió un segundo libro de poesía, en esta ocasión titulado *Primitive: Poems and Woodcuts*.⁴³² En este libro se



presenta una reimpresión del poema “Bampense Kasai”, pero también aquí se incluyen otros poemas como “Congo Form” o “The Totem Pole Man”. Así, en este libro de 1926, Max Weber sí que decidió hacer del arte primitivo el tema de una de sus creaciones: en esta ocasión, será un conjunto de poemas e ilustraciones sobre el arte “primitivo” que Weber habría estudiado; en concreto, en este libro Weber se propuso “to preserve the feeling of adoration” que él decía que había experimentado en sus visitas al arte tribal en el Museum of Natural History⁴³³.

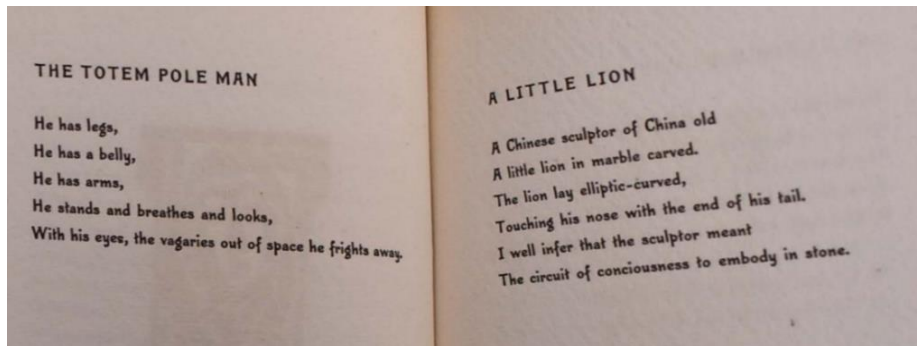
Este poemario nos sirve también para otra vez constatar que por “primitivo”, Max Weber incluía varias artes, además del arte africano o, como demuestra el poema “The Totem Pole Man”, también incluye al arte nativo americano. En concreto, volvemos a ver la

⁴³¹ Max Weber, *Cubist Poems* (Londres: Elkin Mathews, 1914).

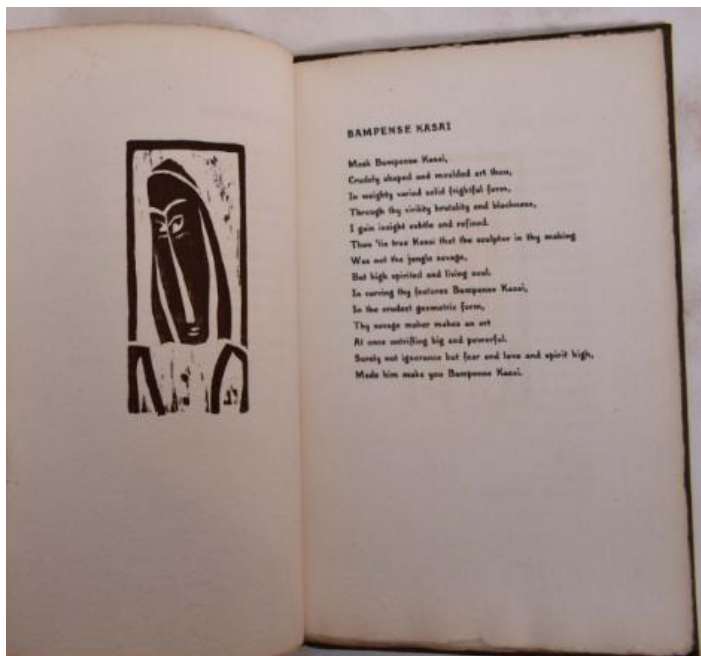
⁴³² Max Weber, *Primitives Poems and Woodcuts* (New York, Spiral Press, 1926).

⁴³³ Gail Levin cita varias referencias de Weber en las que éste reivindicó la experiencia en tal museo. Ver Levin, “American Art,”. 469.

referencia al arte chino, que también aparece referenciado en sus primeros lienzos cubistas, igual que el arte africano y su inclusión en obras plásticas y poemas por parte de Max Weber. Lo que evidencia esto es que para Max el primitivismo no es un pose o cuestión comercial, sino que forma parte de su discurso artístico.



Uno de los poemas más interesantes es precisamente “The Totem Pole Man”, porque en el poema parece la referencia al creador, no ya a ese arte: *Tiene piernas, tiene barriga, tiene brazos, se pone de pie y respira y mira, con los ojos, los vaivenes fuera del espacio que espanta*. De manera similar a como se presenta en el poema “To Xochipilli, Lord of Flowers”, aquí en “The Totem Pole Man”, la creación del creador tiene vida propia, aunque encarna el espíritu de su creador mismo.



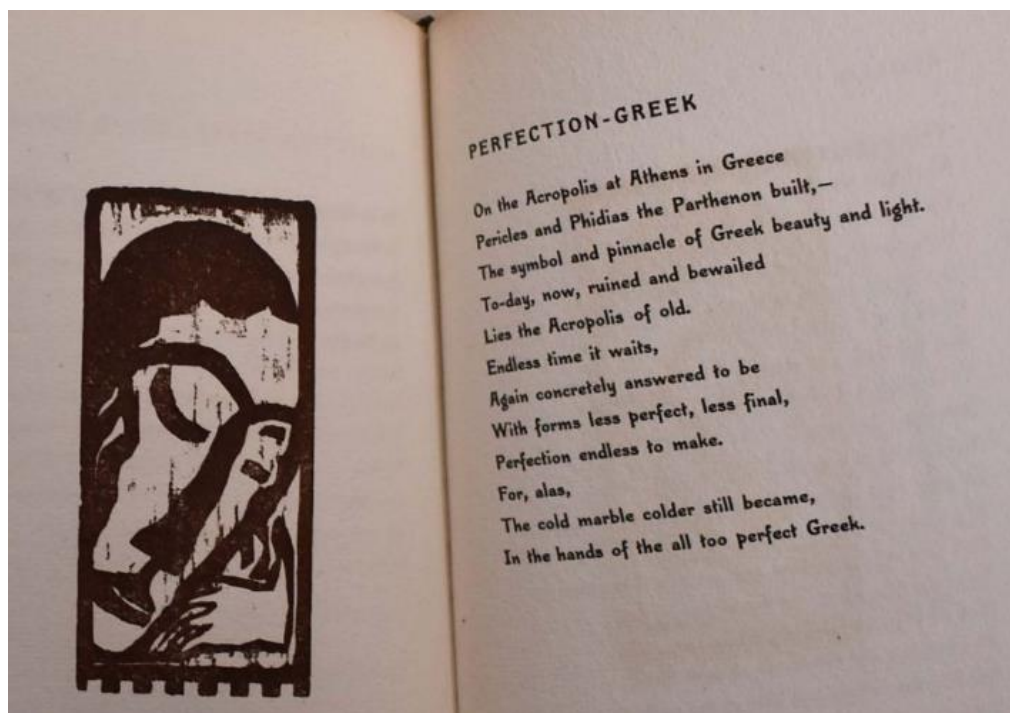
Análogamente, en el caso de “A Little Lion”, Weber se centra en el *escultor* de china, y otra vez el tema es el de la *creación* artística: la cuestión de qué es arte y qué es lo que ese otro artista crea, ello interesa a Weber.

Volviendo al previamente citado poema “Bampense Kasai”, vemos que aquí aparece con una ilustración que previamente hemos señalado la forma de máscara de la figura, como el elemento más importante de su

primitivismo (el hecho de presentar tal figura con el poema de la máscara, creemos que prueba que efectivamente tales figuras son representadas por lo que hace la forma equivalente a la cara de la figura, como máscaras; sin embargo ello no es motivo suficiente para deducir

que Weber se habría inspirado del arte africano para sus ilustraciones, pues para entonces contaba con múltiples referentes procedentes de las obras cubistas de Picasso donde ese rasgo aparece en múltiples obras. Lo relevante aquí no es de donde se inspira o viene la referencia sino el uso que hace de ellas en su propia obra.

En este sentido, vemos que el arte griego incluso podría incluirse dentro de ese “primitivismo”, como ejemplifica el poema titulado “Perfection-Greek”.



La cuestión que parece sugerir aquí Weber es precisamente la noción de “perfección”: *perfección sin fin para hacer /en manos de los griegos demasiado perfectos*. ¿Está cuestionando Weber esa concepción evolutiva del arte, esa condición otorgada al arte griego que sin embargo está en ruinas, o más bien Max Weber reivindica con ese poema el potencial “eterno” o imperecedero del arte griego? La ilustración aquí tiene más de arte africano que de griego, por otra parte, la cara sería blanca, mientras que la ilustración que acompaña el poema “Bampense Kasai” aparece oscura y, por tanto, es potencialmente interpretable como una figura africana.

Levin señala que las xilografías con las que se acompañó a los poemas no usan el vocabulario de la escultura “primitiva”⁴³⁴, pero dice que es el “poder” de tales formas simplificadas, lo que Weber quería evocar. No dice Levin sin embargo cómo la obra de Weber evocaría ese poder,

⁴³⁴ Levin, “American Art,” 455.

o que ese poder sea precisamente el de unas formas simplificadas que Weber utiliza desde el lenguaje moderno occidental;

Finalmente, para entender que el referido poemario y sus xilografías no es únicamente un poemario en el que aparecen varios poemas de arte “primitivo”, sino que a partir de ello es posible obtener una comprensión de la creación plástica y poética de Weber, en función de un primitivismo más allá de ser reducido a una mera “influencia; resulta útil de tener en cuenta el hecho de que, como hemos comentado anteriormente, aquellos poemas sobre arte africano eran catalogados como “poemas cubistas”, aquí también ya hemos señalado que consideramos importante y necesario interpretar los poemas africanos de este poemario en relación a los demás poemas, que ya hemos señalado que incluyen entonces también otras tradiciones antiguas que Max Weber con el título de “primitives” equipara como parte de una visión primitivista equivalente.

3.1.3. Max Weber y su retrato con el arte “primitivo”

Max Weber en 1916 fue retratado por Clara Sipprell, entonces alumna de Weber. En este retrato de aproximadamente el año 1916 aparece contemplando una estatuilla africana (específicamente una figura Yaka) que Weber habría comprado mientras estudiaba en París⁴³⁵. Esta fotografía destaca, como han observado por ejemplo las turas Grossman y Bonnel, por el rol que se le otorga al arte primitivo como fuente de inspiración:

“Weber contemplating the Yaka figure [...] strives to make associations between the artist and object. Casting the artist's facial profile in shadow and blurring the features of the sculpture into obscurity, the photographer creates an image more about an ephemeral moment and notions of artistic genius than about either Weber or the object per se.”⁴³⁶

Weber no fue un coleccionista, pero esta escultura yaka la habría adquirido en su estancia en París (1905-1909) de forma excepcional⁴³⁷. Shipprell era alumna de Max Weber cuando éste impartía teoría del arte y diseño en la *Clarence White School of Photography* en Nueva York entre 1914 y 1918. Y como señala Grossman, “in style and content, her portrait is reflective of the nostalgic soft-focus, pictorialist practice advocated by the school.”⁴³⁸ Lo relevante es que esta estatuilla africana es la misma que aparece en su obra *African Sculpture* (1910) [*Congo Statuette*]. De manera, el hecho de que Weber aparezca retratado con un objeto identificado

⁴³⁵ Wendy Grossman and Letty Bonnell, “Man Ray, African art, and the Modernist Lens,” *African Art* 42, núm. 3, *Ephemeral Art* 1(2009): 75.

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ *Ibid.*, 60.

⁴³⁸ *Ibid.*

como arte “primitivo” en una actitud concentrada donde la observa con atención, no parece ser un acto casual, sino que forma parte de la intencionalidad de Weber de que se asocie su trabajo artístico con el hecho de prestar atención (inspirarse o tomar como referente) el arte “primitivo”.



Clara Sipprell, *Retrato de Max Weber*, 1916.

Resulta además significativo que el retrato de Weber tiene como continuidad un retrato suyo en una actitud similar. Aquí Max Weber aparece con una obra suya, el *Spiral Rhythm* (1915). Si se vuelve a los dos poemas comentados de Max Weber, puede advertirse entonces la analogía entre el hecho de que el artista creador de la obra, “transfiera” en ella su espíritu como una simbiosis entre el creador y el objeto creado: en este sentido es una sugerencia que podría estar presente en ambos retratos de Weber.

Por otra parte, resulta interesante contrastar este retrato con otro precedente de Weber, en el que también el artista aparece contemplando una obra de arte, en este caso una obra propia. Específicamente, aquí Max Weber aparece con una obra suya, el *Spiral Rhythm* (1915).



Arthur D. Chapman, *Max Weber with Spiral Rhythm*, 1915



Max Weber, *Spiral Rhythm* (1915)

Por tanto, el hecho de que -si es cierto que el retrato de Shipprell se realizó en 1916, es decir, a posteriori, de lo cual no hay sin embargo confirmación-, veríamos como el retrato de Shipprell es sin duda una afirmación que para Weber el arte africano era considerado como *arte*, y que lo valoraba desde la misma convicción positiva que otra obra occidental. Otra cosa es, sin embargo, la idea que pudiera tener Weber de las comunidades que habían creado estas obras.

Y, otra cuestión que resulta también diferente, es el hecho de que aun cuando Weber pudiera efectivamente haber considerado el arte “primitivo” como un *arte* y, en consecuencia, una fuente de la cual inspirarse a la hora de crear sus propias obras, ello no significa que para sus creaciones plásticas, en específico la pintura, utilizase realmente el referente plástico y estético del arte “primitivo” (ya hemos comentado que nos inclinamos más bien en relativizar tal fuente en su obra, excepto por lo que respecta su poemario de *Primitives*).

Por tanto, si bien el arte primitivo tuvo una presencia importante en la obra plástica y escrita de Weber, y así el artista siempre lo reconoció, tal importancia no implica que el arte primitivo fuera realmente la principal fuente desde la cual Weber creó sus obras.

3.2. Marsden Hartley y el arte nativo americano

Marsden Hartley formó parte del círculo más estrecho de Stieglitz; fue también otro artista que se interesó por las artes “primitivas”, en este caso exclusivamente por el arte nativo americano. Así, entre 1912 y 1914, realizó una serie de pinturas con una temática relacionada con el arte y las culturas nativas americanas, mientras que entre 1918 y 1922 publicó varios ensayos sobre el arte de Nuevo México.

Para Hartley, entrar en contacto con Stieglitz fue determinante en muchos sentidos, también en cuanto a su aproximación al arte “primitivo”; por un lado, gracias a la primera exposición sobre la obra de Hartley que Stieglitz le organizó en la galería “291” en 1909, Hartley pasó a formar parte de la pequeña vanguardia americana, y ello le permitió establecer vínculos profesionales y de amistad con el resto de los miembros. Por otra parte, gracias a su contacto con el círculo de Stieglitz, Hartley entró en contacto, antes incluso de organizarse el Armory Show, con obras de arte e ideas procedentes del arte moderno europeo que le influyeron en su pensamiento y práctica artística; entre ellas, como veremos a continuación, el primitivismo. Efectivamente, Hartley tenía que haber conocido la práctica del primitivismo través de Weber y sus textos y poemas publicados en la revista *Camera Work*. En este sentido, consideramos que el vínculo de Hartley con la galería “291” también habría hecho descubrir a Hartley el reconocimiento por partes de artistas modernos, del arte “primitivo” como un elemento de valor para el arte moderno.

Sin embargo, fue en Europa adonde Hartley confirmó el importante rol que la vanguardia europea había otorgado y estaba otorgando al denominado “arte primitivo”, y, de hecho, fue únicamente después de esas estancias en Europa (específicamente, en París, Múnich y Berlín), cuando Hartley produjo una obra pictórica primitivista (1912-1914), y, unos años más tarde, como a ha sido indicado, un conjunto de ensayos que teorizan sobre lo que Hartley denomina la estética del “redman”, en referencia al arte nativo americano (1918-1922)⁴³⁹.

⁴³⁹ Antes de viajar por primera vez en Europa, en 1912, Hartley no había realizado ninguna obra primitivista ni había escrito ningún texto sobre arte “primitivo”. Tampoco hay constancia de que hubiera visitado colecciones de arte “primitivo”. Sin embargo, como veremos en las siguientes páginas, en Europa es cuando realiza sus primeros lienzos de temática nativa, visita las colecciones del Trocadéro y del museo de Berlín. Por ello, autoras como Virginie Witte Miller o Wanda Corn consideran que las estancias en Europa suscitaron --o, al menos reforzaron-- en Hartley el interés en el arte “primitivo” y las culturas de lo producen. Véase Virginie Witte Miller, *Marsden Hartley's tribal esthetics* (Tesis Doctoral, The University of Arizona, 1987), 27. Véase también Wanda M. Corn, “Marsden Hartley's Native Amerika”, en *Marsden Hartley* (Hartford: Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2002), 77-78. Levin o Rushing también consideran fundamental el referente de las vanguardias

3.2.1. El viaje a Europa y el descubrimiento del primitivismo europeo

Hartley llegó a Europa en 1912, en un viaje financiado parcialmente por Stieglitz. En París, tuvo la ocasión de conocer bien la obra de Cézanne, Matisse y Picasso gracias a su asistencia al Salón de Gertrude Stein.⁴⁴⁰ Poco después también se familiarizará con *Der Blaue Reiter*; en 1913 incluso conocerá personalmente a Kandinsky, Münter o Franz Marc en Múnich. Sintiendo más afinidad con el expresionismo alemán que con el cubismo de Picasso, en mayo de 1913, y hasta octubre de 1914, Hartley se establece en Berlín. Regresará temporalmente a Nueva York, y a finales de 1914 volverá a Europa y se establecerá otra vez en Berlín.

A juzgar por las cartas que Hartley escribió a Stieglitz, uno de los elementos que más le impactó de ese viaje a Europa sería, precisamente, la importancia del arte “primitivo” y de la práctica del primitivismo en la obra de los principales artistas modernos europeos. Gail Levin cita por ejemplo una carta que Hartley envió a Stieglitz, en la que Hartley le explica que había leído un artículo en la revista *Rhythm*, artículo que presentaba a Kandinsky como un discípulo de Gauguin, y en el que se definía la técnica de Kandinsky como “reminiscent of primitive and savage art.”⁴⁴¹

Gracias a las cartas también sabemos que Hartley entonces visita por primera vez los museos europeos con colecciones de arte “primitivo”: visita especialmente el museo Trocadéro, pero también las colecciones de arte de las Américas, África o de Oceanía en Berlín. Estas visitas, según asegura Hartley en sus cartas a Stieglitz, le habrían resultado iluminadoras.⁴⁴²



Hartley, *Indian Pottery (Jar and Idol)* (1912)

europas. Véase Rushing, *Native American art and the New York Avantgarde*, 35; y Levin, “American Art”, 456-457. Esta cuestión sobre la importancia de la estancia en Europa será tratada con más en la presente Tesis detalle en las páginas siguientes.

Para el tema que nos ocupa, este dato es importante porque significa que la aproximación que hará Hartley hacia el arte nativo, incluso la que él mismo definirá desde perspectiva explícitamente nacionalistas y políticas, se realiza siempre desde la consciencia de que tal arte en Europa es valorado y mirado como fuente para alcanzar lo moderno en el arte, tal como examinaremos en las páginas siguientes.

⁴⁴⁰ Hartley muy probablemente ya había descubierto la obra de estos artistas europeos gracias a las exposiciones de la galería “291”.

⁴⁴¹ Gail Levin, “American Art”, 456. El artículo que cita Hartley es el de M.T.H. Sadler, “After Gauguin”, *Rhythm, Art, Music Literature I* (1912): 23-24.

⁴⁴² En una carta que Hartley envía a Stieglitz, Hartley explica que estaba después de una de esas visitas su producción estaba experimentando un cambio radical: escribe Hartley que está “taking a very sudden turn in a



Hartley, *American Indian Symbols* (1914)

Las primeras referencias primitivistas en la obra pictórica de Hartley se producen precisamente durante su primera estancia en París, a principios del verano de 1912. Posteriormente, cuando regresa en 1914 a Berlín por segunda vez (y, ello resulta interesante, porque en su breve retorno a Nueva York no realiza ninguna obra primitivista), Hartley crea entonces su famosa serie de pinturas conocida como “Amerika” (Hartley elige la palabra *América* en alemán), un conjunto de lienzos

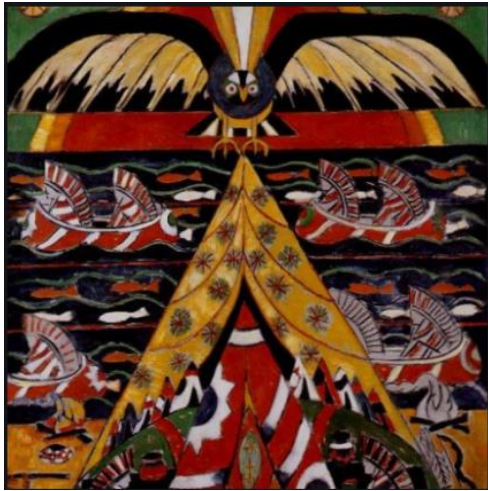
que incluyen figuras y elementos relacionados con el arte y las culturas nativas americanas, como examinaremos a continuación con más detalle.

3.2.2. La huella “primitiva” en la obra pictórica de Hartley: el arte nativo

La serie “Amerika” trata de una serie de obras abstractas en las que el motivo es la América nativa. Todas son de 1914, y fueron exhibidas en la galería “291” en 1916. Algunos historiadores, como Gail Levin, han sugerido que varias de las formas presentes en estas obras guardan grandes similitudes con el arte nativo que Hartley podría haber visto en las colecciones europeas. Sin embargo, Levin también reconoce que muchas de estas características formales y/ o conceptuales también eran presentes en el arte de vanguardia que Hartley conoció también en su estancia en Europa. Por ejemplo, en la obra *Indian Pottery (Jar and Idol)*, de 1912, Hartley representa objetos de las culturas nativas americanas en una composición que muestra una representación del espacio bidimensional, mediante la simplificación de formas y un contrastado del color, características todas ellas que encontramos en el arte de vanguardia que Hartley estaba descubriendo entonces en Europa.⁴⁴³

big direction owing to a recent visit to the Trocadero”. Carta de Hartley a Alfred Stieglitz , September 1, 1912. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University; citado por Virginie Witte Miller, *Marsden Hartley's Tribal Esthetics*, 27. Sin embargo, resulta necesario tener en cuenta aquí que, aunque Hartley llegue a definir tales visitas a Stieglitz como una experiencia iluminadora, no por ello eso tiene que haber sido así, porque como será examinado más adelante, Hartley siempre fue muy reticente a reconocer cualquier influencia de otro artista, especialmente los europeos.

⁴⁴³ Se puede identificar una estatuilla de madera, y un jarrón con una pintura que muestra un pájaro, objetos que podemos identificar como nativos: Gail Levin los relaciona con la obra de la comunidad indígena *Kwakiutl* de la



Hartley, *Indian Fantasy*, 1914



Kachina Hopi, Arizona, Museum für Völkerkunde, Berlin.



Objetos de culturas nativas americanas exhibidos en 1912-1914 en el Museum für Völkerkunde, Berlin

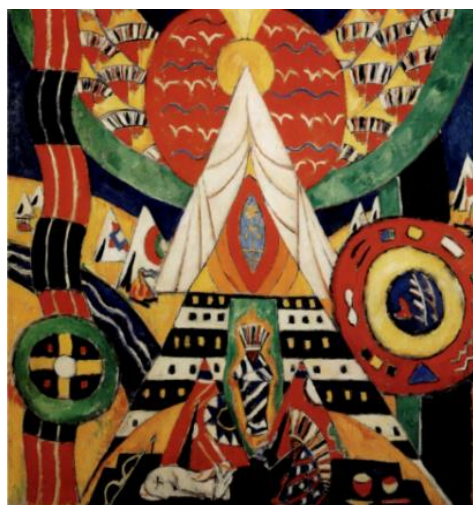
Por otra parte, en cuanto a la obra *Indian Fantasy*, 1914, Levin también sugiere que Hartley hubiera podido inspirarse en ejemplos de arte nativo que Hartley hubiera descubierto en colecciones europeas. Por ejemplo, Levin defiende que el esquema del color de esta pintura (con un énfasis en el rojo, el amarillo y el verde, por encima de un fondo negro con destellos blancos) es similar a una *Kachina* que estaba entonces exhibida en el citado museo de Berlín.⁴⁴⁴ Levin considera que a partir de esta *Kachina*, Hartley podría haber encontrado inspiración para el arco central de su lienzo, las estrellas de punta dentro del círculo, o las figuras a cada lado del arco y que Hartley sitúa también dentro de un tipi. Levin incluso defiende que el tipi representado en la obra de Hartley podría proceder de los tipos que

Costa Noroeste. Levin, "American Art", 457. Sin embargo, Levin, también reconoce que esta obra muestra grandes similitudes con la obra de Gabriele Münter *Naturaleza muerta con San Jorge* (1911), la cual fue reproducida en *Der Blaue Reiter*. Levin, *Ibid*. Este dato nos parece muy importante ya que, como se examina más adelante, aun cuando Hartley no se hubiera inspirado específicamente en esta obra de Münter, lo que se evidencia aquí es que su obra muestra muchas afinidades con el arte de vanguardia (lo cual ya hemos señalado anteriormente propósito de la obra de Max Weber y su vínculo con la obra de Picasso, y que demostraría que aunque Weber o Hartley incluyan objetos "primitivos" en sus lienzos, no por ello ese lienzo ha sido inspirado a partir del objeto primitivo representado). Por otra parte, también podemos señalar aquí que la obra de Hartley *Indian Pottery (Jar and Idol)*, 1912, presenta una gran similitud con la obra de Max Weber *Mexican Statuette* (1910): ambas utilizan todavía un lenguaje figurativo y en el lienzo representan un objeto considerado "primitivo".

⁴⁴⁴ Gail Levin, "American Art," 459.

entonces estaban exhibidos en el citado museo de Berlín, igual que otros motivos, como las canoras, de las cuales Levin sugiere que podrían derivar las canoas representadas en el lienzo de Hartley. Finalmente, Levin también defiende que el gran pájaro que Hartley ha representado en su lienzo en la parte superior, “recalls a mounmental wooden Eagle from Vancouver then in Berlin Museum.”⁴⁴⁵ Sin embargo, Levin también reconoce que, en cuanto al pájaro central de la parte superior que acabamos de citar, también se pueden identificar grandes similitudes con imágenes que fueron reproducidas por los artistas del *Der Blaue Reiter*, y en las que aparecían también objetos de la Alaska nativa.

Respecto a la obra *Indian Composition*, de 1914, los principales motivos también según Levin pueden derivar similarmente de objetos nativos americanos. Levin destaca de esta obra la multiplicidad de los triángulos; en el primer plano se pueden identificar dos triángulos y a varias figuras que, como el resto de los triángulos, Levin considera que podrían derivar, específicamente por su color y los motivos, las decoraciones características en tipis originarios de los indios de las llanuras. Por otra parte, Levin señala que esta obra destaca especialmente por el carácter abstracto de varios de sus motivos, lo cual Levin también vincula con el arte nativo americano. Por ejemplo, Levin relaciona varias formas de la obra de Hartley (concretamente, los círculos concéntricos) con los medallones característicos de las culturas de las llanuras (y que con frecuencia se encuentran en objetos como los mocasines de la tribu Crow). Todos estos objetos nativos, asegura Levin, Hartley los habría podido estudiar en sus visitas a las colecciones de Berlín.⁴⁴⁶



Hartley, *Indian Composition* (1914)

Para Levin, la influencia del arte nativo en la obra Hartley sería detectable incluso en lienzos en los que Hartley ya no representa una temática nativa: después de la 1ª Guerra Mundial Hartley abandona el tema nativo, pero durante un tiempo su lenguaje sigue basado en la semi-abstracción, usando patronos y formas que, según Gail Levin Hartley habría encontrado en el arte nativo. Por tanto, Gail Levin valora como fundamental el interés de Hartley respecto del

⁴⁴⁵ *Ibid.*, 460.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, 459.

arte nativo, ya que no solamente habría servido a Hartley para realizar sus obras de la serie “Amerika”, sino incluso serían la base a partir de la cual Hartley posteriormente desarrollaría otras obras no primitivistas.

En cambio, Wanda Corn se decanta más bien por cuestionar esta supuesta influencia del arte nativo en la obra de Hartley, y valora como un elemento determinante el interés de Hartley hacia el arte moderno, dentro del cual sitúa entonces su interés particular por el arte primitivo.⁴⁴⁷ En este sentido, Corn interpreta como significativo el hecho de que Hartley desarrollara un lenguaje pictórico primitivista en Europa, no en los EE.UU. Además, Corn señala que las obras de la serie “Amerika” se caracterizan por ser unas composiciones planas, simétricas, con una perspectiva frontal, lo cual son características que todas ellas las encontramos en las vanguardias europeas, en concreto la obra de los artistas del *Der Blaue Reiter*.⁴⁴⁸

Corn puntualiza sin embargo que ello no sería incompatible con el hecho de que, como propone Levin, Hartley hubiera visitado las colecciones de Berlín y se hubiera interesado por estos objetos nativos; quizás incluso le habrían estimulado a adoptar ciertamente el motivo del pájaro o las canoas que hemos citado anteriormente.⁴⁴⁹ Corn también reconoce que la intensidad del color que podemos observar en Hartley en su serie “Amerika”, también demostraría que en algunas de sus composiciones Hartley podría haberse inspirado en las obras nativas.⁴⁵⁰ Sin embargo, Corn concluye que “but that said, it is also clear that Hartley grafted this decorative Indian aesthetic onto some strong European painting conventions”.⁴⁵¹ Esta observación que Corn realiza sobre la obra de Hartley la podríamos aplicar también a Weber y su supuesto interés en el arte africano, y, como veremos en el siguiente apartado, similarmente en el caso de Maurice Sterne su interés para con el arte “primitivo” tampoco veremos que se corresponda con las evidencias de su obra plástica.

⁴⁴⁷ Corn, “Marsden Hartley’s Native Amerika”, 77-78.

⁴⁴⁸ Ello no es incompatible en identificar, sin embargo, ciertas diferencias entre las representaciones de Hartley y las de *Blaue Reiter*, en cuanto a la representación del nativo americano: por ejemplo, en la serie *Amerika*, en la que el motivo es la América nativa, son pinturas más abstractas en comparación a la obra de August Macke *Mounted Red Indians* (1911).

⁴⁴⁹ Corn, “Marsden Hartley’s Native Amerika”, 77.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, 78.

⁴⁵¹ *Ibid.*

Pero regresmoe todavía con Hartley y con Corn, porque esta autora también realiza dos observaciones muy interesantes a la hora de valorar el impacto del arte nativo en la obra de los artistas modernos. Por otra parte, Corn observa que la representación del nativo que Hartley realiza en las obras *American Indian Symbols*, *Indian Fantasy* o en *Indian Composition*, son representaciones que podemos encontrar en “standard storybook and filmic images.”⁴⁵² Además, muchas de las características anteriormente señaladas (como el motivo del círculo), Corn considera han sido asociados al arte nativo americano, pero también lo presenta artes como el arte egipcio antiguo o asiático.



August Macke, *Native Americans on Horses*, 1911.

En segundo lugar, Corn llama la atención sobre el hecho de que Hartley en sus lienzos mezcla diferentes estilos del arte nativo, imposible de encontrar en los objetos nativos originales.⁴⁵³ Por tanto, concluye Corn, más que una *influencia* o una *inspiración*, estaríamos antes una fantasía de Hartley en el sentido que, aun partiendo de objetos nativos originales, su obra acaba siendo una creación subjetiva inventada.

3.2.3. La figura del nativo en la obra pictórica de Hartley

Acabamos de señalar que el arte nativo muy probablemente no fue un referente determinante en la obra de Hartley. Pero ¿y la representación de la cultura nativa? ¿En qué sentido la obra de Hartley demostraría ser primitivista? Innegablemente, el retrato que realiza Hartley del nativo americano (figuras masculinas que están en posición tranquila, contemplando el sol o realizando ceremonias en armonía con la naturaleza), parte de una representación fantasiosa del mundo nativo. En este sentido, resulta revelador que la representación que realizaron Hartley no se diferencie mucho de las obras que sobre la figura nativa también realizaran artistas europeos como Franz March. En el caso de los Estados Unidos, la representación del buen salvaje que realiza Hartley muestra una gran afinidad con la presentación del nativo

⁴⁵² Corn, “Marsden Hartley’s Native Amerika”, 69.

⁴⁵³ *Ibid.*, 69 y 73.

americano que podemos ver en las fotografías de Edward S. Curtis, fotografías muy famosas entonces y que venían publicándose desde 1907. Por ejemplo, la fotografía *The Vanishing Race-Navajo*, de 1904, y que fue publicada en *The North American Indian* 1, en 1907.⁴⁵⁴ Esta fotografía que, como ha observado Shannon Egan, proyecta una imagen del nativo totalmente fantástica:

“Curtis’s photograph illustrates [...] presents a small group of Indians on horseback receding diagonally into the hazy distance. Through his use of a blurred focus, details of costume and setting are obliterated, and the figures become anonymous silhouettes of generic Indians, conveying the impression of an entire race passively fading away.”⁴⁵⁵

Egan también señala en este sentido que las presentaciones de Curtis son muy similares a las representaciones que, a finales del siglo XIX, harán pintores como Henry Farny en pinturas como *Morning of a New Day* (1894).



Curtis, *The Vanishing Race-Navajo* (1904).



Henry Farny, *Morning of a New Day* (1894).

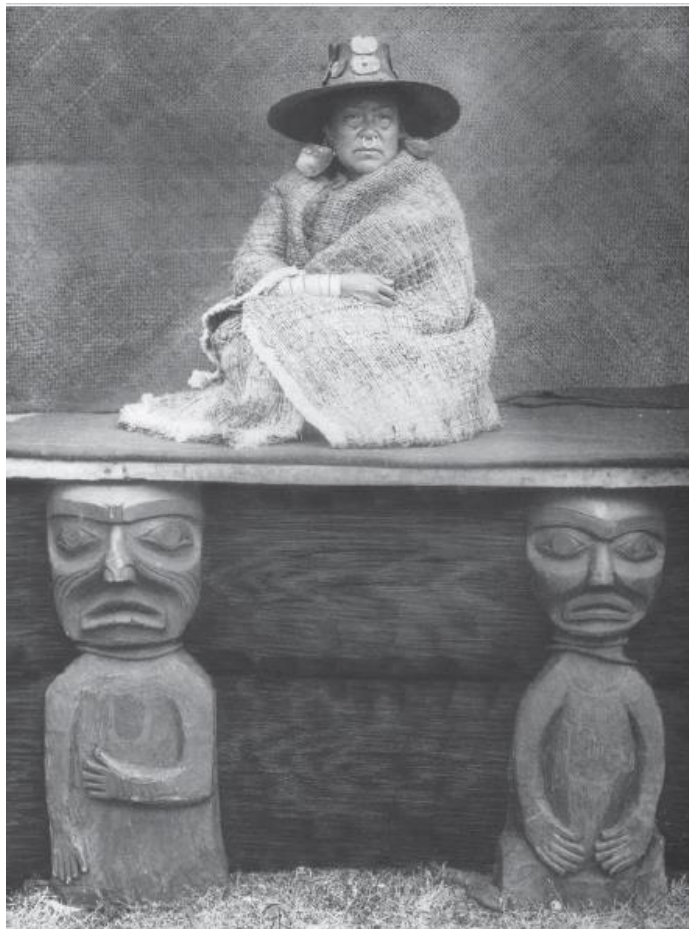
Efectivamente, en ambos casos, es decir, en la fotografía de Curtis y en la pintura de Farny, el nativo americano es representado de forma fija en el tiempo, es decir, como si estuviera anclado en un pasado ahistórico, arcaico y primitivo.

En Hartley también encontramos una representación similar en cuanto a la figura del nativo americano; sin embargo, una diferencia importante respecto a la obra de Henri Farny, es que Hartley en sus obras utiliza un lenguaje semi-abstracto que lo aleja de la tradición académica de Farny, y lo acerca innegablemente al arte de las vanguardias artísticas, sobre todo al cubismo y al expresionismo alemán.

⁴⁵⁴ Edward S. Curtis publicó sus fotografías y escritos de temática nativa en 40 volúmenes, en una obra titulada *The North American Indian*.

⁴⁵⁵ Shannon Egan, ““Yet in a Primitive Condition”: Edward S. Curtis’s North American Indian,” *American Art* 20, num. 3 (2006): 59.

En esta inscripción que hace Hartley a una expresión plástica moderna, la obra fotográfica de Curtis sobre el nativo americano también presenta un paralelismo interesante; porque si bien como acabamos de señalar Curtis a principios del siglo XX realiza obras heredadas de esa pintura académica decimonónica, a finales de la década de 1910, como ha observado Egan, su obra evoluciona hacia un lenguaje artístico y, en consecuencia, la figura del nativo sufre un proceso de *estetización*. Ello lo podemos ver en fotografías en las que Curtis aun cuando la temática de sus fotografías sigue siendo el nativo americano “primitivo” (es decir, no el individuo nativo contemporáneo asimilado culturalmente y recluido en reservas), la perspectiva que adopta Curtis deviene más estética.



Curtis, *Nakoaktok Chief 's Daughter* (1914).

Por ejemplo, Egan señala que en fotografías como *Nakoaktok Chief 's Daughter* (1914), Curtis buscó no solamente retratar al nativo, sino también hacer fotografías que tributaran a la estética modernista. A propósito de esta fotografía, Egan explica que

“the two abstracted Native American sculptures are more than simply the posts on which the platform bisecting the image rests. Curtis draws particular attention to the similarities between the Indian woman and the sculptures. The woman's bent right arm mirrors the left statue's left arm. The lines of the statues' eyes, cheeks, and mouths exaggeratedly echo the features of her face. At the same time, the woman's blanket and wide-brimmed hat mask her shape to make it more like the figures below. The background is unornamented and Curtis's caption for this photograph provides minimal information about its subject, as if to underscore the picture's formal rather than anthropological qualities.³ In foregrounding the aesthetic of the statues, Curtis presents Indian sculpture as an accessible model for achieving a new kind of abstraction in Euro-American art.”⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ Egan, ““Yet in a Primitive Condition”, 60. Sobre otros ejemplos sobre la fotografía Curtis en la que la figura nativa es representada desde una perspectiva estética véase *ibid.*, 68-72.

Innegablemente estamos aquí ante la idea defendida por Stieglitz sobre la fotografía como *arte*, y no ya como reproducción; en este sentido, Curtis también empieza, en fotografías como la que acabamos de citar, a tratar los objetos nativos como objetos *estéticos* y no como objetos antropológicos; y ello también mostraría un claro paralelismo con la obra ya citada de Charles Sheeler, por ejemplo.

3.2.4. El viaje a Santa Fe y sus escritos sobre el arte nativo

En 1914 Hartley escribió desde Europa a Stieglitz diciéndole que quería ser un nativo, y que la verdadera expresión humana digna sería irse al Oeste: “In find myself wanting to be an Indian-to Paint my face with the symbols of that race I adore, to go to the West and face the sun forever-that would seem the true expression of human dignity”.⁴⁵⁷ Y eso es lo que hizo Hartley poco después de regresar de Europa; abandonó Nueva York y se fue a Santa Fe desde México en junio de 1918. Fue recibido por Mabel Dodge y Maurice Sterne, en aquel tiempo casados y residentes allí. Los tres viajaron a Taos: Hartley permaneció allí (Taos) unos varios meses, hasta que en noviembre regresó a Santa Fe⁴⁵⁸. Posteriormente Hartley visitó California, regresó a Santa fe, y, en noviembre de 1919 regresó a Nueva York⁴⁵⁹. Durante esta estancia en el sudoeste, Hartley no realizó ningún cuadro, sino que su faceta de pintor fue reemplazada por su faceta de escritor: es entonces cuando escribe sus primeros ensayos de arte, que estarán dedicados al arte nativo americano.

Entre 1918 y 1922, cuando está instalado en el Sudoeste, Hartley apenas realizó lienzos con motivos nativos americano⁴⁶⁰, pero en cambio, escribió numerosos artículos, que publicó en publicaciones tan conocidas y prestigiosas como *Art and Archeology*, *The Dial*, *Nation*, o

⁴⁵⁷ Hartley a Stieglitz, noviembre 12, 1914, Yale, citado por Corn, “Marsden Hartley’s Native Amerika,” 69.

⁴⁵⁸ W. Jackson Rushing, *Native American art and the New York Avantgarde*, 35.

⁴⁵⁹ Hartley no fue el único artista que a finales de la década de 1910 viajó al Sudoeste: Jan Matulka, otro artista residente en Nueva York también viajó en el Sudoeste poco antes de Hartley; fue en 1917, cuando ganó la beca Joseph Pulitzer Traveling Scholarship, y entonces viajó al sud-oeste de los Estados Unidos. Según afirma Whitney Rugg, la voluntad inicial de Jan Matulka fue la de viajar por Europa, pero a causa de la IGM y la imposibilidad de obtener visado, hizo que eligiera entonces New Mexico y Arizona. Sobre Matulka, véase W.J. Rushing, *Native American art and the New York avantgarde*, 69. Sloan también habría visitado regularmente comunidades nativas norteamericanas, en este caso según señala Gail Levin, habría visitado regularmente Santa Fe desde 1919. Levin, “American Art”, 466.

⁴⁶⁰ Wanda Corn afirma que “Hartley did not have the same confidence in his New Mexico paintings that he had in the Berlin one; he was writing more and painting less. The years from 1915 through the 1920s were rough years for Hartley as a painter, stronger for him as an essayist. His writings about the Indian poignantly express his own unhappiness as an artist and his unfulfilled yearnings to achieve the same wholeness in his art that he found in native dances.” Wanda Corn, “Marsden Hartley’s Native Amerika,” 83.

*Poetry*⁴⁶¹. Se trata de textos que buscan definir una supuesta estética del arte nativo americano. Así, Hartley trata de teorizar una estética de los nativos americanos, pero, como expondremos a continuación, esa definición del arte nativo -que veremos que se realiza en tanto que supuestamente “primitivo”- es utilizado por Hartley para, finalmente, teorizar sobre el arte moderno.

Según Hartley, la estética de lo que él conceptualiza como “redman aesthetic” se expresaría en su máxima expresión en las *danzas* ceremoniales. Y es que Hartley asume las danzas ceremoniales como una *forma artística*; en ella, según Hartley, la estética de los nativos se expresaría mejor; en particular porque la danza cree Hartley que está asociada a una profundidad espiritual y, a la vez, a la tierra americana. De esta manera, Hartley en sus textos no realiza una teorización sobre pintura o escultura, o cerámica, sino que únicamente trata la danza.⁴⁶² Es más, según su producción escrita, no parece que, por ejemplo, a Hartley le gustara la cerámica:

“If his pottery and his blankets offer the majority but little, his ceremonials do contribute to the comparative few who can perceive a spectacle we shall not see the equal of in history again.”⁴⁶³

A partir de la danza, sin embargo, Hartley establece con conjunto de características que supuestamente serán básicos de una estética nativa, y que comentaremos a continuación.

Otro elemento de Hartley en su teorización sobre la estética nativa americana se sintetiza en su visión de un arte *espiritual*. Por ejemplo, en una carta que escribe a Stieglitz durante su estancia en Europa, explica, después de haber realizado una visita al museo Tacadéro, lo siguiente:

“we can find the real thing at [the]Trocadero. These people had no ambition. They created our of spiritual necessity.”⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Hasta entonces, Hartley no había desarrollado una faceta como escritor. Pero como demuestra la diversidad de medios en los que publicó, sus textos fueron muy apreciados en la época. Los textos que escribió sobre el arte nativo fueron: “Tribal Esthetics”, *Dial* 65 (16 noviembre 1918): 399-401; “Aesthetic Sincerity”, *El Palacio* 5 (o diciembre 1918), 332-333; “America Landscape”, *El Palacio* 5 (21 diciembre 1918): 340-342; “Red Man Cerimonials: An American Plea for American Esthetics” *Art and Archeology* 9, no. 1 (enero 1920), 7-14; “The Scientific Esthetic of the Redman, Part I: The Great Corn Ceremony at Santo Domingo”, *Art and Archeology* 13, num. 3 (marzo 1922), 113-119; “The Scientific Esthetic of the Red Man, Part II: The Fiesta of San Geronimo at Taos”, *Art and Archeology* 14, num. 3 (septiembre 1922), 137-139.

⁴⁶² En su viaje al Sudoeste, Jan Matulka representó en sus lienzos paisajes y rituales de la población nativa; entre ellos, las danzas de los Hopi. Este tema Matulka lo representó en dos obras como mínimo: *Hopi Snake Dance, Number I* (1917-1918), y *Hopi Snake Dance, Number II* (1917-1918).

⁴⁶³ Hartley, “Red Man Cerimonials: An American Plea for American Esthetics” *Art and Archeology* 9, núm. 1 (enero 1920), 13.

⁴⁶⁴ Gail Levin, “American Art”, 456.

Hartley realiza entonces en sus textos una construcción que reflejan su fantasía de lo que él asume como lo esencial de la estética y la cultura nativa americana.⁴⁶⁵ Por ejemplo, en el texto “Tribal Esthetics” (*The Dial*, 16 noviembre 1918), y es el primer texto de Hartley en el que trata del arte nativo, el tema tratado en este artículo es, específicamente, la danza del maíz, de lo que destaca precisamente su supuesta espiritualidad: “it is wholly a bodily conception of a beautifully lofty spiritual idea.”⁴⁶⁶ Esa espiritualidad sería expresada, cree Hartley, principalmente a través de la naturaleza: “written in the very language of the sun and moon and the sky, the birds and the flowers, rain and running rivers”.⁴⁶⁷ El artista nativo para Hartley es proyectado entonces en sus escritos como si reaccionara de forma natural, espontánea, lo cual para Hartley contrasta con la vida moderna: la “ancient splendid ritual”, escribe Hartley, se habría perdido en la sociedad moderna.⁴⁶⁸ Así, además de lo espiritual, otro elemento que en sus escritos destacará Hartley del nativo americano será lo que Hartley interpreta como *su originalidad americana*: el nativo sería para Hartley “the only aesthetic representative” del país.⁴⁶⁹

Por el contrario, estos elementos que Hartley señala a propósito del arte nativo, serían elementos que Hartley considera que habrían desaparecido en el arte contemporáneo euroamericano. Así, otro elemento que encontramos en sus textos es una crítica por contraste, al artista y al ciudadano moderno: Hartley por ejemplo critica a los artistas modernos por ser demasiado “mechanical brained” y no expresar en el arte un carácter religioso o espiritual.⁴⁷⁰ Por ello, Wanda Corn considera que aunque Hartley describa aparentemente el artista nativo, en realidad está hablando del artista moderno: “Hartley found an allegorical figure for the modern artist”, afirma Corn, “and in the sincerity and rootedness of native dancing he uncovered a standard by which modern art should be judged”.⁴⁷¹ La condición del *artista* para Hartley --y que el artista nativo representaría perfectamente según Hartley-- representaría lo espiritual de la existencia, lo espiritual de todas las cosas; por ello Hartley hace entonces un llamamiento a seguir al *artista nativo*, en la religiosidad de sus danzas; pero Hartley también

⁴⁶⁵ Según Rushing, la influencia de *Der Blaue Reiter* habría sido fundamental en tal visión. Véase J. W. Rushing, *Native American art and the New York Avantgarde*, 35.

⁴⁶⁶ Hartley “Tribal Esthetics”, 400

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Ibid.*, 401.

⁴⁶⁹ Marsden Hartley, *Adventures in the Arts*, New York, 1971 [1921], 13.

⁴⁷⁰ Marsden Hartley, “The Scientific Esthetic of the Redman, Part I: The Great Corn Ceremony at Santo Domingo,” *Art and Archaeology* 13, no. 3 (March 1922): 115.

⁴⁷¹ Wanda Corn, “Marsden Hartley’s Native Amerika”, 83.

menciona al arte nativo en su supuesta habilidad de operar desde un *lenguaje simbólico*. La importancia del lenguaje simbólico la vemos, por ejemplo, en el texto “The Great Corn Ceremony at Santo Domingo”⁴⁷²; aquí Hartley enfatiza otra vez la supuesta expresión *indígena* como *religiosa* --y, por tanto, para Hartley, ejemplo de lo *espiritual*--, y se llega incluso a afirmar que el nativo americano habría inventado una *estética científica*, por su necesidad, dice Hartley, de caracterizar a partir de *símbolos* extraídos de la naturaleza. Más allá de unas explicaciones fantasiosas y, en ocasiones, casi delirantes, resulta interesante señalar en relación a la idea de *arte* que maneja Hartley, que en este texto lo que hace Hartley es en realidad una reivindicación del lenguaje no naturalista: Hartley defensa un arte simbólico, el cual, a su vez, permite a Hartley defender finalmente la formas abstracta o semiabstracta. Por tanto, aun cuando aparentemente este texto describa una supuesta estética nativa, constatamos que lo que hace Hartley es utilizar esa estética para reivindicar elementos sobre el arte *moderno* que Hartley reivindica como fundamentales.

Por otra parte, Hartley en su llamamiento a adoptar la estética nativa, utiliza a veces un tono que podríamos describir como nacionalista porque hace un llamamiento al desarrollo de un arte que apelo lo nacional. Por ejemplo, en su ensayo de 1920 “Red Man Ceremonials. An American Plea for American Esthetics”, una idea básica del texto es el llamamiento que hace a los artistas de EEUU a valorar el arte indígena norteamericano para crear un estilo nativo:

“A National esthetic consciousness is a sadly needed element in American life. [...] We have the excellent encouragement of Redman aesthetics to establish ourselves firmly with an esthetic consciousness of our own”.⁴⁷³

Efectivamente, Hartley lamenta la excesiva influencia, a su modo de ver, de la vanguardia europea en el arte suyo, y defiende la búsqueda de un arte vinculado con la tierra. Así, para Hartley, un elemento fundamental es identificar su propio “native soil”, que dice poder desarrollarlo desde el referente del arte indígena norteamericano. Sin embargo, en ese llamamiento, Hartley también hace un llamamiento, más allá de lo espiritual y de lo supuestamente *nativo*, a la búsqueda de lo específicamente moderno en el arte: “It would seem to me”, escribe Hartley, “to be a sign of modernism in us to preserve the living esthetic

⁴⁷² Marsden Hartley, "The Scientific Esthetic of the Redman: Part I," *Art and Archaeology* (enero, 1922): 113, 115, 116.

⁴⁷³ Marsden Hartley, “Red Man Ceremonials. An American Plea for American Esthetics,” *Art and Archeology* 9, enero 1920, 14.

splendors in our midst "⁴⁷⁴ Es decir, Hartley propone que los EEUU desarrollen un arte moderno a partir del arte nativo, el cual por tanto no solamente tiene valor para Hartley como ejemplo de *espiritualidad* o de *americanidad*, sino también de *modernismo*.

Acabamos de señalar que Hartley defiende la inspiración del arte y las culturas nativas, pero en sus textos también ocupa un aspecto como lo que no es correcto a su modo de ver. Por ejemplo, en “America as Landscape”, *El Palacio* (21 diciembre 1918)⁴⁷⁵, Hartley critica negativamente las pinturas que artistas occidentales realizaban en Taos y en Santa Fe sobre los nativos americanos, en base a que serían pinturas académicas que no innovaban (es decir, que no tributaban a la tradición *moderna*).

En este sentido, Corn interpreta la ya citada carta de Hartley a Stieglitz, en la que afirma querer ser un *nativo*, como un claro ejemplo de apropiación y estereotipación de lo nativo:

“he [Hartley] projected himself into the body of a romantic other, conjuring himself as a proud Indian, war Paint on his cheeks, facing the setting sun in the American West. It was a poster-like image, common to those found in contemporaneous travel illustrations or film advertisements.”⁴⁷⁶



Blessing the Melon: The Indians Bring the Harvest to Christian Mary for Her Blessing, 1918



El santo, 1919



Santos, New Mexico, c. 1918

Es decir, aun cuando Hartley construye sus textos desde una retórica antropológica, se trata de textos que no son antropológicos: no tienen descripciones científicas basadas en un trabajo de campo, sino que busca con el texto definir su propia idea de arte y de artista.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, 13. Sobre la relectura del arte nativo desde la estética modernista, véase Elizabeth Hutchinson, “Playing Indian: Native American Art and Modern Aesthetics”, en *The Indian Craze: Primitivism, Modernism, and Transculturation in American Art, 1890-1915* (Durham: Duke University Press, 2009): 91-129.

⁴⁷⁵ Hartley escribió dos ensayos para la revista del Museum of New Mexico, *El Palacio*, durante su estancia en New México.

⁴⁷⁶ Corn, “Marsden Hartley’s Native Amerika”, 69.

En este sentido, resultan muy interesantes los textos de Hartley en los que hace referencia a elementos que proceden de la observación empírica de Hartley en cuanto a la realidad de la población nativa en aquella época, pero que Hartley critica y negará por no ser manifestaciones supuestamente *auténticas*. Por ejemplo, en el texto “Fiesta of San Geronimo at Taos”, Hartley critica “the catholic adherence among this original people”, y por tanto vemos que el descubrir las iglesias católicas y los *santos* cristianos en las reservas indias, se alejaba sobremanera del retrato que él había inmortalizado en sus lienzos unos pocos años antes⁴⁷⁷. Hartley en sus textos no menciona la asimilación forzosa a la cultura europea, sino que reivindica, en base a una supuesta *autenticidad*, el nativo bailando la danza del maíz, porque ello reflejaría una supuesta armonía con la tierra, pero que se acerca mucho a la idea de indio representada en obras europeas; por ejemplo, en lienzos de August Macke en los que el nativo también es representado en caballos entre la vegetación y como parte de una única naturaleza. Por ello, discrepamos de Baigell cuando asume, a propósito de la década de 1920, que los viajes de los artistas estadounidenses hicieron aportaron un conocimiento más profundo sobre el arte nativo americano:

“Until roughly 1920, interest in American Indian art subsumed within the more general regard for primitive. At least two factors account for the new, specific concern after that date. First, artists began to visit the Southwest to observe Indian life directly when the first artists' colonies were established in New Mexico after 1915.”⁴⁷⁸

La realidad de las comunidades indígenas fue representada en un dibujo de Joan Sloan, en la que se representa la famosa *Snake Dance*, pero en medio de una multitud de turistas llegados de todo el país. Resulta evidente el contraste entre estos nativos bailando entre autobuses y una multitud blanca que los mira como objetos exóticos de diversión, y los nativos fantasiosamente representados en los lienzos de Hartley.



John Sloan, *Indian Detour*, 1927.

Por ello, consideramos que a diferencia de Rushing, la observación que realiza Corn sería más acertada, sobre la posibilidad de que, precisamente la experiencia del viaje habría sido la

⁴⁷⁷ Hartley, “Fiesta of San Geronimo at Taos”, 137.

⁴⁷⁸ Matthew Baigell, “Modern Uses of American Indian Art”, *Art Journal* 35, núm. 3 (1976): 251.

causa de que Hartley no continuara pintando la figura del nativo en sus lienzos, y se refugiara en la escriptura:

“perhaps it was because he did not find what he expected at the Taos pueblo, or because he realized how overdrawn his earlier Indian imagery had been, that Hartley never painted another series of Indian-based works.”⁴⁷⁹

Esta idea que plantea Corn es muy interesante porque también vemos que la podríamos aplicar para el caso de Maurice Sterne, cuando al viajar a Bali se refugia durante un tiempo en una pintura primitivista que, sin embargo, abandonará como Hartley en su regreso a Nueva York. Y ello evidenciaría, una vez más, el factor fantasioso desde el cual estos artistas se acercaron al arte y las culturas que consideraban “primitivas”.

3.2.53. El primitivismo de Hartley

Ya hemos señalado que Hartley antes de que visitara New Mexico, Hartley ya se había interesado por el arte “primitivo”; en 1914 ya había realizado varias obras en Europa que están relacionadas directamente con el arte nativo americano⁴⁸⁰. Cuando Hartley viaja al Sudoeste de los EEUU, “Hartley had already been introduced to primitive art in general, and “New World” art, in particular”.⁴⁸¹ En cambio, el viaje a Europa habría sido fundamental, como defiende W. Corn a partir del hecho de que antes de viajar a Europa Hartley no hubiera visitado ningún pueblo nativo americano, ni en sus lienzos hubiera incorporado ningún motivo nativo americano, ni hubiera escrito nada. Corn concluye entonces que

“He took up this new subject aware of the heightened presence of Indian lore in Germany, especially among the avant-garde artists with whom he wished to associate.

His Amerika series strengthened his identity as an American while simultaneously playing to the German’s exaggerated stereotypes of Indian life.”⁴⁸²

Corn considera en este sentido que el referente de los alemanes habría sido crucial en el interés de Hartley hacia el arte nativo, específicamente en los motivos indios:

“what is most crucial to understanding Hartley’s investment in native motifs was the participation of the German Avant-garde in Indian-mania. Wanting to negotiate a place for himself within the European avant-garde community, Hartley was surely aware that some of his German artist peers also worked within the Indianist discourse.”⁴⁸³

⁴⁷⁹ Corn, “Marsden Hartley’s Native Amerika”, 82.

⁴⁸⁰ Por ejemplo, *Indian Pottery (Jar and Idol)* (1912), *Indian Fantasy* (1914), *Indian Composition* (1914), o *American Indian Symbols* (1914).

⁴⁸¹ Rushing, *Native American art and the New York Avantgarde*, 35.

⁴⁸² Corn, “Marsden Hartley’s Native Amerika”, 77.

⁴⁸³ *Ibid.*, 75.

Pero esa importancia de la vanguardia europea no es reconocida por Hartley en los textos. En este sentido, resulta útil tener en cuenta la consideración de Virginie Witte Miller, cuando sugiere que en Hartley hay dos fuerzas opuestas:

“Two of these opposing forces were modernism, a European innovation, and a sense of identity as an American. Hartley's devotion to European modernism surfaced early in his career, leading him to spend much time in the capitals of Europe absorbing all he could of the newer theories and techniques. Modernism was the foundation of his artistic philosophy. The problem that confronted him was to reconcile his Europeanism with his intense desire to create a truly American expression.”⁴⁸⁴

En este sentido, el énfasis que hace Hartley en el arte nativo pudiera haber servido como un mecanismo para crear una narrativa sobre un estilo formal que venía desarrollándose en las vanguardias europeas, y que en los EEUU eran vistas como algo no propio desde visiones nacionalistas generalizadas. Así lo considera por ejemplo Janet Catherine Berlo, quién afirma

“In the wake of the First World War, and in the shadow of the Second, one way the United States claimed its artistic independence and affirmed its indigenous roots was through its celebration of Native art. Assertions of Indian art as essentially “American” fill the catalogues, articles, and reviews of that era. In the 1920s, prominent artists such as Marsden Hartley and John Sloan, who spent time painting in Santa Fe, were championing the work of contemporary Pueblo painters, ensuring that it was seen, purchased, and talked about.”⁴⁸⁵

La temática indigenista de Hartley y la de otros artistas contemporáneos⁴⁸⁶, en consecuencia, podría ser interpretado en este sentido también, como una estrategia de reafirmación personal la presencia de un arte, el europeo, que, a diferencia del arte nativo, se asumía por parte de estos artistas como limitador en la búsqueda de una expresión plástica original.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Virginie Witte Miller, *Marsden Hartley's Tribal Esthetics*, 96.

⁴⁸⁵ Berlo, “The art of Indigenous Americans and American art history: a century of exhibitions”, *Perspective* [En línea], 2 | 2015, publicado el 07 diciembre 2015, consultado el 26 enero 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6004>.

⁴⁸⁶ Por ejemplo, la obra de Dove, *Indian Spring* (1923): contiene formas abstractas que evocan tipis, como ha observado Gail Levin, p. 457. Marin también tiene aquarelles de indios, como *Dance of the Pueblo Indians* o *Dance of the San Domingo*, 1929, que representan los nativos en Taos, New Mexico.

⁴⁸⁷ En la idea de un desarrollo de una forma de expresión verdaderamente americana, Hartley habría seguido probablemente a Stieglitz; por otra parte, esta idea fue también desarrollada en la segunda década del siglo XX por parte de otros artistas; por ejemplo, Waldo Frank, en *Our America*, o William Carlos Williams, *In the American Grain* (1925), se defiende lo nativo como ejemplo de identidad original. Véase otros ejemplos en Virginie Witte Miller, *Marsden Hartley's tribal esthetics*, 28-29. Véase también Leah Dilworth, “Modernism, Primitivism, and the American Rhythm,” en *Imagining Indians in the Southwest: Persistent Visions of a Primitive Past* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1996), 175-76.

3.3. Maurice Sterne y la búsqueda de lo exótico

Como la inmensa mayoría de los artistas estadounidenses de su generación, Maurice Sterne era un emigrante de origen europeo: nació en 1878 en Libau (Latvia), pero se mudó con su familia a Moscú, primero (1885–1889), y, finalmente, a la edad de 12 años, a Nueva York⁴⁸⁸. Entre 1894 y 1899 Sterne estudió en la National Academy of Design, y, en 1902, tuvo su primera exposición (en el Old County Sketch Club). Gracias a una beca de estudios, Sterne viajó a París en 1904, adonde residió hasta 1907. En su estancia a la capital francesa Sterne descubrió la obra de Cézanne y la de otros artistas destacados de los Salons d'Automne. La estancia en París también le permitió entrar en los principales círculos de la vanguardia parisina⁴⁸⁹.

Entre 1908 y 1911 Sterne viajó por Europa, específicamente por Alemania, Italia y Grecia. En 1911 Sterne prosigue con sus viajes, pero en esta ocasión buscando destinos para él exóticos: así, viaja a Egipto, y, un año más tarde, en 1912 viaja a Burma, adonde permanece allí cuatro meses, y, seguidamente a Java, adonde reside durante dos meses; inmediatamente prosigue su viaje, y se muda a Bali, permaneciendo en esta ocasión 2 años. Será en Bali adonde hará “several thousand drawings and paintings (many of them in oil on thin rice paper) of Balinese life”.⁴⁹⁰ Finalmente, en 1914, regresa a Italia, y, cuatro meses después, a Nueva York, en enero de 1915 (y ese mismo año exhibirá las pinturas de Bali en la Berlin Photographic Company, New York). Desde entonces la residencia de Sterne fue mayoritariamente la ciudad de Nueva York, aunque respecto a nuestro tema de estudio también resulta pertinente destacar que residió a New México entre 1916 y 1918, principalmente a Taos, con Mabel Dodge,

⁴⁸⁸ Sterne falleció en Mount Kisco, New York, en 1957. El catálogo publicado en 1933 por el MoMA a propósito de la retrospectiva de la obra de Maurice Sterne es el primer texto publicado en el que aparecen sus datos biográficos revisados por el propio Sterne. Véase *Maurice Sterne Retrospective Exhibition, 1902-1932. Paintings, Sculpture, Drawings* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1933), 9-12 y 15-17. Véase también la recopilación biográfica publicada después de su muerte en el libro de Charlotte Leon Mayerson, ed., *Shadow and Light: The Life, Friends and Opinions of Maurice* (Harcourt: Brace & World, 1965). Los papeles de Sterne actualmente se encuentran en la Universidad de Yale.

⁴⁸⁹ Sterne en particular habría mantenido un estrecho vínculo con Gertrude Stein y su Leo. Como miembro del círculo de los Steins, Sterne tuvo que conocer bien la obra de Paul Cézanne. Por otra parte, la exhibición de la obra de Cézanne en el Salon d'Automne en París en 1907, también habría podido servir a Sterne para inspirarse en la obra del pintor francés. Charlotte L. Mayerson, *Shadow and Light*, 74.

⁴⁹⁰ *Maurice Sterne Retrospective Exhibition 1902-1932*, 15.

quién entonces era su esposa.⁴⁹¹ Sterne regresó brevemente a Nueva York en 1918, para partir otra vez a Italia y regresar a Nueva York en 1919.

3.3.1. El viaje a Bali

Para Sterne, la estancia a Bali entre 1912 y 1914 fue un episodio muy importante en su trayectoria como artista, porque durante los dos años que residió allí produjo una gran cantidad de obras que, en su regreso a Nueva York, lo catapultan a la fama. Para la cuestión que nos ocupa, estos dos años resultaron también muy relevantes porque fue cuando su obra desarrolló una temática primitivista, al representar imaginariamente a la población de Bali en sus prácticas rituales o en su cotidianidad tradicional.

El relato que Sterne popularizó en su retorno a Nueva York, en 1915, representaron al viaje como una aventura. Por ejemplo, en unas declaraciones realizadas para el periódico *The New York Times* poco después de su retorno, Sterne justificó viaje a Bali por el deseo de estudiar el cuerpo humano, y por la curiosidad que sentía por las culturas orientales:

“I had for a long time been attracted by the Orient. I wanted to see the people of the East, and I particularly wanted to go where I could study the nude human body among people who were not self-conscious when they were nude. When I first went to British India, I had no special knowledge of Bali, I reached that island more or less by accident.”⁴⁹²

Buscando esa realidad imaginada, Sterne llegó entonces a Bali, fruto también por el azar, como el mismo confesó en la ya citada entrevista al periódico *The New York Times*:

I thought that I could find the conditions I desired in Borneo. So in spite of the fact that people warned me against the headhunters, I planned to go to Borneo. But I missed the boat! I am glad that I missed the boat, now. I asked the agent what place I should go to since I could not now go at once to Borneo. He suggested Bali”.⁴⁹³

⁴⁹¹ Sterne y Dodge se casaron en 1916 (su relación duró hasta 1923). Dodge en 1917, aproximadamente, habría decidido abandonar la comunidad intelectual de la cual formaba parte en Nueva York, e instalarse en New México: en su ya citado libro biográfico, Sterne afirmó que fue Dodge quién quiso instalarse a Taos: “[Dodge] was fascinated when we got to Taos and said that this was where we must settle down. I, on the other hand, did not like Taos from the moment I set foot there”. Mayerson, ed., *Shadow and Light*, 137. Sin embargo, Steven Biel observa que en aquella época Sterne mandó una carta en la que decía: “Do you want an object in life? [...] Save the Indians, their art-culture-reveal it to the world!”. Steven Biel, *Independent Intellectuals in the United States, 1910-1945*, 1995), 122. Finalmente, Dodge y Sterne se mudaron a Taos en 1919; Sterne regresó a Nueva York, se divorció de Dodge en 1923, mientras que Taos fue la casa de Dodge para siempre más. Su casa de convirtió en un lugar de visita para gran parte de la intelectualidad estadounidense de la década 1920 y 1930: por ejemplo, personalidades que la visitaron y se hospedaron fueron la coreógrafa Marta Graham, el pintor Marsden Hartley, la artista Georgia O’Keeffe, o el psiquiatra Carl Jung. Lyn Bleiler y Society of the Muse of the Southwest, *Taos* (Charleston, South Carolina: Arcadia, 2011), 103.

⁴⁹² Joyce Kilmer, “Develops His Art in Savage Bali; Maurice Sterne, Young American Painter, ‘Finds Himself’ During Three Years in East Indian Archipelago”, *The New York Times*, 21 de marzo de 1915, 16.

⁴⁹³ Kilmer, “Develops His Art in Savage Bali”, 16.

Sabemos, sin embargo, que la vivencia de Sterne en Bali no fue tan idílica como sus lienzos pueden sugerir.

Sin embargo, ya entonces, a pesar de exaltar su viaje a Oriente como una experiencia aventurera, Sterne no escondió la decepción con la que tuvo que lidiar gran parte de su viaje. En esa misma entrevista en el *The New York Times* confesó que

“I went to the Durbar at Delhi, but I was disappointed. [...] there were very few elephants in the procession. And there were too many automobiles! I was disappointed in Delhi; it did not give me what I wanted. [...]

I went to Singapore and to Java. I was disappointed in Java. I had expected too much. Java has the most beautiful landscapes to be seen in the tropics, but the Europeans have been there so long that they have spoiled it.”⁴⁹⁴

Posteriormente, en sus memorias publicadas en 1965 --y, por tanto, una vez ya fallecido--, Sterne confesaría que Bali inicialmente le habría disgustado enormemente:

“I asked the agent what place I should go to since I could not now go at once to Borneo. He suggested Bali, so I got a ticket good for one month's stay. I went to Northern Bali and did not like it at all.”⁴⁹⁵

Según este relato, Sterne únicamente permaneció a Bali porque el paisaje le habría captivado progresivamente, y porque por primera vez habría encontrado --según asegura el propio artista-- poca presencia occidental:

“As I crosser over the volcanic mountains to the Southern part of Bali the landscape became more beautiful hour by hour. On the sought coast I found an old bamboo hut near the river and there I lived. There were two or three white people.”⁴⁹⁶

En cuanto a la desilusión de Sterne respecto a este viaje, podemos señalar un paralelismo análogo respecto a la desilusión que también experimentó Paul Gauguin en sus viajes a la Bretaña y a Tahití, como ya ha sido muy estudiado. Sterne no encontró la vida “primitiva” que él había imaginado, aunque como veremos a continuación, ello no le imposibilitó que igualmente la representara desde una óptica imaginaria.

Es innegable, en cualquier caso, que la estancia en Bali fue una experiencia que repercutió en su obra, porque solo entonces Sterne abandonará sus anteriores temáticas y estilo, herederos de la pintura académica, y se centrará exclusivamente a elaborar obra pictórica en la que la población nativa es presentada en sus prácticas ritualísticas, sobre todo las celebraciones y las danzas, pero también en actividades propia de la cotidianidad.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ Mayerson, ed., *Shadow and Light*, 96.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, 97.

3.3.2. La obra primitivista de Sterne

Sterne representó a la población indígena desde un imaginario “primitivista” y, por tanto, irreal e imaginario. En consecuencia, se trata en general de representaciones de escenas aparentemente desarrolladas durante celebraciones de culto o cotidianas, pero que son irreales en cuanto a que Sterne retrata la sociedad balinesa según su invención. La obra de Sterne, por tanto, proyecta un estilo de vida “primitivo” (por inmutable y supuestamente remoto en el tiempo), pero que ya entonces, a principios del siglo XX, era inexistente.



Temple Dancers, Bali, c. 1913



Maurice Sterne, *Bali Bazaar*, 1913–1914

Un elemento que Sterne retrata con frecuencia son las prácticas rituales, en concreto, la celebración mediante las danzas: así, en obras como *Dance of the death* (1912), *Temple Dancers, Bali* (1913) o *Dance of the elements, Bali* (1913), Sterne representa la población balinesa practicando unas danzas en las que tanto los bailarines como al público parecen concentrados en una realidad espiritual: los personajes no se miran (Sterne no representa sus rostros, o bien porque sus miradas no se cruzan), o bien aparecen con los ojos cerrados. Se trata de escenas oscuras, tanto por el escenario (el cielo es oscuro), como también por la oscuridad con la que Sterne representa la indumentaria y la piel. El sentido de la escena es en consecuencia inequívocamente misterioso para el espectador occidental que, aun cuando no conozca las costumbres tradicionales de la población nativa balinesa, fácilmente recurre a una lectura primitivista por la actividad representada en la escena, y, como venimos de señalar, por la tonalidad y el escenario representado (también el tipo de vegetación, así como la representación de casas simples refuerza la idea de una sociedad materialmente simple). Sterne también representa escenas supuestamente ritualísticas sin representar necesariamente,

o explícitamente, la danza; por ejemplo, en *Bali drama* (1912), *Night Temple Feast, Bali* (1913), *Bali carnival* (1913), *Temple Feast, Bali* (1914), *Cremation, Bali* (1914). En cualquier caso, se repite la idea de lo misterioso, lo espiritual, las creencias y la práctica del ritual, características todas ellas asociadas por entonces a la idea de “lo primitivo”, y, contrarias, por lo tanto, a la idea de “civilización” o de “modernidad”.

Junto a estas escenas ritualísticas, Sterne también representará escenas más propias de una realidad cotidiana: en *Bali Woman Carrying Basket* (1912), *Bazaar, Bali* (1913), *Woman And Child, Bali* (1913), *Bali Woman Standing* (1913), *Bali Woman With Little Pig* (1913), *Mother and Child At Bazaar* (1914). En estas representaciones, sin embargo, los personajes aun cuando estarían realizando acciones menos extrañas a ojos del espectador euroamericano, por ser acciones también corrientes en la sociedad



Bali Boy, 1913)

moderna occidental, Sterne las retrata igualmente con un aire de misterio y extrañamiento: así, los personajes tampoco suelen mirarse a los ojos, y sus posiciones corporales a menudo son extrañas respecto de la actividad que estrían practicando (por ejemplo, a menudo los personajes aparecen en posición meditativa, aún cuando supuestamente estarían realizando acciones corrientes como llevar una cesta o comprar en un mercado). También en estas escenas de acciones más corrientes predomina igualmente una tonalidad oscura.

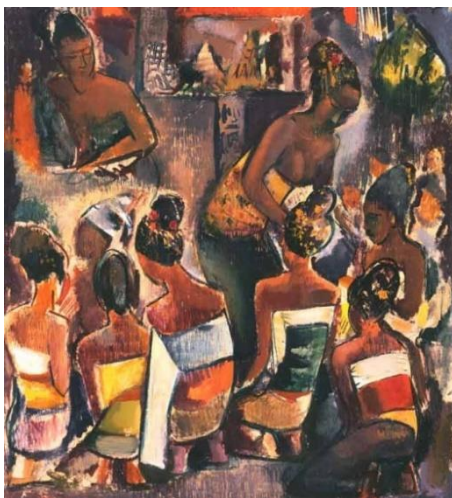
Todas ellas se caracterizan por composiciones rítmicas y estilizadas, innegablemente derivadas del lenguaje cubista, al superponer formas fragmentadas y angulares que rompen la representación de un espacio tridimensional: ello resulta evidente, por ejemplo, en la obra *Bali Bazaar*.⁴⁹⁷

⁴⁹⁷ Las obras *Dance of the Elements, Bali*, 1913 o *Temple Feast, Bali*, 1914 seran exhibidas posteriormente, entre óleos y dibujos sobre el tema de Bali, junto a más de 40 obras, con las que el MoMA le dedicará a Sterne una exposición en solitario, en 1931.

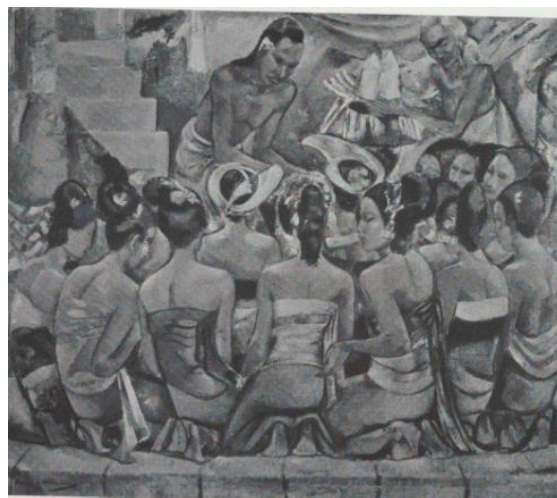


Dance of the Elements, Bali, 1913

El primitivismo, por tanto, lo observamos también en la negritud de las telas: no solamente la piel de los personajes, también las escenas están representadas siempre con un cielo negro o con contrastes que transmiten una sensación de misterio y de enigma.



Temple Feast, Bali, 1913



Temple Feast, Bali, 1914

Otro motivo que encontramos en estas pinturas son objetos característicos del arte balinés, en concreto, la máscara. Por ejemplo, *Bali mask* (1913). En estas pinturas, por ejemplo en *Bali Mask*, el objeto es representado de forma vital, es decir, como si este tuviera vida propia: a la expresividad característica de las máscaras balinesas, Sterne le añade un escenario oscuro, que produce un fuerte contraste con el rojo y el blanco de la máscara, y que, además de insinuar un ambiente misterioso y mágico, también refuerza la idea de misterio asociado a la máscara, al no poder el espectador identificar ningún individuo que la lleve,



Bali Mask (1913)

sino que tal pareciera que la máscara tiene vida propia. De esta manera, Sterne sugiere otra vez la idea de lo misterioso, lo mitológico y, por tanto, lo irracional, en estas culturas no occidentales.

3.3.3. La crítica opina sobre la obra primitivista de Sterne

Cuando Maurice Sterne regresó a Nueva York en 1915, su obra realizada durante su estancia en Bali fue exhibida en la Berlin Photographic Company. A propósito de la exposición, se publicaron en consecuencia varias críticas, entre ellas; el artículo ya citado anteriormente del *The New York Times* escrito por Joyce Kilmer.

En este artículo, la obra primitivista de Sterne es descrita de forma muy positiva, y sus representaciones de la población balinesa, alabada por ser supuestamente realistas. De hecho, la autora del artículo presenta al pintor como un experto de las comunidades indígenas de Bali: “this Young American painter”, escribe Kilmer a propósito de Sterne, “whose studies of the natives of the Island of Bali are one of this season’s rare sensations.”⁴⁹⁸ Podemos pensar que el mismo Sterne se habría prestado -o habría buscado- a esta interpretación, pues en unas de las declaraciones recogidas en el artículo, se citan las siguientes palabras de Sterne:

“Well, I attended a great feast at this temple in celebration of the anniversary of the coronation of the Sultan of Djokjakarta, who is one of the tow native rulers of the island. It was a splendid festival; the food was brought in by a force of 2.000 men. Eight Princesses dances a beautiful Javanese dance [...] As they danced their slow, graceful dance -a static dance, not dynamic, like the European dances- the Dutch officials and traders, who were the Sultan’s guests, sat and played poker! That annoyed me more than anything else I saw during my entire stay in the Orient.”⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ Kilmer, “Develops His Art in Savage Bali”, 16.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

La articulista asegura entonces que Sterne la habría explicado “about the dancing Princesses recently”, y también “about the Dutch traders, guests at the feast, who preferred the ancient and honorable diversion of poker to looking at the amazing spectacle provided, for their entertainment,” actitud esta que se contrasta con la de Sterne, como visitante realmente interesado por lo native. La figura de Sterne, por tanto, es proyectado como un valiente aventurero, que se habría convertido en un experto de aquellas comunidades al vivir, supuestamente, de aquella realidad descrita en los cuadros de Sterne. En este sentido, resultan muy reveladoras las dos fotografías con las que se acompañó el artículo del *The New York Times*: en una de ellas aparece Sterne vestido con ropa tradicional de Bali, y, en la otra, se muestra a un poblado rural de Bali, con población autóctona posando para la foto, y que aparece vestida también con vestimenta tradicionales. Como se indica en el título del artículo, se presenta así a Sterne como un artista entre “salvajes”, y en este punto se señala un paralelismo con Gauguin: “Maurice Sterne has conventionalized and interpreted the spirit of Bali in a way like that in which Gauguin treated Thaiti”.

Sin embargo, la referencia a Gauguin no es señalada como una influencia en la obra primitivista, sino que, por el contrario, el primitivismo de Sterne es valorado por la autora como el elemento original de la obra de Sterne: “He is not a fauvist nor a Cubist; he is, however, (I do not think he would object to this label) a barbarian”. Aquí vemos como esta etiqueta inventada de *bárbaro*, sirve entonces a la autora para proyectar Sterne dentro de una interpretada originalidad; ello permite diferenciar a Sterne de los artistas europeos, en lugar de señalar la similitud entre la obra de Sterne y la de los europeos, en particular respecto la obra de Gauguin.



Artículo de Kilmer, “Develops His Art in Savage Bali”, en el que aparece Sterne con ropa balinesa tradicional.

Indudablemente, para poder desarrollar esta interpretación, la autora tiene que asumir el relato fantástico de Sterne, respecto a su estancia en Bali, y como ya hemos señalado anteriormente, se presenta a Sterne una y otra vez como un gran experto de las comunidades indígenas:

“He has absorbed so much of the spirit of the strange, wild land where he has lived for the past few years, and has developed so strong an affection for its strange, wild people that he now finds himself spiritually a citizen of the Island of Bali rather than of the Island of Manhattan.”⁵⁰⁰

Podemos ver en estas líneas que acabamos de citar, que la autora opera aquí otra vez a partir de la eurocéntrica categoría del *salvaje*, y, como es habitual en esas narrativas, el uso de una exageración respecto del dualismo salvaje/civilización, cuando afirma que Sterne se siente más cerca de la población de Bali que de Nueva York (lo cual sabemos que absolutamente cierto después de que Sterne regresara definitivamente a Nueva York). El texto también refleja en este sentido otra idea habitual en los discursos primitivistas de la época, y es la creencia que el viaje a un lugar extraño y remoto, el artista puede encontrarse a sí mismo: “[...] he went to Bali and really found himself”. Continuando desde esta perspectiva, la autora asume previsiblemente que la estancia que hizo Stein en el Pacífico también habría transformado en consecuencia su arte: “I asked him how he came to reach the tropical island which has so transformed his art”⁵⁰¹.

El crítico Henry McBride, en un artículo titulado “Maurice Stern’s Bali painting”, publicado el 7 de marzo de 1915, también analizó el impacto de Bali en la obra del pintor estadounidense, pero llegó a una conclusión opuesta a la que acabamos de señalar.⁵⁰² Así, a diferencia del artículo del *The New York Times*, McBride aquí critica profundamente Sterne, llegando incluso a cuestionar precisamente el asumido impacto de la estancia de Bali, en la obra de Sterne, como una influencia determinante.

Para empezar, una de las cuestiones que pone en duda McBride, es el fulgurante éxito de Sterne, éxito que el crítico lo atribuye precisamente al viaje a Bali cuando, el referirse a otros artistas contemporáneos (en particular, el pintor John Marin, quién entonces no gozaba del mismo éxito que Sterne), McBride afirma lo siguiente:

“The John Marins (there are more than one of them) must go to Bali for fame. Bali is an island in the South Seas. A sojourn there will make one famous. it never fails. At least it never has yet. Herman Melville looked upon a South Sea island and became an artist. John La Farge and Stevenson looked and became greater as artists. Gauguin tried it and succeeded, and now Maurice Sterne tries it and returns with a cargo of *marketable* drawings. [...] If you must be famous go likewise to Bali and when you return after a two years visit Sir William Van Horne and the Toledo Museum will buy your drawings almost before you get them unpacked.”⁵⁰³

El artículo adopta a menudo un tono irónico y sarcástico, pero no por ello deja de señalar con una lucidez infrecuente en la época, ideas muy interesantes sobre el primitivismo y la

⁵⁰⁰ Kilmer, “Develops His Art in Savage Bali”, 16.

⁵⁰¹ Kilmer, “Develops His Art in Savage Bali”, 16.

⁵⁰² Henry McBride “Maurice Stern’s Bali painting”, *Sun*, 7 de mayo de 1915. Aquí citamos la edición de este texto en Henry McBride “Maurice Stern’s Bali painting”, ed., Daniel Catton Rich, *The Flow of Art. Essays and Criticisms* (New Haven: Yale University Press, 1997), 83-87.

⁵⁰³ McBride, “Maurice Stern’s Bali painting”, 84.

utilización por parte del artista occidental del relato exótico. Por ejemplo, McBride de estas pinturas de Sterne destaca acertadamente, el tema de la religión como una temática central en tales obras: “We are pleased to hear about the island in the South Seas whose religious customs are so different from our own.”⁵⁰⁴

Sin embargo, también señala como un rasgo general en estas obras, la negritud de las escenas representadas. Así, y tirando realmente de ironía, el crítico señala que tal representación de la población de Bali es muy similar ala de otros creadores, y, por tanto, considera que estaríamos delante de una representación tópica:

“[...] this lowness of tome fits in too closely with all that Melville and the other travelers have written of the beautiful Malaysian life that enacts itself in the mysterious and shadowy cocoanut and bread fruit forests not to have been intended. It fits in too with this artist’s character, who unlike Melville saw little comedy in the South Seas, and to whom the women selling rice moved stern goddesses. But there are not nuances. The shadows are not played upon. They are not used thrillingly. It is as though the artist said, “Let the canvases be dark” and though that enough upon such a point.”⁵⁰⁵

Da la impresión, en este sentido, de que McBride critica el gran éxito de estas pinturas en el retorno de Sterne a Nueva York, cuando desde su punto de vista tales pinturas no aportarían una originalidad destacable. Además, McBride en este artículo también criticará negativamente el que únicamente algunas pocas pinturas serian realmente descriptivas, es decir, que entre toda su producción únicamente algunas de son “are few and concern themselves with two sacred dances, one scene in a theatre and two in which Mr. Sterne’s goddesses sell cocoanuts and rice in the bazaars”⁵⁰⁶.

Por otra parte, McBride critica el *exotismo* de Sterne, cuando critica sus obras de Bali no reflejan la vida real de la población autóctona:

“There are no warriors brandishing spears, no weavers, no boys and girls making love, and no lean missionaries being roasted alive. Some of these things are no longer done, it is said, but even so there is more to Bali than sacred dancing.”⁵⁰⁷

En ocasiones el crítico se muestra realmente asombrado del gran éxito cosechado por Sterne, porque, en su opinión, excepto algunas obras descriptivas, estaríamos delante de representaciones banales: “The other nine thousand works are sketches of female figures, some of whom happen to be doing something”.⁵⁰⁸ McBride resulta especialmente lúcido cuando también señala que el retrato que hace Sterne de la población nativa de las diferentes islas, es unificado, simplificado, y, por tanto, generalista.

⁵⁰⁴ McBride, “Maurice Stern’s Bali painting”, 84.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, 85.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, 86.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, 86.

⁵⁰⁸ *Ibid.* 86.

McBride critica entonces a Sterne por falta de originalidad en múltiples aspectos; por ejemplo, en su manera de dibujar simplificada, señala que ya Rodin lo había hecho; o, en cuanto al primitivismo de Sterne, afirma que no presenta ninguna originalidad respecto, por ejemplo, a la gran obra de Gauguin:

“Gauguin got more of the strangeness of the East into his color. It is true Gauguin’s color was already Tahitian before he started for the Pacific, but we Gauguin admirers believe that his color was given to him in advance ‘as a sign.’

To sum it up, Mr. Sterne explains where Gauguin suggested. Mr. Sterne gives facts where Gauguin, Melville and even La Farge made music. Mr. Sterne is an academician.”⁵⁰⁹

En este sentido, McBride acierta en parte cuando profetiza “an instantaneous success for him in América”⁵¹⁰, porque después de los años 40 la obra de Sterne cayó prácticamente en el olvido; pero durante las dos décadas siguientes Sterne sería reconocido como uno de los artistas modernos estadounidenses más originales.

3.3.4. La divulgación de la obra primitivista de Maurice Sterne

La obra de Sterne, y en particular sus pinturas de Bali gozaron de gran popularidad durante las décadas siguientes. Como señala Charlotte L. Mayerson,

“Sterne’s name, now, is known only to art historians and to certain rueful private citizens and museum curators [...] For Maurice Sterne was, especially in the 1920s and 1930s, an immensely successful artist, both in terms of critical esteem as well as by financial measurement.”⁵¹¹

Una prueba innegable del éxito que cosechó Sterne durante décadas fue el que hecho de que fue el primer artista estadounidense al que el Museum of Modern Art le dedicó una retrospectiva: fue en el año 1933⁵¹². La gran popularidad de la que Sterne gozó en Nueva York, además, fue replicada por todo el país⁵¹³.

⁵⁰⁹ McBride, “Maurice Stern’s Bali painting”, 86.

⁵¹⁰ McBride, “Maurice Stern’s Bali painting”, 86.

⁵¹¹ Charlotte L. Mayerson, “The Maurice Sterne Papers”, *The Yale University Library Gazette*. 45, no. 2 (1970): 73. Mayerson escribió estas líneas en el año 1970, pero son actuales 50 años más tarde, porque la obra de Sterne sigue siendo poco conocida o estudiada en la actualidad.

⁵¹² La retrospectiva tuvo lugar entre el 15 de febrero y el 25 de marzo de 1933. Por tanto, antes que otros artistas estadounidenses como Edward Hopper, quién tuvo la segunda exhibición individual del Moma, es decir, después de Maurice Sterne. En la biografía de Sterne también existen otros elementos particulares, como que cuando estudio en la National Academy, se presentó a todos sus concursos y los ganó todos, o que fue el primer artista que estando contratado por la National Academy of Design viajó a Europa. *Maurice Sterne Retrospective Exhibition, 1902-1932 Paintings, Sculpture, Drawings*, 10.

⁵¹³ La obra de Sterne no solamente fue popular en las primeras décadas del siglo XX en Nueva York, sino también en el resto del país, en concreto en las demás ciudades importantes como Boston o Chicago. Por ejemplo, La obra de Sterne fue exhibida más allá de Nueva York, en los años 1920 en varios museos: por ejemplo, en 1919 en el Museum of Fine Art, Boston, dos obras sobre la temática de su estancia en Bali a pasaron al fondo del museo. Véase, Ananda K. Coomaraswamy, “Section of Indian Art,” *Annual Report for the Year. Museum of Fine Arts, Boston* 44, (1919): 110–112.

En ese reconocimiento, la obra primitivista del pintor tuvo una atracción especial. Así, vemos por ejemplo que, en el año 1934, el Metropolitan Museum dentro de una compra a 7 artistas contemporáneos estadounidenses⁵¹⁴, adquiere la obra de Sterne *Bali Bazaar*. Dos años más tarde, en 1936, esta obra la intercambiaría por otra obra primitivista, tal como se explicó en el boletín del Metropolitan:

“The Museum has acquired from Maurice Sterne an important painting of his Bali period, entitled *Bazaar with Coconut Palms*, through purchase and in exchange for the artist's smaller painting, *Bali Bazaar*, which was bought in 1934. The newly acquired canvas, painted in 1912, was in the collection of Carl W. Hamilton for twenty years.”⁵¹⁵

Por lo tanto, sus obras primitivistas fueron las más reconocidas dentro de su producción pictórica, y las primeras que entraron en instituciones de Nueva York y del resto del país.⁵¹⁶ Ello significa, a su vez, que el público estadounidense y las futuras generaciones de artistas de Nueva York se familiarizaron con una obra primitivista que durante años fue proyectada como de las primeras muestras de arte *moderno* en los EE.UU.⁵¹⁷

3.3.5. La retrospectiva de la obra de Maurice Sterne en al MoMA en el 1933

Como acabamos de señalar, una muestra de esta fama que cosechó Sterne en vida es el hecho de que el MoMA le dedicó una retrospectiva en 1933. Analizar esta exposición a través de su catálogo nos parece interesante porque permite valorar el impacto y la influencia de Sterne en cuanto su primitivismo, en las décadas inmediatamente posterior a su viaje a Bali. En la retrospectiva se exhibieron pinturas, pero también esculturas y dibujos de Sterne, realizados entre el 1902 y el 1932. Entre las pinturas exhibidas, se incluyeron varias de de Bali.

⁵¹⁴ William M. Ivins, “Notes,” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 29, no. 4 (1934): 67.

⁵¹⁵ Josephine L Allen, “Notes,” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 31, no. 5 (1936.): 115.

⁵¹⁶ Otra prueba de ello es que, para retrospectiva del MoMA en 1933, las obras prestadas procedieron de colecciones privadas, pero también de varios museos destacados, como The Art Institute of Chicago, The Cleveland Museum of Art, Museum of Fine arts (Boston), The Brooklyn Museum, el Carnegie Institute (Pittsburg), The Detroit Institute of Arts, la Phillips Memorial Gallery (Washington), entre otros museos; o, en Nueva York, de las galerías The Milch Galleries o The Reinhardy Galleries. Véase el listado completo de prestamistas en *Maurice Sterne Retrospective Exhibition*, 5-6.

⁵¹⁷ Otro ejemplo de su éxito es que cuando Sterne regresa a Nueva York en 1915, exhibe sus pinturas de Bali, y después en 1917, al regresar de New México, exhibe su obra, entre otros lugares destacados, en el Art Institute of Chicago. En 1925, por ejemplo, es invitado a representar América en la Tercera Exposición Bial Internacional en Roma. A lo largo de los años 1920 su obra su exhibida en varias galerías de Nueva York. Por otra parte, Sterne ocupó cargos importantes en la sociedad artística de Nueva York: por ejemplo, en 1929 es elegido presidente de la Society of American Painters, Sulptors and Gravers. A lo largo de la década de 1930 gana diversos premios en Wahignon y otras ciudades importantes. En Nueva York, su obra es incluida en la exposición “American Painting and Sculpture, 1862-1932,” de 1932; así como en otras exposiciones realizadas en el Museum of Modern Art o el Whitney Museum of American Art. Además, en los 1930 Sterne gozó de varias publicaciones, artículos, catálogos, y su obra fue incluida en muchas monografías sobre arte moderno. *Maurice Sterne Retrospective Exhibition 1902-1932*, 18-19.

La exposición se acompañó de un catálogo con un texto de H. M. Kallen, titulado “Maurice Sterne and his Times”, y una nota del mismo Maurice Sterne. El referido texto es prácticamente una exposición biográfica de Maurice Sterne, pero señala varias cuestiones que nos permiten conocer los elementos que desde el MoMA se destacaron sobre la obra Sterne. En primer lugar, el texto destaca de Sterne, una supuesta originalidad de su obra plástica, más allá de las innegables similitudes con las vanguardias europeas:

“Easily at home amid all the changes and chances of the world of modern art since its beginnings at the turn of the century, he seems nevertheless to have gone his own way undistracted by it, assimilating into *his own vision* its relevancies, and shedding its irrelevancies as a duck sheds water. [...] *It exemplifies no school; it calls for no special psychology or aesthetic theory*; and it speaks with the same clarity and appeal to the masses as to the experts.”⁵¹⁸

Se reconoce entonces la que se interpreta como una característica excepcional de Sterne, de combinar un lenguaje vanguardista, con una te cierta tradicionalidad:

“Looking at his work as a whole, we see it presenting the paradox of *extraordinary contemporaneity* all suffused with an *equally extraordinary traditionality*. Completely of our own time, it is still our own day's embodiment and projection of *the living past*, so do serenity and force interpenetrate in it, so builded is it of moving rhythms in a balanced round.”⁵¹⁹

El texto parte entonces de explicaciones genéricas, en las que no se especifica artista, corriente u obras específicas, a partir de las cuales Sterne se habría inspirado —y que, por tanto, podrían ser asumidas como influencias—, sino que se refiere siempre a la “tradición de la pintura”:

“The same quality of workman ship applied to the human figure, gives rise to the impression that the figure is "all there." It is in this that his work is most definitely a prolongation of *the great tradition of painting* in the western world”⁵²⁰.

Lo que se destaca de la obra Sterne (aunque nunca se especifica), sería precisamente esa supuesta unión del pasado y de la contemporaneidad:

“Therein is again embodied the kinship of Sterne's work with the tradition of the masters in the pictorial arts. It carries out to the exigencies of the present hour the enduring meanings of the living past. [...] Both his painting and his sculpture communicate, in an iconography entirely contemporary”.⁵²¹

Sin embargo, más allá de señalar a los maestros de forma genérica, no se explica cómo o por qué estos supuestos logros serían *contemporáneos* y, a la vez tributo de *tradicionalidad*⁵²². Habrá de deducirlo de las fuentes que se citan posteriormente, cuando se señalan algunas de

⁵¹⁸ H. M. Kallen, “Maurice Sterne and his Times,” *Maurice Sterne Retrospective Exhibition 1902-1932* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1933), 7-8. La cursiva es nuestra.

⁵¹⁹ *Ibid.*, 7-8. La cursiva es nuestra.

⁵²⁰ *Ibid.*, 11. La cursiva es nuestra.

⁵²¹ *Ibid.*, 11.

⁵²² El pintor Mark Rothko asumirá la “figura” como un elemento característico en la historia de la pintura occidental, y, en este sentido, la defenderá.

las que se consideran características de su obra. Por ejemplo, cuando se señala la simplicidad formal como elemento fundamental en su recorrido artístico. En este aspecto, sí que se especifica que tal proceso lo habría empezado en Europa, y que se encontraría en todas sus posteriores pinturas, fueran realizadas en Europa, en Bali u otra vez de regreso en EEUU.:

“One senses enormous labor, constant elimination, selection, simplification. Finally, one encounters that compelling and powerful line which encloses form but is no frame for it, which generates contour and structure in a single, continuous movement, that sets before us simultaneously both the mass of the figure and the pull which gravity exercises on it. The later paintings — whether executed in Italy or Bali or the United States — the sculptures and the drawings, more and more emerge as vigor and grace of meaning achieved through the simplest and most economical of means.”⁵²³

Las pinturas de Bali, por tanto, son equiparadas con el resto de obras producidas por Sterne, al compartir la misma simplificación: no se señala en ningún caso que ésta fuera descubierta por Sterne en Bali, como así se afirmó en el citado artículo de *The New York Times*.

La cuestión fundamental sobre la cual gira este texto del catálogo, en consecuencia, es la de las influencias. Pero como hemos indicado más arriba, siempre con el objetivo de negarlas, más que de afirmarlas. Así, se asegura en el texto que Sterne entró en contacto con los principales artistas de la vanguardia parisina, pero que su mayor influencia habrían sido los maestros de los museos, es decir, artistas del arte del pasado:

“[...] he came into contact with the protagonists of the new movement in Paris, but his dominant interest was in the works of the masters in the museums. Mantegna and Pollaiuolo came closer to providing what his heart was seeking”⁵²⁴

Es entonces cuando el texto justifica los viajes al extranjero de Sterne, en tanto búsqueda hacia *el arte del pasado*: Sterne viajó a Francia, y luego a Italia, y más tarde a Grecia, indica el texto, porque en Sterne había una voluntad de ir a los *orígenes* del arte occidental⁵²⁵. En este sentido, el texto omite por qué Sterne de Grecia saltó a Egipto, y su viaje hasta llegar a Bali: simplemente se afirma lacónicamente que “a series of accidents took Sterne to India, from India to Java, from Java to Bali”⁵²⁶.

⁵²³ Kallen, “Maurice Sterne and his Times,” 7.

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ Esta idea de lo nuevo y original combinada con lo tradicional es omnipresente en este texto sobre Maurice Sterne. Por ejemplo, al hablar de la obra realizada por Sterne después de 1914, es decir, cuando regresa a los EEUU después de su estancia en Europa y en el Pacífico, el texto afirma, hablando en este caso de su obra escultórica que *those still and forceful Indian heads and the portrait of Senta, which are so like and so unlike the Greek portraits of the classic period.*” *Ibid.*, 11. También se habla de “the modernist distortion” (*Ibid.*,11) característica ampliamente destacada en monografías sobre el arte moderno, y que una década más tarde veremos que será un recurso con el que muchos de los futuros expresionistas abstractos empezarán a experimentar el lenguaje moderno. Otro elemento que el texto del MoMA señala a propósito de la obra de Sterne es “the turgidity, and the strain, which characterize so much that is usually called modern in the pictorial arts” (*Ibid.*,12), que también encontramos en las primeras obras de los futuros expresionistas abstractos.

⁵²⁶ *Ibid.*, 10.

¿Cómo interpretar esta narrativa que el MoMA hace de Sterne? ¿Se señala a Mantegna y otros artistas no modernos, como estrategia para proyectar la obra de Sterne en un marco de máxima originalidad? ¿o se trata más bien de un recurso para minimizar la influencia en la obra de Sterne, de los artistas europeos? ¿Por qué el MoMA, un museo dedicado al arte *moderno*, reivindica como punto de partida a artistas del pasado, y omite cualquier influencia con artistas modernos cuya obra con la de Sterne presenta similitudes innegables? Como veremos en la segunda parte de la presente Tesis, el MoMA en la década de 1930s asumirá el arte del *pasado* como *f fuente* del arte moderno, y desarrollará un discurso museográfico en el que diversas y varias artes -desde el arte africano al arte precolombino, pasando por el arte de la prehistoria- serán presentadas como las fuentes más determinantes en el nacimiento y desarrollo del arte moderno; también señalaremos más extensamente el objetivo política que había detrás del MoMA y sus exposiciones, en un marco de competencia con la vieja Europa.

En cualquier caso, resulta interesante observar cómo, a pesar de las grandes y genéricas proclamas, el texto acaba finalmente reconociendo el paralelismo entre la obra realizada por Sterne en Bali, y la de Gauguin en su residencia en Tahití. No se explica, sin embargo, en el texto, el rol de la obra de Gauguin más allá de reconocer este paralelismo: ¿se inspiró Sterne en Gauguin? ¿Le influyó a la hora de hacer viaje hasta un destino tan lejano? ¿estudió y reprodujo Sterne las obras de Gauguin? Por el contrario, el texto menciona al pintor francés, pero para *negar* que la obra de Sterne sea una copia sin personalidad:

“Occasionally one comes upon comparisons of Sterne's Bali pictures with Gauguin's South Sea paintings. But merely to put a Sterne and a Gauguin side by side is to recognize *how distinct, independent, and remote from each other are the two idioms.*”⁵²⁷

Por el contrario, el texto defiende que fueron los viajes de Sterne por Europa y el Pacífico, como Sterne pudo desarrollo una obra reivindicada como original: “By 1914 Sterne seems to have found himself. He returned to the United States”, pero otra vez no se nos explica cómo se habría producido, en qué aspectos, etc., ni se justifica que tal afirmación sea realmente cierta. No obstante, y como ya ha sido señalado anteriormente, el texto no ofrece ningún argumento sobre por qué la obra de Sterne debe ser considerada original y diferente a la de Gauguin, y solamente enumera afirmaciones tautológicas sobre unos viajes que tampoco especifica en cuanto a ese supuesto descubrimiento de Sterne como artista.

⁵²⁷ Kallen, “Maurice Sterne and his Times,” 11.

Da la impresión, en este sentido, desde esa narrativa, el viaje de Sterne a Bali resulta de articular. Por ejemplo, sobre las obras realizadas en Bali, es a partir de causas biográficas, como se justifica la tonalidad oscura y el misterio de los paisajes retratados: “In Bali he settled down for a period of two years. For various reasons it was a dark time in his life, and its darkness was projected in many of the drawings and paintings of the period.”⁵²⁸ Así, una vez más, lo que sobre las obras realizadas en Bali se destaca en el texto, es una supuesta originalidad, por un lado, y, por el otro, una supuesta excelencia de la ejecución pictórica:

“in Bali, he produced several thousand studies and drawings in various degrees of completion. The sheer quantity is sufficient indication of the masterful technique, of the practically infallible control of the medium. [...] Whatever the Bali picture, however somber its tone, it impresses with the unfailing firmness and drive of the austere, unbroken line of composition.”⁵²⁹

Únicamente en cuanto a las obras Sterne realizada en New Mexico, se indica específicamente que tema sería una experimentación de buscar nuevos temas, pues según el texto Sterne habría después de retornar a los EEUU realizado “one series of experiments after another with paint and other media”⁵³⁰, y entre las diversas cosas que habría hecho Sterne, se señalan técnicas, el uso de nuevos materiales, pero también “as themes he found the Indians of New Mexico deeply attractive.”⁵³¹ Unos temas, sin embargo, que se centrarían en realidades culturales distintas de las que recreó Gauguin en sus lienzos, pero que como ya hemos señalado, presentan una gran similitud en las características formales y también en esa apropiación de una realidad proyectada como primitiva y atemporal, y, por tanto, imaginaria.

Además de este texto introductorio a la obra de Sterne, en el catálogo del MoMA también se incluyó un texto breve del propio artista. Sterne básicamente en estas líneas reivindica su inspiración al arte de pasado -de una forma genérica, como comentaremos a continuación- y proyecta su carrera artística desde una narrativa primitivista –aunque no necesariamente vinculada con el arte “primitivo”, como veremos seguidamente Así, por un lado, Sterne desarrolla una narrativa en la que afirma inspirarse del pasado, pero sin precisar.

A la pregunta retórica de a partir de qué, o quién, debe crear el artista contemporáneo, Sterne responde que la respuesta se encuentra en los museos, y específicamente, en las obras del pasado:

⁵²⁸ *Ibid.*, 10.

⁵²⁹ Kallen, “Maurice Sterne and his Times,” 10.

⁵³⁰ *Ibid.*

⁵³¹ *Ibid.*, 11.

“The question Where are the Virgils?—is easy to answer. They are in the museums. But which of them to select as guides? That is a difficult problem which each artist must settle for himself. In our time we must be guided wholly by our instinct — conquer the limitations of time and space and receive a direct message from the significant works of the past.”⁵³²

Sterne no detalla en qué sentido esa inspiración tendría lugar, más allá de señalar el paisaje y lo religioso: por ejemplo, Sterne explica que, de sus viajes a la India, Burma, Java y Bali, lo que se inspiró para su arte fueron las imágenes producidas para los templos, por su precisión y artesanía, específicamente en cuanto a su dominio de la tradición. Según Sterne, “In the West, on the other hand, there are many who have something significant to communicate but not the adequate means of expression.”⁵³³

Sin embargo, hay una idea importante en el planteamiento estético de Sterne, la del *instinto*:

In art expression three main agencies function: impulse, environment, and tradition. When any of these is lacking the result is bound to be incomplete.”⁵³⁴

“I realized that the three essentials which have guided me and which I endeavored to fuse in one are *instinct*, environment, and *tradition*.”⁵³⁵

En este punto, el de la importancia del instinto, Sterne sí que se refiere al artista de aquellos lugares lejanos como alguien que trabajaría sobre todo por instinto, es decir, que habría heredado algo y lo expresa de forma natural. Sterne señala el instinto como un elemento a partir del cual él crearía sus obras, y aunque sin especificar si el artista “primitivo” devendría una inspiración, Sterne de marca él mismo un paralelismo con estas otras tradiciones artísticas. El arte del pasado, --en el que se incluiría el arte de lugares fuera de Europa y los Estados Unidos y que Sterne identifica con un arte “primitivo” en tanto que supone que el artista y su arte son producidos de forma análoga al pasado--, es presentado por Sterne como un paralelismo a su propio arte. Se trataría de una narrativa primitivista, en el sentido que adopta la idea de un *retorno*.

Por otra parte, para explicar su evolución artística como pintor, Sterne también recurre en este texto a una narrativa primitivista, al asegurar que “but I feel that I have emerged from the *selva oscura*”.⁵³⁶ Sterne, reivindica la inspiración del pasado, aunque sin precisar culturas o obras: “Then the road was clear and open. It was not necessary to blast one’s path through a jungle. Art was not an adventure, as it is today, but a well-planned journey.”⁵³⁷ La trayectoria

⁵³² Maurice Sterne *Retrospective Exhibition, 1902-1932*, 13-14.

⁵³³ Sterne, *Maurice Sterne Retrospective Exhibition*, 13.

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ *Ibid.*, 14.

⁵³⁶ *Ibid.* La cursiva es del original.

⁵³⁷ *Ibid.*, 13.

del artista, por tanto, como un *viaje*, no necesariamente físico, como cuando visitó Bali, pero sí como una actitud abierta.

Sin embargo, como podemos observar en la cita más arriba señalada, el tercer elemento que definiría su producción artística, junto a los de instinto y tradición, sería el medio. Y, en este sentido, Sterne señala algo que será importante para la posterior generación de artistas, entre los cuales se encuentran los futuros expresionistas abstractos: el momento contemporáneo a partir del cual el artista debe crear: “The revelations of the past should not only be our guide but a test of our accomplishment. The stimulus must come from our environment.”⁵³⁸ Sterne, así, después de reivindicar unos referentes en su obra supuestamente anclados en el pasado, reivindica que la expresión debe reflejar el momento contemporáneo, y, por tanto, defiende la representación de lo contemporáneo, pero con el espíritu de tales culturas.

3.3.6. Maurice Sterne y el exotismo de sus pinturas

El catálogo que acompañó la retrospectiva de Sterne al MoMA incluyó una breve biografía de Sterne en la que se afirma que, cuando Sterne cuando realizó la estancia en Grecia, el artista habría estudiado en el museo del Partenón⁵³⁹; también se asegura que cuando Sterne viajó a Egipto, estudió el arte Egipto.⁵⁴⁰ Si nos centramos en el análisis de las pinturas de Bali, podemos afirmar que esa supuesta inspiración de Sterne respecto a artes no occidentales, no se dio a la hora de realizar sus escenas balinesas: Sterne crea a partir de un lenguaje simplificado, una tonalidad frecuentemente oscura, y una superposición de formas con tendencia a la geometrización, que mientras podemos reconocerlas en anteriores obras europeas -notamente del cubismo-, no encontramos tales características en el arte de los nativos de Bali.

El arte de Sterne, en cambio, no muestra ninguna asimilación particular de elementos estéticos de un arte no occidental: la simplificación ya la practicaba Sterne en París, antes de supuestamente estudiar el arte griego o el del Pacífico. Por ello, consideramos que el arte de Sterne apenas se inspiró en el arte de Bali: es más, pensamos que tampoco esos lienzos tienen que derivar de escenas reales, sino que igual que lo hizo Gauguin pintando unos nativos y

⁵³⁸ Maurice Sterne, *Maurice Sterne Retrospective Exhibition*, 14.

⁵³⁹ Según se indica en la biografía publicada en el catálogo del MoMA, Sterne en 1908 habría viajado a Grecia y habría estudiado la colección del museo de Partenón. *Maurice Sterne Retrospective Exhibition 1902-1932*, 18-19.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, 15

unas costumbres que entonces ya estaban bajo la influencia de la cultura y la lógica de la cultura europea, Sterne recrea unas escenas desde su propia fantasía y siguiendo una narrativa sobre lo exótico. Así, y como ya hemos indicado a propósito de la crítica que realizó McBride en 1915, consideremos que ciertamente el discurso de Sterne de la población nativa nace de los grandes tópicos de la época: así, por ejemplo, si bien Sterne afirma que le interesó el cuerpo humano, después en sus lienzos el nudo no adquiere una representación diferente de los convencionalismos de la pintura de la época. Por el contrario, la asociación de las escenas representadas a un contexto de misterio, en el que las danzas y los rituales son presentados primeramente como un enigma, son cuestiones propias de la lectura que desde Occidente se ya hecho tradicionalmente del Otro, y que contrastan en cambio con la realidad cultural que, desde disciplinas científicas como la antropología, han venido cuestionando y desmontando.

Por tanto, y como ya hemos señalado que brillantemente el crítico McBride señaló en la época, las pinturas de Sterne no son primariamente un producto de su físico a Bali, sino más bien una creación surgida del imaginario de Sterne. Sin embargo, y similarmente al caso de Gauguin, estas pinturas serán presentadas e interpretadas como imágenes verídicas; en este sentido el impacto de Sterne en cuanto al primitivismo, habría que señalarlo por haber reales, y en este sentido podemos decir que contribuirán a solidificar una narrativa primitivista de las culturas no occidentales, anclada en lo misterioso y lo enigmático, lo extraño y lo diferente, lo espiritual y lo salvaje, y, por tanto, a la idea de “primitivo” en cuanto a que se creía que así había sido el ser humano en las primeras etapas de su evolución.

En esta aproximación exótica que realiza Sterne, entonces, el referente de Gauguin sin duda aparece más que una simple coincidencia. Consideramos que la influencia de la obra de Gauguin es innegable, porque muestra unas similitudes muy explícitas: representa una población indígena realizando ritos o formas de vidas no tocadas por la cultura occidental, en una representación imaginaria de la vida indígena. Por ejemplo, cuando destaca el arte de Bali en su expresión religiosa: “the art of Bali is a religious expression”⁵⁴¹.

La sombra de Gauguin incluso podemos encontrarla en el propio viaje de Sterne. Cuando Sterne regresó en 1915 y exhibió sus obras en Nueva York, una pregunta que todavía sus obras y su trayectoria biográfica suscita en tanto periplo poco habitual es la siguiente: ¿por qué Sterne decidió realizar esta estancia en el Pacífico? Al final de su vida el propio Sterne

⁵⁴¹ Mayerson, ed., *Shadow and Light: The Life, Friends and Opinions of Maurice*, 98.

reflexionó sobre su carrera, su éxito seguido de su desaparición de la primera línea artística, y en esos documentos indicó como posible causa de su diferente reconocimiento, la moda (el mercado estético, centrado en el expresionismo abstracto)⁵⁴². Podemos preguntarnos en este sentido si también si primer reconocimiento se debió a una moda entonces: si él se fue a Bali porque existía una cierta moda que convertía el primitivismo artístico en algo aceptado, incluso buscado. En este sentido nos podríamos preguntar: ¿si existió una moda artística a partir de los 40, por qué no pensar que también en los 1910 no existía otra también?⁵⁴³

En cualquier caso, el caso de Sterne es significativo porque demuestra esa búsqueda hacia una fuente, sea griega, que no le satisface, y entonces una de más salvaje, más “primitiva” supuestamente, y ese viaje que el MoMA difundirá en los 30, será precisamente el que emprenderán también muchos artistas estadounidenses en los 40s. También podría ser que como muchos artistas estadounidenses la búsqueda de un arte “primitivo” les permitiera, creían, superar la presencia inhibidora del arte moderno europeo; buscar más allá del referente europeo, idea de la cual tantos críticos estadounidenses se hacían eco, o por la simpatía que otras figuras relevantes manifestaban con ello, por ejemplo, Alfred Stieglitz. Y En relación a ello consideramos que en el caso de Sterne, hay que valorar el impacto de su obra, o referente de artista que se interesó por un arte y una civilización no occidental, ya que fue un artista excepcionalmente famoso durante gran parte de la primera mitad del siglo XX. Debido a que fue un artista que gozó de tanta popularidad entre 1915 y 1940, su obra tuvo que ser conocida por la generación de artistas de los 40s. En cuanto al primitivismo, Sterne confirmaría para estos artistas otra vez que el éxito en el arte moderno ya sea en cuanto a popularidad, pero también en cuanto a que el artista ha podido encontrar su propio camino, el referente de Sterne mostraría otra vez más en Nueva York que el arte “primitivo”, como había sido para Picasso o como defendía el MoMA, era un camino, si no *el* camino, para alcanzar tales objetivos.

⁵⁴² *Ibid.*, 73-74.

⁵⁴³ Sobre la transformación en el reconocimiento de la obra de Sterne, véase *Maurice Sterne. From famous to forgotten*, (Provincetown: Bakker Gallery, 2018). Se trata del catálogo de la exposición con el mismo título celebrada entre el 22 de junio y el 22 de julio de 2018.

PARTE II

DIFUSIÓN E INSTITUCIONALIZACIÓN DEL ARTE “PRIMITIVO” Y DEL PRIMITIVISMO ARTÍSTICO EN NUEVA YORK (1929-1941)

4. Exposiciones sobre arte “primitivo” en Nueva York, (1929-1941)

4.1. Las exposiciones de la *Pierre Matisse Gallery*

Con la aparición en la escena artística neoyorkina de la Pierre Matisse Gallery, el denominado arte “primitivo” volvió a ser exhibido en una galería de arte en Nueva York de forma continuada y con una difusión sin precedentes⁵⁴⁴. Pierre Matisse (1900-1989), hijo de Henry Matisse (1869-1954), se había trasladado en Nueva York el año 1924. Antes de abrir su galería en el año 1931, Pierre Matisse había trabajado para la Valentine Gallery, de modo que ya estaba insertado en el ámbito galerístico neoyorkino. La inauguración y desarrollo de la Pierre Matisse Gallery, tal y como a continuación especificaremos, jugaría un importante rol en la difusión de arte “primitivo” en estos años, y a partir de las obras y artistas expuestos en ella puede advertirse la relevancia que en estos años llegó a tener el denominado arte “primitivo” como parte del arte moderno en la ciudad de Nueva York.

La Pierre Matisse Gallery se inauguró con una exposición colectiva de Matisse, Picasso, Braque, Derain, Dufy, Lurçat, Roualt y Rousseau. A esta primera exposición le siguieron exposiciones individuales sobre Picasso, Derain, Roualt, Chirico, André Masson, Joan Miró o

⁵⁴⁴ Como se ha tratado en la primera parte de la presente Tesis, en la década de 1910, las exposiciones sobre arte africano fueron las organizadas Marius de Zayas en la Galería “291” en 1914 y, en 1916, en la Modern Gallery; por Robert Coady, en la Washington Gallery, en 1917. En la década de 1920 se organizaron varias exposiciones en Nueva York sobre arte africano: por ejemplo, en la Brummer Gallery (1922), en el Brooklyn Museum of Art (1923), o en el New Art Circle, Bondiau-Theatre (1927). Asimismo, en el año 1930 también fue organizada una exposición de arte africano en la Valentine Gallery, a partir de la colección de Paul Guillaume. De estas exposiciones organizadas en la década de 1920, Maureen Murphy destaca la exposición que llevó por título *Primitive Negro Art*, organizada en 1923, por el Brooklyn Museum, ya que “si l’exposition à la galerie 291 en 1914 présente pour la première fois des sculptures africaines sous un angle artistique, celle de 1923 au Brooklyn Museum est la première du genre à prendre place dans un musée d’art”. Véase Maureen Murphy, *De l’imaginaire au musée. Les arts d’Afrique à Paris et à New York (1931-2006)* (Dijon : les presses du réel, 2009), 161. Maureen también señala que la historiografía ha citado generalmente la exposición de 1935 *African Negro Art*, organizada en el MoMA, como la primera exposición de arte africano en un museo, cuando la exposición del Brooklyn Museum fue anterior. Sobre la exhibición y difusión del arte africano en Nueva York en las primeras décadas del siglo XX, véase también Yaëlle Biro, “African Art, New York, and the Avant-Garde,” *African Arts*, vol. 46, núm. 2, (2013), 88–97. El catálogo que acompañó la exposición *African Negro Art* organizada en el MoMA en el año 1935, incluyó un exhaustivo listado sobre de las exposiciones de arte africano organizadas en Nueva York entre 1912 y 1934. Véase The Museum of Modern Art, *African Negro Art*, cat. expo (New York: The Museum of Modern Art, 1935), 22. Por otra parte, los objetos tradicionales de las culturas de América, África y Oceanía no dejó nunca de ser accesible para la población de Nueva York, ya que la ciudad contó con importantes colecciones en museos, como el American Museum of Natural History o el Brooklyn Museum. También la New York Public Library, 135th Street Branch, era propietaria de una colección de arte africano. Sin embargo, una diferencia importante entre estos espacios y la exposición de arte africano de la Pierre Matisse Gallery o incluso la exposición organizada por el MoMA en 1935, es que en estos espacios el denominado arte “primitivo” no era presentado como arte, sino como objetos antiguos o ancestrales.

Matisse, entre otros. Asimismo, la Pierre Matisse Gallery se especializaría desde sus inicios en la obra de dos artistas europeos: la de Henry Matisse, y la obra del artista catalán Joan Miró. La Pierre Matisse Gallery fue en este sentido, una galería pionera al presentar artistas o mostrar obras que nunca antes habían sido presentadas no solamente en Nueva York sino incluso en todo los Estados Unidos⁵⁴⁵.

Análogamente, esta galería también fue pionera en los años treinta por presentar, como ya se ha indicado, exposiciones sobre el denominado arte “primitivo” en una galería de arte moderno. Así, las denominadas artes tradicionales de África, Oceanía o de las Américas, fueron incluidas habitualmente en la programación de exposiciones de la Pierre Matisse Gallery, se exhibieron siguiendo los mismos principios expositivos que para el arte moderno europeo (es decir, como obras de arte, no como objetos antropológicos⁵⁴⁶), y en general también se publicaron catálogos para estas exposiciones⁵⁴⁷.

De esta manera, a partir de 1934 –y, por tanto, prácticamente desde la inauguración de la galería en 1931–, la Pierre Matisse Gallery, junto a las exposiciones dedicadas a la obra de los artistas modernos más importantes en el panorama artístico europeo, organizó también exposiciones de arte “primitivo”⁵⁴⁸. La primera de estas exposiciones estuvo dedicada al

⁵⁴⁵ Pierre Matisse fue el primero en exhibir las famosas *Constellations*, de Joan Miro, o *La Masía*, en 1932, en la que fue la primera exposición individual sobre Joan Miró en los EE. UU. La obra de Henry Matisse ya había sido exhibida y reconocida en Nueva York en las dos últimas décadas, pero en este caso Pierre Matisse se dedicó sobre todo a lograr que la obra de su padre entrara también en los museos estadounidenses, es decir, en obtener un reconocimiento institucionalizado. Sobre el desarrollo de la Pierre Matisse Gallery, véase William Griswold y Jennifer Tonkovich, *Pierre Matisse and his Artists* (New York: Pierpont Morgan Library, 2001); Sabine Rewak, “Pierre Matisse: Faithful Son, Fearless Dealer,” en *The American Matisse: The Dealer, His Artists, His Collection: The Pierre and Maria-Gaetana Matisse Collection*, cat. expo. (New York, N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 2009), 3-25; Pierre Schneider, *Pierre Matisse passeur passionné: Un marchand d'art et ses artistes* (Paris: Hazan, 2005); John Russell, *Matisse: father & son: the story of Pierre Matisse, his father, Henri Matisse* (Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., 1999).

⁵⁴⁶ Véase, por ejemplo, la publicación original del artículo de Robert Goldwater, “An Approach to African Sculpture,” *Parnassus* 7, núm. 4 (mayo 1935): 27, en la que se acompaña el texto de un anuncio de la Pierre Matisse Gallery: el anuncio consiste en una imagen de una escultura de la cultura Totonaca de México, y en la siguiente frase: “Modern Painting, Ancient Art of America, Primitive Sculpture”. Nótese, por tanto, que el contenido para describir la galería que hace referencia al arte moderno y *también* al arte denominado “primitivo”, lo que evidencia la importancia otorgada al denominado “arte primitivo”, y a la asimilación que entre ambos se realiza desde este planteamiento.

⁵⁴⁷ La primera exposición de la Pierre Matisse Gallery que fue acompañada de un catálogo, fue la primera exposición que la Pierre Matisse Gallery organizó de la obra de Joan Miro (1932), ya que en las anteriores exposiciones se había publicado únicamente un folleto con un listado de las obras exhibidas (además, los textos del catálogo de la exposición de Joan Miro de 1932, fueron Ernst Hemingway y James Johnson Sweeney). Como se analizará en las páginas siguientes, todas las exposiciones sobre el denominado “arte primitivo” que fueron organizadas en la Pierre Matisse Gallery, se acompañaron de catálogos.

⁵⁴⁸ En Nueva York en estos años fueron organizadas también otras exposiciones sobre el denominado arte “primitivo”, en particular en el MoMA, como se tratará en las páginas siguientes de la presente Tesis Doctoral.

denominado arte tradicional de Oceanía (1934); a la cual siguió una exposición sobre arte africano (1935), una exposición sobre las artes del antiguo Perú (1935), y una exposición sobre arte de América, África y Oceanía (1936). En los apartados siguientes detallaremos cada una de estas exposiciones.

4.1.1. La exposición “Oceanic Art” (20 de octubre -- 19 de noviembre, 1934)

En 1934 la Pierre Matisse Gallery organizó la exposición “Oceanic Art”⁵⁴⁹. Se trató de una exposición sobre arte oceánico, específicamente sobre arte de la Polinesia y de la Melanesia, la cual es una de las primeras exposiciones de arte oceánico jamás organizadas en América⁵⁵⁰. La exposición mostró 45 piezas en total, de las cuales mayoritariamente eran estatuillas de madera; también se exhibieron cuatro máscaras de madera policromadas, un par de objetos decorados como recipientes; y un par de pinturas sobre escorza de palmera. El poeta André Breton prestó una estatuilla, pero la mayoría de estas obras fueron prestadas por Charles Rattón, tal como se especificaba en el folleto que acompañó a la exposición⁵⁵¹.

Todas las obras fueron presentadas desde una perspectiva fundamentalmente estética: así, por ejemplo, las estatuillas fueron presentadas sobre pedestales, y los objetos pictóricos (las escorzas de árbol policromadas) se colgaron en la pared a modo de lienzo. Por otra parte, la información de cada obra que se divulgó en la exposición y en una sencilla publicación,

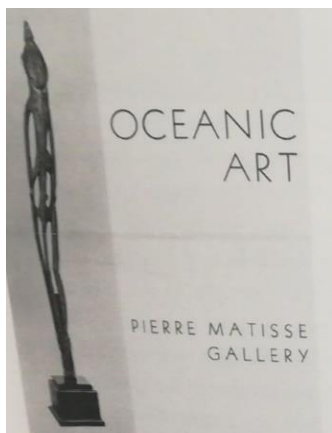
Las exposiciones de la Pierre Matisse Gallery, por tanto, antecedieron, y en otras ocasiones replicaron, otras exposiciones que sobre el arte denominado “primitivo” se organizaron en Nueva York en la década de 1930s.

⁵⁴⁹ A lo largo de 1934, la Pierre Matisse Gallery presentó exposiciones de, entre otros, Henri Matisse, Raoul Dufy, o Calder. El arte de la Polinesia y de Melanesia fue exhibido, por tanto, en una de las galerías más vanguardistas del momento en Nueva York. Griswold y Tonkovich, *Pierre Matisse and his Artists*, 164.

⁵⁵⁰ Charles Rattón escribió una carta a Pierre Matisse el 15 de septiembre de 1934, en la que Rattón afirmaba que se trataba de “la première exposition d’art océanien faite en Amérique...”. *Carta*, 15 de septiembre 1934, citado en Griswold y Tonkovich, *Pierre Matisse and his Artists*, 163.

⁵⁵¹ *Oceanic Art: Polynesia, Melanesia*, folleto de la exposición (Nueva York: Pierre Matisse Gallery, 1934). Charles Rattón era un experto, marchante y coleccionista del denominado arte “primitivo”, que en París había organizado varias exposiciones sobre el denominado arte “primitivo”: en 1930, junto al también experto y marchante Pierre Poel, organizó una exposición de arte africano y oceánico titulada *Exposition d’art africain et d’art océanien*, a la Galerie du théâtre Pigalle. Posteriormente, y por encargo del Musée d’Ethnographie du Trocadéro, Rattón organizó en 1932 la exposición *Bronzes et ivoires du Bénin* (1932), y, en 1933, la exposición *Sculptures et objets* a la Villa Guibert, exposición en la que se mostraron objetos de África, de América, de la Polinesia y de Melanesia. Asimismo, Rattón ya había prestado objetos de su colección para la *Exposition ethnographique des colonies françaises* del Musée d’Ethnographie du Trocadéro (1931), y había participado también en la organización y venta de las colecciones de arte “primitivo” de André Breton y Paul Éluard, que tuvo lugar el mismo año (1931). En el caso de Rattón, también fue uno de los principales prestadores en la exposición de arte africano que organizó el MoMA. A pesar de ello, como Rattón no se especializó en el entonces denominado “art nègre”, sino que se interesó por otras manifestaciones de arte no occidental. Véase Philippe Dagen, « Rattón, objets sauvages, » en *Charles Rattón. L’invention des arts “primitifs”*, ed. Philippe Dagen y Maureen Murphy (Paris: Skira- Flammarion-Musée du quai Branly, 2013), 118-146.

indicaba una supuesta utilidad (por ejemplo, estatuilla, máscara, espátula...), y, en algunos casos, también el material y/o el lugar de procedencia.



Catálogo de la exposición “Oceanic Art-Polynesia, Melanesia”, 1934, en la Pierre Matisse Gallery (Izquierda), e imagen de una de las salas de la exposición (Derecha).

La publicación de un folleto acompañó esta exposición, que contenía un listado de las 45 obras expuestas, así como de dos textos, breves, uno de Frederick R. Pleasants (entonces representante del Peabody Museum), y el otro de Georges Henri Riviere (entonces subdirector del Musée d’Ethnographie du Trocadéro, París)⁵⁵².

Si la presentación de tales objetos de la Polinesia y de Melanesia siguieron en la exposición criterios estéticos procedentes de la teorización del arte moderno europeo, los textos del folleto parten en cambio de un enfoque primariamente antropológico: se trata de textos en los que se enfatiza principalmente el contexto cultural desde el cual los objetos oceánicos habrían sido producidos. Así, el texto de Frederick R. Pleasants abre con un breve recorrido histórico sobre cómo Europa habría conocido el arte de África y de Oceanía, y se enfatiza en tales objetos por haber servido inicialmente a la ciencia, “which recognized in them the key to *ethnological problems*”⁵⁵³. El mismo autor asume una perspectiva más antropológica que estética, cuando enumera lo que él interpreta como las características generales de “the arts of primitive peoples”, unas características que el autor defiende como comunes al arte de todo “primitive group”:

⁵⁵² Sobre la figura de Georges Henri Rivière, véase Nina Gorgus, *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière* (Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2003).

⁵⁵³ Frederick R. Pleasants, *Oceanic Art: Polynesia, Melanesia*, folleto de la exposición (Nueva York: Pierre Matisse Gallery, 1934), s/p.

“The conditions of live have developed in *primitive* man a set of human reactions and adjustment so alien to our intellectual solutions that we can never completely understand them. *His art is also so much the outgrowth of the traditional imaginative system of the group* that we find its *determining factors* far removed from our own.”⁵⁵⁴

El autor únicamente enumera tales supuestas características (es un texto muy breve), por lo visto con el objetivo de ilustrar algunos de los aparentemente vínculos que, según defiende, existirían entre el arte tradicional de África y el arte tradicional de Oceanía. De entre las características citadas, el autor destaca el material (señala como rasgo común entre el arte oceánico y el africano, el uso predominante de la madera), pero en este caso si que hace referencia a varias cuestiones de índole más bien estético, como cuando comenta la supuesta voluntad de no representación que tendrían el arte tradicional de Oceanía y el de África:

“In Oceania and Africa, sculpture serves mainly for the representation of native gods or ancestral spirits who are thought as forces for good or evil in the tribal life. There is no incentive as we know it, for primitive mand tends to think of matter as something which can conceivably change its nature in almost accidental associative processes. That persistent concern with the exterior characteristics of nature which governed later European art does not interest the savage.”⁵⁵⁵

Según explica Pleasants en el texto, la finalidad del denominado arte “primitivo” sería la búsqueda de representar “native gods or ancestral spirits”, lo cual justificaría, según afirma, varias de las características plásticas previamente señaladas como rasgos de todo el arte “primitivo”. Dentro de tales características menciona: “the obvious exaggeration and distortion”, los “simplified planes”, o los “stylized treatment of details”, características que finalmente el autor nos insta a valorar como una renuncia plenamente consciente, y, por tanto, niega explícitamente que tales características de, supuestamente, de todo el arte “primitivo”, se deban a una incapacidad creativa.

El texto de Pleasants concluye finalmente con una idea que será reiterada en todas las exposiciones sobre arte “primitivo” organizadas en la Pierre Matisse Gallery, y es la del supuesto paralelismo entre el denominado arte “primitivo” y el arte moderno, por lo que respecta a las características plásticas (la exageración, la distorsión, la simplificación, y la estilización, tal como se ha señalado más arriba). Incluso Pleasants termina el texto alentando al ciudadano occidental a valorar el denominado arte “primitivo” como fuente de inspiración:

“The obvious exaggeration and distortion, which appear to be a search for this inner idea, *have had their influence on certain phases of modern sculpture and even painting.* [...]”

⁵⁵⁴ Pleasants, *Oceanic Art: Polynesia, Melanesia*, s./p.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

Technically this inner quality is manifested in a tremendous vitality, expressed with an understanding of rhythm and mass. And there is often a fine organic unity, which shows in a plastic value, surpassing that of most civilized people. [...]

An exhibition such as this brings an artistic experience far deeper than the mere presence of the exotic by-products of savagery. It presents a manifestation of art which can materially *enrich our appreciation of all forms of art and our understanding of the varieties of human adaptations of the physical and spiritual problems of existence.*⁵⁵⁶

En resumen, este primer texto incluido en el folleto de la exposición es un texto que inicialmente parte de un enfoque antropológico al querer contextualizar el denominado arte “primitivo”, pero a continuación –y, específicamente, en las conclusiones–, se defienden, desde un enfoque estético, unos supuestos paralelismos que existirían entre el arte oceánico y el africano, así como en el arte moderno, y se hace un alegato a considerar tales objetos “primitivos” como fuente de inspiración⁵⁵⁷.

El segundo texto publicado en el folleto de esta exposición, escrito en este caso por Georges-Henri Rivière, parte de un enfoque mucho más específico, porque se centra exclusivamente en comentar los objetos pictóricos exhibidos en la exposición. Y lo hace, además desde una aproximación preferentemente estética, ya que únicamente se comentan características plásticas de las obras pictóricas oceánicas referidas.

Como se ha indicado anteriormente, en dicha exposición solamente se mostraron 4 piezas pictóricas, de 45 piezas en total que mayoritariamente incluían estatuillas. Es decir, el segundo texto del folleto de la exposición está dedicado a comentar unas obras que en la exposición fueron minoritarias numéricamente, y que no son las más representativas del arte oceánico. ¿A qué se debió, entonces, esa importancia concedida por la Pierre Matisse Gallery a la pintura oceánica? Hay un elemento muy revelador, a nuestro entender, y es que si el texto de Pleasants concluye con la idea de que existiría un supuesto paralelismo entre el denominado arte “primitivo” y el arte moderno, en el texto de Georges-Henri Rivière esta idea es omnipresente a lo largo del texto.

⁵⁵⁶ Pleasants, *Oceanic Art: Polynesia, Melanesia*, s./p.

⁵⁵⁷ Hay cierta incongruencia teórica en este enfoque que pretende ser a la vez antropológico y estético, pero ello podría explicarse por el perfil científico de Pleasants, pero en tanto que el texto iba destinado a un catálogo y no a una publicación científica, y en consecuencia puede que el autor hubiera aceptado incluir en sus conclusiones la idea de que existiría un paralelismo entre el arte « primitivo » y el arte moderno, y la idea de que aquél puede ser un importante elemento de inspiración para el arte moderno --una idea omnipresente en todas las exposiciones de “arte primitivo” organizadas en la Pierre Matisse Gallery, tal como se analiza en las páginas siguientes de este Tesis Doctoral. También podría ser que se tratara de una espontaneidad por parte del autor (lo cual es improbable, pues el segundo texto también incide en esas mismas ideas), pero de ser así, sería un ejemplo de cómo tales ideas eran populares en ciertos ámbitos de los EE. UU., independientemente de gente como Pierre Matisse, que contribuyeron activamente a difundirlas.

Ciertamente, en este segundo texto se hacen continuamente referencias al supuesto paralelismo que existiría entre el denominado arte “primitivo” y el arte moderno, por ejemplo cuando Georges-Henri Rivière afirma que “un tel art, qui ne vise pas à copier la nature, mais la restitue à travers une sorte de code signes, est très proche de nos arts modernes.”⁵⁵⁸ Un segundo ejemplo lo encontramos cuando en el texto se analiza la representación no naturalista que aparentemente caracterizaría todo el denominado arte “primitivo” según el autor, y que en este texto se presenta también, y, sobre todo, como una característica también básica de todo el arte moderno:

“On y trouve, dans sa première fraîcheur, ce réalisme magique avec lequel ont su renouer les plus représentatifs des peintres du siècle, lorsque fauves et cubistes ont rénové la peinture occidentale que menaçaient de définitivement abêtir, d’une part un académisme sans vie, d’autre part un naturalisme servile.”⁵⁵⁹

Análogamente al texto de Pleasants, el texto de Georges-Henri Rivière concluye con esta misma idea de que existiría un importante paralelismo entre el denominado arte “primitivo” y el arte moderno; y se hace un llamamiento otra vez a valorar y asumir tal arte tradicional de Oceanía, como fuente de inspiración para el arte moderno.

En definitiva, la exposición *Oceanic Art* que Pierre Matisse organizó en su galería en 1934, se acompañó de dos textos que, además de referirse al arte oceánico, también describen (especialmente el segundo texto) el arte moderno, específicamente en cuanto a su supuesto vínculo con el denominado arte “primitivo”. Esa es, precisamente, la idea referida en sus respectivas conclusiones.

Siendo así, ello da pie a valorar si tal exposición sobre arte de Oceanía habría sido concebida y organizada por Pierre Matisse con fines económicos (es decir, para vender los objetos plásticos de la Polinesia y Melanesia exhibidos en la Pierre Matisse Gallery), o con el objetivo de promocionar el denominado arte “primitivo”; o, por el contrario, si se debió más bien a una *estrategia* de Pierre Matisse para la difusión de obras *modernas* en la ciudad de Nueva York en la década de 1930.

⁵⁵⁸ Georges-Henri Rivière, *Oceanic Art: Polynesia, Melanesia*, folleto de la exposición (Nueva York: Pierre Matisse Gallery, 1934), s/p.

⁵⁵⁹ *Ibid.* El texto de Rivière fue publicado en francés, es decir, sin su traducción al inglés. En este sentido, podemos presuponer que su impacto fue más limitado (por ejemplo, los expresionistas abstractos difícilmente pudieron leerlo directamente, porque prácticamente ninguno de ellos hablaba o leía en lengua francesa), pero las ideas contenidas en este texto, especialmente la idea de un importante vínculo entre el arte moderno y el denominado arte “primitivo”, serían difundidas y reproducidas por otros canales -crítica, monografía, etc.- por lo que su impacto en el mundo artístico neoyorkino no debe descartarse completamente.

La reacción de la crítica apunta más bien a esa segunda opción; ya que, además de la recepción crítica mayoritariamente positiva, destaca el hecho de que la referencia al arte oceánico se realiza y se reivindica desde un enfoque primordialmente estético:

“We realize how inclusive a term *art* has become in the usage of the present generation in viewing such a showing as the current exhibit of the arts of Polynesia and Melanesia at the Pierre Matisse Gallery. A few decades ago, such a collection of carvings, sculpture, and textiles would have been considered important *only from its ethnological bearings...*”⁵⁶⁰.

En consecuencia, los objetos artísticos de la exposición fueron analizados por parte de la crítica a partir de análisis principalmente formales:

“It is quite possible that many of these *beautiful patterns of geometrical design...* may be entirely freed from all representation of the objective world and *represent an idea, a rhythm, an emotion* otherwise not possible to convey.”⁵⁶¹

En este fragmento citado, podemos constatar concretamente cómo uno de los rasgos señalados como supuestamente determinantes del arte oceánico, sería su representación no naturalista, la cual se justifica apelando a un supuesto contenido abstracto y, por lo tanto, interpretado como irrepresentable. Este argumento ya aparecía señalado en los textos del folleto de la exposición, y en general la crítica escrita a propósito de la exposición *Oceanic Art* no aportó ideas originales, sino que repitió elementos sobre el denominado arte “primitivo” ya difundidos en la década anterior.

Un ejemplo en este último sentido es el texto del crítico Henry McBride, quién escribió lo siguiente⁵⁶²:

⁵⁶⁰ Archivos de la Pierre Matisse Gallery, noviembre (?) de 1934, citado en Griswold y Tonkovich, *Pierre Matisse and his Artists*, 164.

⁵⁶¹ Archivos de la Pierre Matisse Gallery, noviembre (?) de 1934, citado en Griswold y Tonkovich, *Pierre Matisse and his Artists*, 164. Resulta oportuno de señalar aquí que esta difundida interpretación estética en Nueva York del arte denominado “primitivo” ha sido ignorada, o no ha sido tomada en cuenta, generalmente, en la bibliografía especializada sobre el primitivismo del expresionismo abstracto; así, historiadores como Stephen Polcari o W. Jackson Rushing omiten en sus estudios esta interpretación del arte “primitivo” que ya existía y empezaba a divulgarse en Nueva York como mínimo desde los inicios de los años treinta; en cambio, estos especialistas analizan el interés de los expresionistas abstractos por las artes denominadas “primitivas”, únicamente como elementos derivados de una noción del “hombre primitivo”, o de elementos identitarios nacionalistas, respectivamente. Véase Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience* (New York: Cambridge University Press, 1991); y W. Jackson Rushing, *Native American Art and the New York Avant-Garde: A History of Cultural Primitivism*.

Similarmente, las exposiciones que a principio de la década de 1940 organizó Barnett Newman sobre arte “primitivo”, suelen señalarse como absolutamente innovadoras y pioneras en cuanto a su enfoque estético, de modo que omiten las exposiciones previas que como en el caso de la Pierre Matisse Gallery, antecedieron los proyectos curatoriales de Barnett Newman. Véase por ejemplo la introducción que escribe Richard Shiff, “Introduction”, en *Barnett Newman, Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O'Neill (University of California Press: Berkeley, 1992), xii-xxviii. En este sentido, se constata que, por parte de la bibliografía especializada, el primitivismo artístico desarrollado en Nueva York en los 40s todavía se presenta generalmente sin tener en cuenta los antecedentes, por ejemplo, las exposiciones, señalando principalmente -y en ocasiones, únicamente-- como fuente de tal interés de los expresionistas abstractos, al artista John Graham.

“We can quit safely introduce these colorful objects into our drawing rooms—that is, of course, if we have the price—for, suddenly, it seems, *they have become costly and have even got into our museums...* For nothing that has come to us across the seas in the recent years has been as *instructive* as this naïve and powerful art that was produced by a people who never heard of that word art. *They are seductively beautiful. They require no training in “appreciation.” They speak straight to the soul.*”⁵⁶³

McBride apunta aquí varias ideas sobre el denominado arte “primitivo”, muy extendidas en Nueva York desde la década anterior. Por ejemplo, McBride describe al arte oceánico como un arte *inocente*, al asumir la popular creencia de que no sería imprescindible una formación previa para poder apreciar plenamente tal arte oceánico, al tratarse de un arte aparentemente muy simple: ([it] “was produced by a people who never heard of that word art”). De esta manera, McBride continúa con la tradición de presentar al denominado arte “primitivo” como un arte “naïve and powerful”, fruto más bien de una creación plástica espontánea, no racional sino más bien instintiva⁵⁶⁴.

McBride en su texto siempre se refiere a los objetos de Oceanía exhibidos en la Pierre Matisse Gallery como creaciones estéticas, nunca no como utensilios —aun cuando, tal y como hemos señalado en las páginas anteriores, en esta exposición se mostraron, además de estatuillas, instrumentos musicales, ropa o utensilios como cucharas. Precisamente, ya se ha apuntado previamente que la presentación estética, y no antropológica, que se hizo en la Pierre Matisse Gallery de tales objetos de la Polinesia y de Melanesia, fue una de las ideas más reivindicadas por parte de la crítica a esta exposición⁵⁶⁵.

El texto de McBride recoge otra idea también muy popular en cuanto al denominado arte “primitivo”, y que ya hemos señalado a propósito de los textos del folleto de la exposición: se trata de la idea de que el denominado arte “primitivo” puede ser pedagógico, es decir, que a través de éste se pueden difundir otras ideas de interés. Así, McBride en la cita más arriba

⁵⁶² Henry McBride fue uno de los críticos que más defendió al denominado arte “primitivo” en la década de 1930 --junto al crítico y artista Georges K. L. Morris. McBride también fue uno de los principales críticos que lideró la defensa del arte moderno en Nueva York. El denominado arte “primitivo” y el arte moderno fueron así asumidos como parte de una misma moneda, en el pensamiento de McBride, entre otros, tal como se analiza en las páginas siguientes.

⁵⁶³ Henry McBride, *New York Sun*, 3 de noviembre, 1943, Archivos de la Pierre Matisse Gallery, noviembre (?) de 1934, citado en Griswold y Tonkovich, *Pierre Matisse and his Artists*, 164. La cursiva es nuestra.

⁵⁶⁴ Podemos observar aquí que esta lectura del arte oceánico se asienta en ideas extendidas en Nueva York en cuanto al denominado arte “primitivo”, ya desde principios de siglo —tal y como se ha analizado en el Capítulo I de la presente tesis. Por ejemplo, la idea de que el arte “primitivo” no requiere un conocimiento previo para precibirlo, ya había sido defendida por de Zayas, Katherine Dreier o Robert Coady. Asimismo, muchas de estas ideas seguirán formando parte de la lectura que a principios de los años 40 realizaron varios expresionistas abstractos, entre los cuales Barnett Newman o Adolph Gottlieb.

⁵⁶⁵ Como ya se ha analizado en el Capítulo I de la presente tesis, esta idea también venía siendo reivindicada en Nueva York desde principio de siglo por parte de teóricos, críticos o artistas interesados en el denominado arte “primitivo”, y continuaría siendo una idea reivindicada todavía a principios de los años 40, por parte de los artistas expresionistas abstractos.

citada, habla de que en los tiempos recientes no habría nada tan “instructive” como el denominado arte “primitivo”. McBride en su crítica no especifica la instrucción que se podría sacar de tal arte “primitivo”, pero en tanto crítico de arte moderno, podemos imaginar que ese llamamiento que hace McBride en su texto pudo perfectamente ser interpretado por el lector de la época como una interpelación directa al arte moderno.

El texto de McBride también resulta revelador en otros aspectos, como por ejemplo sobre el hecho de que el crítico constata que aún cuando este arte todavía era relativamente desconocido por parte de la crítica y público como ha defendido tradicionalmente la historiografía hegemónica, tampoco era desconocido del todo. McBride en el fragmente anteriormente citado, afirma que el denominado arte “primitivo” tenía, o empezaba a tener, cierto reconocimiento económico, pero también social. McBride asevera que las obras empiezan a ser costosas económicamente, y, apunta también que tal arte incluso habría empezado a ser exhibido en museos, es decir, que tendría ya incluso cierto reconocimiento institucional⁵⁶⁶.

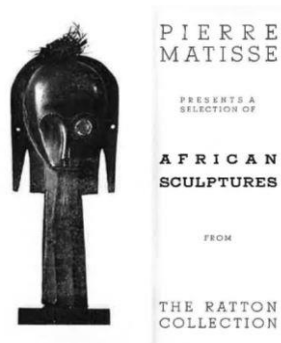
4.1.2. La exposición “African Sculptures from the Ratton Collection” (30 de marzo -20 de abril, 1935)

Un año después de haber organizado la exposición de arte oceánico, Pierre Matisse volvió a presentar una exposición sobre arte considerado entonces como “primitivo”: en este caso, el marchante francés organizó una exposición de arte africano. Pierre Matisse ya había organizado previamente una exposición sobre arte africano en Nueva York, pero con la exposición “African Sculptures from the Ratton Collection”, el arte africano hizo presencia por primera vez en su galería⁵⁶⁷.

Los objetos exhibidos procedían de la colección del marchante y coleccionista Charles Ratton, de quién ya se ha comentado previamente que colaboró con Pierre Matisse a propósito de la anterior exposición de arte oceánico.

⁵⁶⁶ Henry McBride, *New York Sun*, 3 de noviembre, 1943.

⁵⁶⁷ En 1930 Pierre Matisse había participado en la organización de una exposición sobre arte africano en la Valentine Gallery, ya que, aprovechando que Paul Guillaume quería vender su colección de arte africano, Valentine Dudensing y Pierre Matisse organizaron una exposición titulada *An Exhibition of Rare African Sculptures* (24 de marzo al 12 de abril 1930). La exposición exhibió principalmente estatuillas y máscaras, y fue presentada como una oportunidad para conocer las piezas de la colección de Paul Guillaume, de la que se señaló que la denominada escuela de París se habría inspirado.



Portada del catálogo de la exposición *African Sculptures from the Ratton Collection*, 1935, en la Pierre Matisse Gallery (Izquierda); e imagen de una de las salas de la exposición (Derecha).

La mayoría de los más de treinta objetos que se exhibieron fueron estatuillas y máscaras, y análogamente a la anterior exposición sobre arte oceánico, todos los objetos fueron presentados siguiendo parámetros estéticos propios del arte occidental: por ejemplo, las estatuillas y otros objetos (incluso utensilios), fueron mostrados encima de un podio, como si de una escultura se tratara. En cuanto a la información específica de cada objeto, en el folleto de la exposición (que incluyó un listado con los objetos exhibidos, se indicó el material, región geográfica de procedencia, y tipo de objeto. El catálogo de arte africano no incluyó ningún texto escrito.

La inauguración de esta exposición coincidió con la inauguración en Nueva York de otras dos exposiciones de arte africano: una en el Museum of Modern Art (del 18 de marzo al 18 de mayo de 1935; es decir, que se inauguró una semana antes de la exposición de arte africano en la Pierre Matisse Gallery, y se clausuró un mes más tarde); y otra exposición a cargo de Carré y de Dudensing, prácticamente en las mismas semanas⁵⁶⁸.



Anuncio de la Exposición *African Sculptures*, en la Valentine Gallery (1930), en la revista *The Art News*, 15 de marzo de 1930.

⁵⁶⁸ Pierre Matisse escribió una carta a Pierre Loeb diez días antes de que concluyera su en la Pierre Matisse Gallery, en la que lamentaba esta competencia: "The Museum of Modern Art is displaying some six hundred pieces [...]. Carré is opening an exhibition of his own with Dudensing so there will be three exhibitions of African art going on at once. I am afraid it will be one too many and more or less spoil chances for the future."

Por otra parte, en todos estos espacios, incluyendo la Pierre Matisse Gallery, tales exposiciones referidas de arte africano se programaron junto a otras exposiciones de arte moderno, y los objetos africanos fueron exhibidos también, como se ha comentado a propósito de la exposición celebrada en la Pierre Matisse Gallery, desde un enfoque exclusivamente estético⁵⁶⁹.

4.1.3. La exposición “Ancient Perou: Textiles, Pottery, Sculptures from the Ratton Collection-Paris” (22 octubre – 16 noviembre, 1935)

En el mismo año que se presentó la exposición de arte africano, pero en los meses finales y coincidiendo con la apertura de la siguiente temporada, la Pierre Matisse Gallery presentó una exposición de arte antiguo de América (específicamente de la zona del Perú moderno)⁵⁷⁰. Esta exposición titulada “Ancient Peru: Textiles, Pottery, Sculptures from the Ratton Collection, Paris” (22 octubre – 16 noviembre, 1935), también fue organizada a partir de la colección de Charles Ratton.

Las obras exhibidas en la referida exposición fueron mayoritariamente textiles, y, en menor medida, utensilios de cerámica y máscaras, pero el enfoque que se siguió a la hora de presentar tales objetos fue igualmente el estético. El catálogo de la exposición no incluyó ningún texto, únicamente un listado de las obras exhibidas, clasificado por su tipología (textiles, cerámica y escultura).

10 de abril 1935, citado en William Griswold *et. Al.*, *Pierre Matisse and his Artists.op.cit.*, pàg. 166. La coincidencia en el tiempo en Nueva York de tres exposiciones de arte africano, no puede sino ser valorado como un claro indicador del ya popularizado e institucionalizado interés que en Nueva York suscitaba el arte africano a mediados de los años 30. Véase Julia May Boddewyn, “A Valentine to European Modernism,” *Modernism Magazine*, vol. 4/2 (verano 2001): 42–48.

⁵⁶⁹ Todas las exposiciones sobre el denominado arte “primitivo” organizadas en la Pierre Matisse Gallery, fueron presentadas junto a otras exposiciones de arte moderno, como ya se ha especificado en las páginas anteriores. Así, en el caso de esta exposición sobre arte africano, le exposición que inmediatamente le precedió fue una exposición de pinturas, acuarelas y gouaches, de Joan Miró (10 de enero a 9 de febrero de 1935), en la que, entre otras obras, se mostró por primera vez en los EE. UU. la obra *La Masia* (1921-1922). Por otra parte, después de la exposición “African Sculptures from the Ratton Collection”, se presentó una exposición sobre la obra reciente de André Masson (29 abril-27 de mayo de 1935), y que fue el segundo y último solo dedicado a la obra de Masson -Pierre Matisse continuó exponiendo la obra de Masson, pero desde entonces únicamente en exposiciones de grupo. Por tanto, análogamente a las exposiciones organizadas en Nueva York dos décadas antes por Stieglitz o de Zayas, Pierre Matisse también presentó en Nueva York, al arte denominado “primitivo” desde un paradigma estético y en un espacio que buscaba mostrar al arte más vanguardista del momento. Una década más tarde, el artista expresionista abstracto Barnett Newman también organizaría exposiciones de arte considerado “primitivo”, desde un enfoque estético y en una galería, la Betty Parsons, que por primera vez dio visibilidad a la obra de muchos expresionistas abstractos.

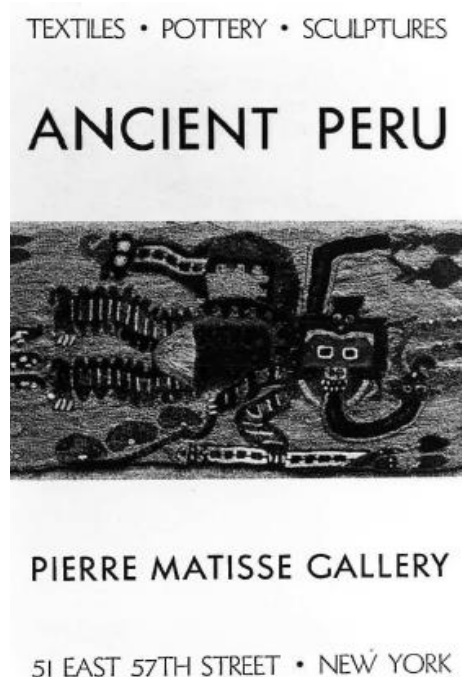
⁵⁷⁰ Entre esta exposición de arte peruano y la anterior exposición de arte africano, solamente se presentó una exposición en la Pierre Matisse Gallery, que estuvo dedicado como ya se ha indicado anteriormente, a la obra reciente de André Masson (29 de abril – 29 de mayo, 1935).

La crítica reaccionó muy positivamente, o bien dejó sin reseñar la exposición. De entre los textos que analizaron la exposición, la mayoría parten de ideas que venían difundiendo en Nueva York desde las primeras décadas del siglo por parte de artistas y teóricos modernistas. En este sentido, se trata en general de textos que buscan primeramente convencer al espectador del valor del arte amerindio antiguo, y, por tanto, en su análisis no llegan a examinar la exposición en detalle, sino que parten de ideas genéricas y a menudo convencionales sobre el arte amerindio antiguo. Igualmente, estos textos críticos se centran a menudo en desacreditar ideas negativas con las que, en aquellos tiempos y en Nueva York, se describía popularmente al denominado arte “primitivo”: por ejemplo, la idea de que tales objetos tendrían, como mucho, un interés decorativo:

“Put the Pierre Matisse exhibition... on the ‘must’ list. Otherwise, you pass up a rare chance to see not merely ‘decorative’ art, but magnificent things indicative of a *highly imaginative culture* among these South American Indians long *before they were touched by European civilization.*”⁵⁷¹

En este fragmento publicado en el periódico *New York Post* por ejemplo, el autor no solamente reivindica la categoría de *arte* para estos objetos amerindios –y un *arte* asumido no como simple sino como producto de una gran riqueza cultural–, sino que, también cuestiona la “superioridad” que tradicionalmente se otorgaba o reconocía al arte europeo respecto a otras tradiciones artísticas como la que aquí se comenta. Sino que por el contrario, en este fragmento se afirma que el arte *no europeo* sería auténtico y, por tanto, se reivindica como ejemplo de *originalidad*, ideas que como ya hemos visto habían sido difundidas previamente por teóricos, la crítica y monografías, en las décadas de 1910 y 1920 en Nueva York.

La crítica publicada a propósito de la exposición, en definitiva, buscó convencer del valor genérico del arte amerindio antiguo, ya fuera enumerando sus supuestas características básicas positivas tal y como se acaba de señalar; o también recurriendo directamente a la



Catálogo de la exposición “Ancient Peru: Textiles, Pottery, Sculptures from the Rattou Collection- Paris”, 1935.

⁵⁷¹ Jerome Klein, *New York Post*, 26 octubre, 1935, citado en Griswold y Tonkovich, *Pierre Matisse and his Artists*, 167. La cursiva es nuestra.

comparación con el arte moderno, al señalar supuestos paralelismos entre éste y el arte “primitivo” como prueba de valía. Por ejemplo, en otra reseña publicada en la revista *Art News*, se delineó un paralelismo entre los diseños gráficos de algunas de las telas amerindias exhibidas y la obra de Joan Miró:

“Pierre Matisse has done much to popularize the work of primitive peoples. Last year, he brought us African sculpture and the work of Oceanic tribes; this season he is exhibiting textiles, pottery, and sculptures of ancient Peru, from the Ratton collection... The majority of the designs are achieved by the repetition of a single motif which makes a rhythmical pattern across the cloth, and the effects are occasionally amazingly sophisticated. *Birds on Brown Background* might have been done by Joan Miró.”⁵⁷²

Situando el arte amerindio al mismo nivel que la obra del gran artista vanguardista Joan Miró, esta crítica proyecta el arte amerindio desde un gran reconocimiento, a la vez que insiste en la ya difundida idea de que existiría un vínculo entre el arte moderno y el arte “primitivo”. Se trata entonces de textos críticos que no aportan en general ideas innovadoras, sino que en ellos se maneja la misma narrativa con la que el arte denominado “primitivo” venía siendo exhibido y reivindicado en Nueva York desde la segunda década del siglo XX.⁵⁷³

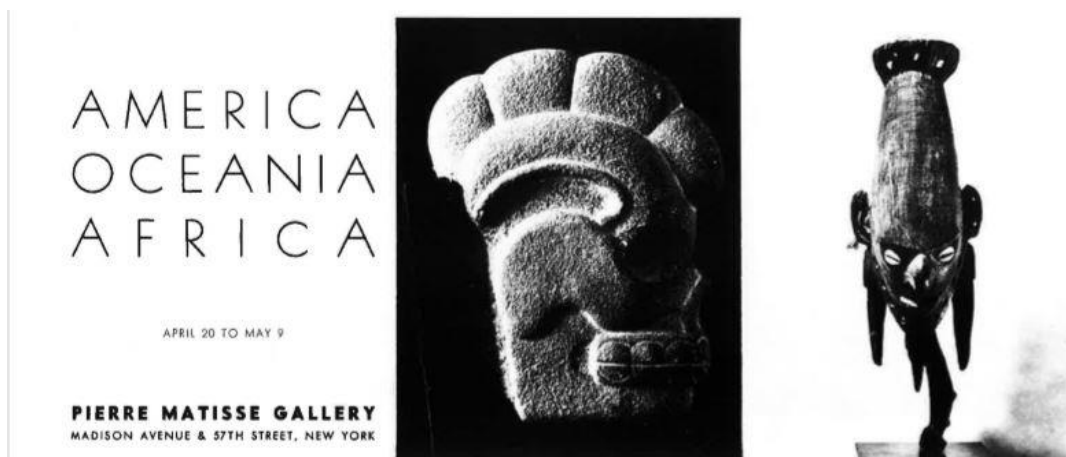
4.1.4. La exposición “America, Oceania, and Africa” (20 abril- 9 mayo 1936)

A mitad de la década de 1930, Pierre Matisse organizó una cuarta –y última– exposición relacionada con objetos estéticos de culturas no europeas: fue en la primavera de 1936 (del 20 abril al 9 de mayo de 1936), y, bajo el título de “America, Oceania, and Africa”, se presentaron hasta 61 objetos de arte tradicional de estas tres zonas geográficas⁵⁷⁴.

⁵⁷² D.D., *Art News*, 26 de octubre, 1935, citado en Griswold y Tonkovich, *Pierre Matisse and his Artists*, 167. La referencia específica a la obra de Joan Miró habría podido ser sugerida y potenciada por el mismo Pierre Matisse, a juzgar por la proyección que desde su galería se hizo en la década de 1930 de la obra del pintor catalán. Por ejemplo, en una exposición sobre la obra de Miró que tuvo lugar un año después, se seleccionó para la portada del catálogo, la huella de la mano del pintor (exposición de *Joan Miró*, 13 diciembre – 26 diciembre 1936. Por otra parte, de entre las obras reproducidas en el catálogo de una exposición de la obra de Miro en 1936, como mínimo una de ellas, *Painting*, 1933, presenta de forma evidente diversas formas que fácilmente pueden ser asociadas, por su similitud formal, a seres vivos (se identifican ojos, en ocasiones boca, etc. que están representados de forma esquemática sobre un fondo uniformado), y que se trata de características que muestran claros paralelismos con, por ejemplo, las pinturas de arte oceánico exhibidas en la Pierre Matisse Gallery en 1934. Posteriormente, en la década de 1940, Pierre Matisse ya no organizó exposiciones del denominado arte “primitivo”, pero siguió exhibiendo piezas de arte “primitivo” en exposiciones de arte moderno; por ejemplo, en exposiciones de Joan Miro. Por ejemplo, en una exposición de 1944. En consecuencia, independientemente de si Miró se inspiró o no en estas artes “primitivas”, en Nueva York desde los años 30’ se difundió desde la propia Pierre Matisse Gallery una lectura primitivista sobre la obra de Miro, que parte de la crítica también difundirá, como demuestra la crítica de D.D. *Art News*, 26 de octubre de 1935.

⁵⁷³ Se trata de ideas centrales en el discurso primitivista desarrollado por artistas y teóricos en Nueva York desde las primeras décadas del siglo XX, como ya se ha analizado en el Capítulo I de la presente Tesis.

⁵⁷⁴ Se exhibieron 18 objetos de América, 14 de Oceanía, y 39 de África. Entre las obras exhibidas destaca *Polychromed Fetish*, una pieza del Sepik River, New Guinea, referida como “Homme oiseau” (actualmente se encuentra en la Washington University, St. Louis).



Folleto de la exposición “America, Oceania, and Africa” (1936), en la Pierre Matisse Gallery.

La exposición partió de la premisa de que a pesar de las diferencias culturales y plásticas entre los diversos objetos exhibidos, existiría sin embargo una similitud estética fundamental entre tales artes⁵⁷⁵. La autoría de esta tesis podría proceder de Charles Ratton, pero también de Robert Goldwater, autor del texto que en esta ocasión de publicó en el folleto de la exposición.

Goldwater, entonces profesor de la New York University, había escrito ya un influyente artículo sobre arte africano un año antes, en 1935, y apenas un año después de tal exposición Goldwater publicó el que devino su libro más famoso: *Primitivism in Modern Art* (1937)⁵⁷⁶, en el cual el autor defendió precisamente la necesidad de aproximarse a tales artes de forma conjunta, por oposición al arte de Europa y de Asia. En el texto publicado a propósito de la exposición, Goldwater sin embargo ya sugirió esta diferente aproximación para el denominado arte “primitivo”:

⁵⁷⁵ Griswold y Tonkovich defienden que autoría de esta perspectiva prodecería muy probablemente de Ratton, afirmando incluso considera que Ratton habría sugerido el título. Sobre la posible autoría de Ratton, véase Griswold y Tonkovich, *Pierre Matisse and his Artists*, 170. Siendo plausible esta hipótesis, pensamos que debe tenerse en cuenta, sin embargo, que tal idea era muy popular en Europa desde las dos últimas décadas, y que tal interpretación había sido difundida en Nueva York a través de exposiciones o catálogos, como se ha examinado en la Parte I de la presente Tesis Doctoral.

⁵⁷⁶ Más adelante en la presente Tesis examinaremos esta obra de Goldwater. Habiendo sido la exposición organizada en 1936, y la publicación de Goldwater en 1937, nos decantamos más bien en considerar que Goldwater debió de influir, porque la complejidad conceptual del libro y los estudios minuciosos de los artistas, difícilmente pudieran haber sido llevados a cabo en el año que siguió a la exposición. Creemos más plausible por el contrario afirmar que para entonces, Goldwater coincidió con Ratton en identificar como elemento de inspiración para el arte moderno, no solamente el arte africano sino otras artes, principalmente las artes tradicionales de América y las de Oceanía, que fueron precisamente las que fueron expuestas en esta exposición y el planteamiento de análisis de Goldwater en su libro.

“[...] is there anything which groups these arts together and sets from those of Europe and Asia? I think there is, and that it may be best defined as the preservation of the unity between the artist and his work after technical mastery has been attained. In Europe, the conquest of the technical problems which consciously occupied the artist and their subsequent replacement by aesthetic concerns has three times brought a quick change in artistic production. Among the “primitives” the tradition has continued after technical perfection has been achieved.”⁵⁷⁷

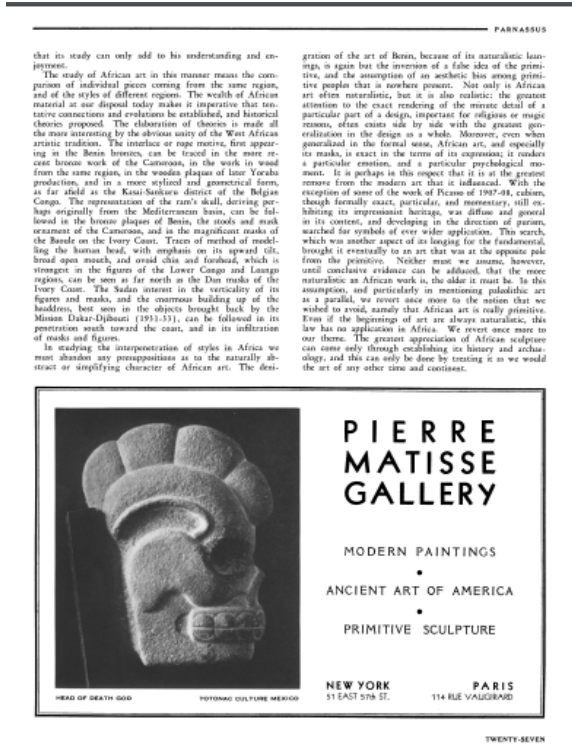
A diferencia de su libro publicado en 1937, no obstante, Goldwater en el texto del folleto únicamente citó algunos elementos culturales para justificar esta diferente clasificación de las artes; en cambio, este texto indaga en otra idea a la que ya se nos hemos referido y analizado, en tanto idea que había sido fundamental en cada una de las anteriores exposiciones organizadas en la Pierre Matisse Gallery sobre arte “primitivo”. Nos referimos a la creencia de que existiría un paralelismo entre las “artes primitivas” y el arte moderno, y a la convicción de que el arte “primitivo” podría servir de inspiración para el arte contemporáneo occidental:

“Among the “primitives” the tradition has continued after technical perfection has been achieved. [...] Because this is one of the chief problems of our own art, we can, without copying, which is useless, appreciate this quality of primitive art with understanding.”⁵⁷⁸

La llamada que hace aquí Goldwater es muy poco concreta, más allá de hacer la puntualización de que tal referencia no debería entenderse como copiar; pero resulta muy

⁵⁷⁷ Robert Goldwater, *America, Oceania, and Africa*, folleto de la exposición (Pierre Matisse Gallery: Nueva York, 1936), s/p. Por otra parte, debido a la formación de Goldwater como historiador de arte moderno, es improbable que en 1935 no conociera que una aproximación teórica y práctica había sido llevada a cabo, por otra parte, por la mayoría de las vanguardias europeas desde las primeras décadas del siglo XX, pero que en los EE. UU., (tal como reflejará en su libro de 1936) -fenómeno que sin embargo en los EE.UU como fenómeno de vanguardias no se dará hasta la década siguiente, bien entrados los 40s. Finalmente, para contextualizar la llamada primitivista de la Pierre Matisse Gallery a través del texto de Goldwater, también hay que tener en cuenta de que la idea de un paralelismo entre el “arte primitivo” y el arte moderno no era exclusiva de la Pierre Matisse Gallery, ya que otros museos y galerías de Nueva York en los años treinta incluyeron el “arte primitivo” en su programación de “arte moderno, tal y como se analiza en los siguientes apartados de este capítulo a propósito de la programación del MoMA, todo lo cual evidenciaría que esta idea que hallamos en el texto de Goldwater en el 1935, era una idea difundida en Nueva la York de los años 30s.

⁵⁷⁸ Robert Goldwater, *America, Oceania, and Africa*, s/p.



Publicidad sobre la Pierre Matisse Gallery, acompañando el artículo Robert J. Goldwater, “An Approach to African Sculpture,” *Parnassus* 7, núm. 4, 1935: 27.

ilustrativa del rol que las exposiciones sobre arte “primitivo” habrían podido desarrollar en la Pierre Matisse Gallery. En este sentido, resulta oportuno volver a señalar que, al igual que en las exposiciones previas de arte “primitivo”, los objetos de esta exposición fueron también presentados siguiendo los mismos principios expositivos que habían regido las anteriores exposiciones dedicadas al “arte primitivo”, y que resultaban ser los mismos para la exposición de obras de artistas modernos –por ejemplo, la obra de Joan Miró o la de Henry Matisse⁵⁷⁹.

Por otra parte, mientras que las salas de la Pierre Matisse Gallery no se abrieron para ningún artista contemporáneo norteamericano, Pierre Matisse sí que exhibió la obra de los artistas latinoamericanos Roberto Matta y Wilfredo Lam a partir del año 1936, entonces todavía no famosos y desconocidos en Nueva York (Pierre Matisse fue el primero en exhibir sus obras en Nueva York), pero cuya obra exhibida era de temática explícitamente primitivista⁵⁸⁰.

Después de esta gran exposición, Pierre Matisse no organizó más exposiciones sobre el denominado “arte primitivo”, hasta prácticamente una década más tarde, cuando organizó una exposición titulada “Pictures Under Five Hundred and Examples of African and Pre-Colombian Art” en el año 1944 (27 de junio – 31 julio); en la que se mostró la obra de artistas modernos con objetos africanos y precolombino⁵⁸¹. En esta ocasión no se editó ningún catálogo. Sin embargo, la exhibición del denominado “arte primitivo” no desaparecería por completo en la Pierre Matisse Gallery a lo largo de la década siguiente, porque aún sin formar parte de exposiciones programadas, el “arte primitivo” continuó siendo exhibido en las paredes de esta galería perennemente⁵⁸².

⁵⁷⁹ Fue en esa misma temporada del año 1936 cuando la Pierre Matisse Gallery exhibió *La Danse* (1910), de Henry Matisse, y que Walter Chrysler compraría tres años más tarde, en 1939.

⁵⁸⁰ Aunque Pierre Matisse en los primeros años se centró en obra moderna europea, progresivamente también presentó obra de artistas jóvenes que entonces despuntaban, como la obra del chileno Matta (años 1943, 1944, 1947) o el cubano Wilfredo Lam (años 1942, 1944, 1945, 1948, 1950). Precisamente muchas de las obras expuestas entonces en la Pierre Matisse Gallery de estos artistas eran de temática primitivista. Así, en 1944, unos meses antes de otra exposición primitivista titulada “Pictures Under Five Hundred and Examples of African and Pre-Colombian Art”, Pierre Matisse organizó una exposición sobre obra reciente de Wilfredo Lam, en la que se mostró la posteriormente famosa *The jungle* (1943), una obra explícitamente inspirada en el arte africano con la inclusión de formas representando máscaras africanas.

⁵⁸¹ Se mostró la obra Chagall, Dalí, de Chirico, Derain, Lam, Laurencin, Laurens, Lautrec, Léger, Marquet, Masson, Matisse, Matta, Miro, Picasso, Redon, Siqueiros, o Tamayo, entre otros. Esta exposición fue casi una repetición de una exposición presentada un año antes, en 1943, con el título “Modern pictures under five hundred” (15 de junio-31 de julio), y en la que se mostró la obra de estos artistas con objetos africanos y precolombinos. Por tanto, se trata de otro ejemplo en el que el denominado “arte primitivo” es mostrado en la Pierre Matisse a partir de la supuesta analogía que interpretaban que existía entre tales artes.

⁵⁸² Ya hemos señalado en las páginas anteriores que en ocasiones cuando se exhibía la obra de artistas modernos, Pierre Matisse en las mismas salas incluía algún objeto “primitivo, como fue el caso de una exposición de Joan Miró de 1944, en la que entre los lienzos de Miró Pierre Matisse insertó una estatuilla.

4.1.5. De las exposiciones en la *Pierre Matisse Gallery* y su legado

Una pregunta pertinente a la hora de valorar el rol de la galería de Pierre Matisse en el desarrollo del primitivismo artístico en Nueva York sería la siguiente: ¿Por qué Pierre Matisse exhibió el denominado arte “primitivo” en su galería? Probablemente, las razones que llevaron a Pierre Matisse a exhibir el denominado arte “primitivo” en los primeros años de la apertura de su galería fueron varias. William Griswold defiende que, como el denominado arte “primitivo” había ejercido una influencia en el arte moderno europeo, y como estos artistas modernos aparentemente sentían verdadera fascinación hacia el arte “primitivo”, entonces Pierre Matisse como marchante que era se habría aparentemente contagiado de esta fascinación:

“it [sic.] seems altogether natural that Pierre Matisse should have attempted to impart to his American clients the excitement that tribal art recently had generated among some of their most sophisticated European counterparts.”⁵⁸³

William Griswold, en su respuesta, simplemente señala que hay un interés previo de los artistas europeos, y asume como lógico (“natural”) que un marchante de arte moderno tuviera los mismos intereses o fascinaciones de sus artistas. Sin embargo, ello no es del todo cierto en cuanto a que no todos los marchantes de arte moderno en Nueva York exhibieron, en la década de 1930, el denominado arte “primitivo”⁵⁸⁴. Además, William Griswold no detalla el tipo de interés de los artistas modernos hacia el denominado arte “primitivo”, y, por tanto, tampoco especifica el tipo de interés que el denominado arte “primitivo” habría supuestamente heredado Pierre Matisse: ¿un interés formal? ¿estético? ¿conceptual? ¿económico?

Hay varios elementos genéricos de las exposiciones sobre arte “primitivo” organizadas en la Pierre Matisse Gallery, que nos permiten señalar de forma más concreta que la sugerencia de William Griswold, tales los posibles objetivos, y que explican finalmente el rol tan prominente conferido al denominado arte “primitivo” durante los primeros años de funcionamiento de su galería.

Por ejemplo, el 14 de enero de 1935, Pierre Matisse escribió una carta a Ratton en la que se lamentaba de la falta de mercado para el arte africano:

⁵⁸³ Griswold y Tonkovich, *Pierre Matisse and his Artists*, 50.

⁵⁸⁴ Por ejemplo, el marchante Julien Levi, que se especializó en el surrealismo, y fue el marchante de importantes artistas como Max Ernst.

“Here these is no market whatsoever. That is to say that there is no movement at all concerning these primitive objects. ... Everybody is of course very interested, but they cannot conceive the idea of introducing any of these objects in their home”⁵⁸⁵.

Esta carta Pierre Matisse la escribió tres meses antes de inaugurar su propia exposición sobre arte africano. ¿Organizó Pierre Matisse una exposición de arte africano a pesar de que estaba convencido de que su aceptación en el mercado estadounidense? Nos parece improbable, y creemos más bien que tenía la convicción de que el arte africano difícilmente sería aceptado en Nueva York. Esto también es constable en otro documento escrito por Pierre Matisse pocas semanas antes de inaugurar su exposición, en este caso una carta a su padre, el artista Henri Matisse. En la referida carta Pierre Matisse afirma que:

“Je ne crois pas que l’Amérique des musées et des collectionneurs ne donnera jamais une place importante à l’art nègre en particulier. Ça serait reconnaître une valeur intellectuelle aux noirs dont ils se gardent bien”⁵⁸⁶.

Es sorprendente el comentario de Pierre Matisse, porque el arte africano en los EE.UU. tenía mercado desde el Armory Show. Y evidencia de ello es que por ejemplo, el abogado y patron John Quinn (1870-1924) amasó una colección de unos 40 objetos de arte africano, objetos que llegaron de Europa entre 1913 y 1921; y, por ejemplo, en 1922, Joseph Brummer vendió a Quinn una máscara por 200 dólares, lo cual para Biro “this mask’s presence in New York at such an early date illustrates the unexpected breadth of early-networks of African Art”⁵⁸⁷.

Por otra parte, como se demuestran el artículo “African Art, New York, and the Avant-Garde”, el arte africano empezó a entrar en las instituciones, como *arte*, no solamente como artefactos:

“By 1919, both in Europe and America, the status of African art had changed considerably, leading the Paul Guillaume to exclaim: "Negro art is fashionable!" (Guillaume, Paul. 1919. "Une esthétique nouvelle. L’art nègre." *Les Arts à Paris 4 (mayo 15)*: This shift in perspective extended to institutions, which began to consider African artifacts for their aesthetic value.”⁵⁸⁸

Biro menciona que en los EEUU un ejemplo de este nuevo enfoque es que a principios de 1922 la Barnes Foundation in Merion Pennsylvania exhibió las piezas del Dr. Albert C. Barnes

⁵⁸⁵ Carta a Pierre Loeb, 14 de enero de 1935, citado en Griswold y Tonkovich, *Pierre Matisse and his Artists*, 166.

⁵⁸⁶ Carta a Henri Matisse, 5 de marzo de 1935, Griswold y Tonkovich, *Pierre Matisse and his Artists*, 166.

⁵⁸⁷ Biro, “African Art, New York, and the Avant-Garde,” 93.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, 98. Sobre este cambio de paradigma conceptual entre arte/artefacto, véase Susan Vogel, *Art/Artifact* (New York: Center for African Art, 1988).

“alongside his important collection of modern masters”⁵⁸⁹, o la pionera exposición de 1923 organizada en el Brooklyn Museum por el curador Stewart Culin.

Durante la primera década del siglo, las galerías en Nueva York fueron los espacios del arte de nuevas ideas, porque los museos estaban vinculados únicamente al arte académico.

Habría que añadir, finalmente, por lo que respecta el comentario de Pierre Matisse dirigido a su padre, de que en EE. UU., nunca de interesaría por el arte africano, que en los 1920s de produce la Harlem Renaissance, y nos parece difícil que Matisse que había vivió en Nueva York desde 1924 no supiera o conociera de tan importante fenómeno en el mundo artístico neoyorkino. Por ejemplo, del 7 de febrero al 5 de marzo de 1927, Locke⁵⁹⁰ organizó la exposición “Blondiau-Theatre Art Collection of Primitive African Art” en la The New Art Circle, Nueva York, que era una galería de J. B. Neumann, un defensor del expresionismo alemán y del modernismo americano. Más de 500 obras fueron exhibidas y puestas a la venta para ser adquiridas.⁵⁹¹

Por otra parte, si Matisse pensaba que en Nueva York no había ningún interés en adquirir arte africano –aunque Pierre Matisse reconoce la existencia de cierta curiosidad–, ¿qué llevó a Pierre Matisse, marchante, a organizar una exposición de arte africano, cuyo interés, así como la recepción en el mercado estadounidense, se vislumbraba aparentemente complicado? O, también, ¿por qué Pierre Matisse decidió exhibir tales objetos considerados entonces como “primitivos”, en su recién galería neoyorkina de arte moderno?

Indudablemente, no podemos descartar que exponiendo arte “primitivo en su galería, Pierre Matisse hubiera buscado mostrar un arte que personalmente apreciaba y admiraba, como sugiere William Griswold, y que con estas exposiciones ciertamente Pierre Matisse se convirtió en un *pionero* en Nueva York, al mostrar un arte que, si bien ya era conocido en la teorización sobre el arte moderno en Nueva York, no había por el contrario en la ciudad la posibilidad de apreciarlo, y de hacerlo desde una perspectiva estética o en relación al arte moderno. Además, a pesar de la queja expresada por Pierre Matisse sobre el aparentemente poco interés de la sociedad estadounidense hacia el arte africano para coleccionarlo, Pierre

⁵⁸⁹ *Ibid.*, 95.

⁵⁹⁰ El filósofo Alain LeRoy Locke, ayudado por una revista dedicada a las artes performance, la *Theatre Arts Monthly*, y con el objetivo de proporcionar a los artistas afroamericanos material del estudio, reunió una colección de 1000 piezas africanas de la colección del fotógrafo basado en Bruselas Raoul Bolndiau. Locke defendía la escultura africana como un gran arte que estimulara a los artistas afroamericanos a construir un arte vinculado con sus ancestros.

⁵⁹¹ Biro, “African Art, New York, and the Avant-Garde,” 95.

Matisse hubiera podido constatar desde su llegada a Nueva York, que el denominado arte “primitivo” era comúnmente comparado al arte moderno, por parte de cierta crítica, monografías, artistas y teóricos⁵⁹².

En la explicación de William Griswold se omite el hecho de que la referencia al denominado arte “primitivo” a la hora de presentar y explicar las características del arte moderno, era una práctica muy extendida por parte de artistas y teóricos en Nueva York. La extensión de tal práctica en estos años, tal y como hemos venido confirmando, se evidencia a lo largo de las exposiciones del denominado arte “primitivo” en el MoMA o en la Wildestein and Co. Inc. Gallery, en la publicación en Nueva York de diversas monografías sobre arte moderno que incluyeron en su análisis al denominado arte “primitivo”, o el valor que varios de los teóricos más destacados en la década de 1930 otorgaron al arte “primitivo” en su supuesto vínculo con el arte moderno⁵⁹³.

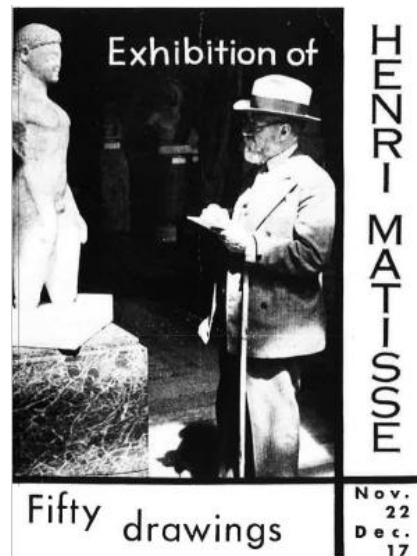
En este sentido, podría ser que este interés para con el arte denominado “primitivo” Pierre Matisse lo identificara solamente entre los artistas y teóricos modernos europeos, y en su galería hubiera permitido concretar esta realidad gracias a la presencia de obras originales. Y si, por el contrario, Pierre Matisse consideró que *también* ya entonces el arte moderno era inequívocamente asociado al arte primitivo en Nueva York, es también factible que con tales exposiciones Pierre Matisse hubiera tratado de obtener mayor visibilidad en el mundo artístico, en tanto marchante de arte moderno, y, a la vez, hubiera tratado de abrir alguna vía de negocio, a pesar de lo improbable, en la venta del denominado arte “primitivo”.

En el modo de organizar y presentar las exposiciones de arte “primitivo” en la Pierre Matisse Gallery, hay algunos elementos que apuntan más bien a esta última posibilidad; es decir, que Pierre Matisse hubiera exhibido arte “primitivo” como parte de su principal estrategia de difundir, y, por tanto, vender, la obra de los artistas que representaba.

⁵⁹² Tal comentario contrasta, sin embargo, con el interés que demostrarían unos años después varios artistas estadounidenses en coleccionar arte africano; por ejemplo, Adolph Gottlieb viajará a París y de regreso traerá precisamente una estatuilla, en la que se habría dejado todos sus ahorros. También contrasta con la evidencia de que en la década de los 30 se produjo una progresiva institucionalización del arte denominado “primitivo”, cuando entró en el MoMA, aun cuando la sociedad estadounidense siguió siendo profundamente racista. Por otra parte, como hemos señalado a propósito de los comentarios de McBride, el arte africano había empezado ya a ser valorado económicamente en Nueva York.

⁵⁹³ Por otra parte, también resulta pertinente tener en cuenta que el denominado arte “primitivo” había sido objeto de culto y utilizado en múltiples exposiciones en Europa, referente este que Pierre Matisse sin duda conocía muy bien por haber vivido hasta el año 1924 en Europa y por su condición de hijo de uno de los artistas más destacados del arte moderno de principios de siglo, que además se había interesado por el denominado arte “primitivo”. De los otros teóricos destacados en Nueva York en la década de 1930, únicamente Hans Hofmann ignora totalmente al denominado arte “primitivo”.

Podría ser que, ciertamente, la concepción de Pierre Matisse primitivista, en un sentido amplio: de hecho, en 1932 Pierre Matisse eligiera una fotografía de Henri Matisse tomando notas de una escultura antigua e interpretarse como que Pierre Matisse otorgaba o reoculturas antiguas en cuanto a la descripción de la obra de Henry Matisse ser que, como galerista, le interesase asociar su galería había divulgado en Nueva York en muchos ámbitos, primordial ismo/primitivismo. En este último sentido, Matisse ciertamente presentaba la figura de Henri Matisse que encajaba con muchas de las descripciones que sobre en Nueva York desde las primeras décadas del siglo XX.



Catálogo de la exposición de Henri Matisse (23 de noviembre – 17 de diciembre, 1932), en la Pierre Matisse Gallery

Cabe también preguntarse: ¿Eligió Matisse esa portada para difundir el primitivismo que había caracterizado gran parte del arte moderno europeo de las primeras décadas del siglo XX, el cual, a menudo, además de las artes de América, África y Oceanía, incluía arte de la antigüedad? O dicho de otra manera: ¿Buscó Pierre Matisse con esta fotografía proyectar una idea primitivista del arte moderno, dado que consideraba que tal perspectiva era fundamental para entender la obra de los artistas modernos? En este caso también cabe cuestionarse si lo habrían movido razones pedagógicas, o más bien propiamente sus razones como marchante que en definitiva era Pierre Matisse. Y en tal sentido teniendo en cuenta que el primitivismo venía siendo una corriente dominante en la teorización sobre el arte moderno en Nueva York, también habría que preguntarse si, ¿Pierre Matisse habría elegido esta imagen de Henri Matisse porque tal referencia primitivista podría asegurarle una recepción más favorable por parte de la crítica y el medio artístico estadounidense?

En la explicación de William Griswold, se omite el hecho de que la referencia al denominado arte “primitivo” a la hora de presentar y explicar las características del arte moderno, era una práctica muy extendida por parte de artistas y teóricos en Nueva York. Por otra parte, está la equiparación constante que se hizo en todas y cada una de las exposiciones sobre el denominado arte “primitivo”, en la Pierre Matisse Gallery. Anteriormente se ha indicado que los objetos primitivos siempre fueron exhibidos en las mismas salas, y a partir de los mismos principios estéticos que se aplicaron a la hora de exhibir la obra de los artistas modernos

Europeos. Es posible que, si Pierre Matisse presentara al denominado arte “primitivo” siguiendo el mismo esquema que el arte moderno, fuera porque Pierre Matisse tuviera una concepción etnocéntrica del arte, y por tanto no tuviera los conocimientos necesarios para individualizar la particularidad de estos objetos no occidentales. Pero hay un elemento que consideramos fundamental, y es que a diferencia de los catálogos sobre la obra de los artistas modernos, cuyos textos se centran en analizar la obra del artista en concreto, en el caso del arte primitivo los textos siempre son genéricos: se habla de arte “primitivo”, generalizando rasgos que se asumen comunes, y por el contrario nunca entran en detalle en los análisis de cada tradición artística (de América, Oceanía, África), ni tampoco dentro de estas, no analizan la diversidad de éstas en el territorio, ni tampoco la diferencia entre obras concretas (por ejemplo, pintura y escultura, arte figurativo o arte abstracto).

Además, todos los textos publicados a propósito de las exposiciones de arte “primitivo”, enfatizan y concluyen con la misma idea: el paralelismo que tales obras presentarían respecto al arte moderno, y que estas obras pueden servir de inspiración para el arte occidental. Si el interés de Pierre Matisse hubiera sido únicamente, o principalmente, exhibir el arte primitivo, las conclusiones de los textos del catálogo no tenían por qué terminar siempre con la misma idea: que tal arte permite entender mejor el arte moderno. Efectivamente, si Matisse incluyó la referencia del arte moderno en sus textos, ello demuestra que para la Pierre Matisse Gallery, el elemento central era el arte moderno, y el arte primitivo era más bien un recurso para comprenderlo. Podría ser en este sentido que tal referencia primitivista fuera ciertamente inherente de Pierre Matisse, o que Pierre Matisse se hubiera percatado que en Nueva York la referencia al arte primitivo era un recurso muy común a la hora de promover el arte moderno en el contexto estadounidense.

Por ello, la repuesta de William Griswold nos resulta inexacta, en tanto que deja de lado que para Pierre Matisse su galería estaba concebida para ser su fuente de ingresos, es decir, Pierre Matisse podría tener sus gustos y fascinaciones, pero también necesitaba y buscaba sacar provecho económico de sus exposiciones. Prueba de ello, es que dos años más tarde, cuando en 1935 Pierre Matisse presentó una exposición sobre arte africano y coincidieron en Nueva York, hasta 3 exposiciones sobre este arte, esta circunstancia parece que preocupó a Pierre Matisse, quién ante las diversas exposiciones manifestó que podrían cansar y agotar el interés

del público estadounidense⁵⁹⁴. S su objetivo era simplemente compartir su fascinación ¿por qué se hubiera preocupado de tal competencia? Al contrario, si su objetivo hubiera sido únicamente difundir el arte “primitivo” y convencer al público neoyorkino del valor del arte “primitivo”, estas otras exposiciones las habría interpretado como una ayuda en su afán de popularizar el arte “primitivo”.

Por el contrario, tales temores expresados por Pierre Matisse en su correspondencia demuestran que Pierre Matisse expresó tal preocupación más bien por el miedo a la competencia que estas otras exposiciones presentaban para su proyección social y/o negocio. Con ello no queremos decir que Pierre Matisse a la hora de organizar las diversas exposiciones de arte “primitivo” buscara necesariamente vender los objetos de arte africano, oceánico o americano; el interés como marchante lo podría haber buscado indirectamente, en tanto que tales exposiciones dinamizaban debates y familiarizaban una estética de, supuestamente, “lo moderno”, que Pierre Matisse creía que podía contribuir a facilitar la aceptación del arte moderno en Nueva York, y, por tanto, sus ventas de arte moderno. En este caso, estaríamos otra vez ante una actitud básica del fenómeno del primitivismo, y es la de utilizar el arte moderno para fines propios (ya sea económicos, estéticos, artísticos...), por lo menos de forma prioritaria, y, por tanto, un poco lejos de la explicación de William Griswold en cuanto a que únicamente la fascinación habría llevado a Pierre Matisse a reservar aquellas salas, a imprimir folletos y a encargar textos a especialistas. De manera que una explicación como la de Griswold que únicamente contempla la fascinación la consideramos erróneamente artificial.

Además de las razones sobre por qué Pierre Matisse habría querido organizar varias exposiciones de arte “primitivo” en la década de 1930, la otra pregunta cuya respuesta nos presenta mayor luz sobre la actividad desarrollada por Pierre Matisse en su galería a propósito del arte “primitivo”, entonces, es la cuestión siguiente: ¿Cuál fue el impacto de tales exposiciones de arte “primitivo”, en la Nueva York de los 30s?

Efectivamente, si bien es difícil determinar la razón principal que habría llevado a Pierre Matisse a exhibir el denominado arte “primitivo” en los primeros años de la apertura de su galería, sí que el análisis del desarrollo de tales exposiciones nos lleva a concluir que la influencia de tales exposiciones fue determinante, y, por tanto, la figura de Pierre Matisse en

⁵⁹⁴ Griswold y Tonkovich, *Pierre Matisse and his Artists*, 166.

el desarrollo del primitivismo artístico en Nueva York resulta clave. Es decir, a diferencia de las razones que habría tenido Pierre Matisse para organizar las exposiciones, que difícilmente podemos señalar una de forma inequívoca, por lo que respecta al impacto de la Pierre Matisse Gallery, sí que indudablemente podemos afirmar que, por lo que respecta al desarrollo del primitivismo artístico en Nueva York, la contribución de Pierre Matisse habría sido determinante y decisiva.

Hay varios elementos en este sentido que nos llevan a concluir que la influencia de tales exposiciones en Nueva York habría sido determinante y decisiva. En primer lugar, estamos hablando de una galería muy famosa y valorada en aquellos años por parte de los modernistas de Nueva York, y, por tanto, el arte que allí se mostraba (obra de Matisse, Joan Miro, pero también el arte “primitivo”), era proyectado en un contexto de 1) reconocimiento por parte de la vanguardia. En este sentido, las exposiciones sobre arte “primitivo” organizadas en la Pierre Matisse Gallery, habrían contribuido a dotar de valor un arte que si bien para el gran público continuaba siendo desconocido o menospreciado, en los círculos de los modernistas tales exposiciones ayudaron a consolidar la idea de que los objetos de las llamadas culturas “primitivas” podían ser asumidos como arte, y como un arte original.

Recordemos aquí que será en la Pierre Matisse Gallery donde se organizará la importante y famosa exposición *Artists in Exile*, Pierre Matisse Gallery, en marzo de 1942, de la cual saldrá la famosa foto canónica de los artistas exiliados.



Fotografía tomada en ocasión de la exposición *Artists in Exile*, Pierre Matisse Gallery, New York, Marzo 1942. First row, de izquierda a derecha: Matta Echaurren, Ossip Zadkine, Yves Tanguy, Max Ernst, Marc Chagall, Fernand Léger; segunda fila: André Breton, Piet Mondrian, André Masson, Amédée Ozenfant, Jacques Lipchitz, Pavel Tchelitchev, Kurt Seligmann, Eugene Berman. Foto: George Platt Lynes. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York.

La Pierre Matisse Gallery, por tanto, no solamente gozaba de reconocimiento, sino que también era concebida en la Nueva York de entonces, como una sala dedicada al arte más

innovador del momento. El arte exhibido en sus exposiciones también podía ser interpretado como un arte 2) *moderno* por excelencia. Precisamente fue en la Pierre Matisse Gallery; como ya se ha señalado, donde se descubrió en los Estados Unidos por primera vez la obra de Joan Miro, y donde se ofreció una presencia constante en Nueva York de la obra de Matisse.

Es cierto que no por el hecho de exhibir un arte en una galería, incluso gozando ésta de gran reconocimiento y reputación como vanguardista, implica ello que automáticamente el impacto en la comunidad artística de Nueva York fuera considerable. Pero hay varios elementos que apuntan a que el impacto de las exposiciones de la Pierre Matisse Gallery no podía ser ignorado en los años 30. Primeramente, ya se ha señalado que no se trató de una sola exposición sino de varias, y que la programación de arte primitivo fue continuada, pues en los primeros años prácticamente el arte primitivo estuvo presente en todas las estaciones; después no se organizaron más exposiciones; pero los objetos de arte primitivo continuaban estando allí exhibido en las salas, en exposiciones de la era de artistas modernos como Joan Miro. Además, ya se ha señalado también que los objetos de arte “primitivo” fueron exhibidos en la Pierre Matisse Gallery en las mismas condiciones que las obras de arte moderno, de modo que el reconocimiento que Pierre Matisse pudiera conceder al arte “primitivo” como un arte digno de valorar, apreciar y contemplar, se hizo explícito y se materializó en las diversas exposiciones.

En este último sentido, es importante recordar que estas salas de la Pierre Matisse Gallery que se abrieron para objetos de arte africano, oceánico o americano, eran totalmente infranqueables para los artistas estadounidenses. O, por ejemplo, no será hasta 1937 cuando la galería presentará la obra de artistas de una generación anterior, en concreto la obra de los impresionistas Renoir, Segonzac, Seurat, y van Gogh. Por tanto, el denominado arte “primitivo” no fue únicamente exhibido en una galería de arte moderno, sino en una galería que durante años se caracterizó por ser una galería en la que se exponían sobre todo las últimas tendencias, connotando así al arte primitivo no solamente de un elemento de modernidad, sino asociándolo a las tendencias más innovadoras y recientes del arte moderno.

El impacto de la Pierre Matisse Gallery, además, también debe ser valorado no solamente a partir de sus exposiciones, sino también a partir de las publicaciones, que aunque pequeñas, devenían un documento accesible en las librerías de Nueva York. Tales publicaciones contribuyeron a divulgar el reconocimiento del denominado arte “primitivo”, y,

específicamente, participando en la teorización que del denominado arte “primitivo” se realizó en aquellos años en Nueva York.

Hay en cualquier caso un elemento determinante a la hora de valorar el impacto de la Pierre Matisse Gallery en el desarrollo del primitivismo artístico en Nueva York, y es el hecho de que desde las exposiciones que sobre arte africano habían organizado Marius de Zayas en 1915 y Robert Coady en 1917, en Nueva York no se había vuelto a exhibir arte africano en un contexto estético. Las exposiciones de Pierre Matisse volvieron a ofrecer la oportunidad de contemplar tal arte “primitivo” desde una *aproximación estética*. Siendo así, las exposiciones de Pierre Matisse contribuyeron a difundir una lectura eminentemente estética de tales artes “primitivas”, pues como se ha tratado en las páginas anteriores las obras exhibidas eran mostradas como *arte*, no como artefactos. Además, estas exposiciones tal y como ya se ha comentado en las páginas anteriores se acompañaban de detallados y elaborados catálogos, y ya se ha referenciado también que fueron comentadas por la crítica y de forma positiva. En este sentido, los importantes contactos sociales que tenía Pierre Matisse seguramente contribuyeron a asegurarle que sus exposiciones fueran consideradas por la prensa más importante del momento.

Además de este enfoque eminentemente estético, también las exposiciones de Pierre Matisse habrían contribuido a la interpretación de tales *artes como equivalentes del arte moderno*, pues ya se ha comentado que tales objetos fueron exhibidos desde una aproximación estética (como arte, no artefacto), asumiendo analogías con el arte moderno: en las mismas condiciones que las obras modernas occidentales, y que las exposiciones sobre el denominado arte “primitivo” fueron programadas junto a, e intercaladas en, otras exposiciones sobre la obra de artistas modernos, la mayoría de los cuales además, figuras consideradas de primer nivel. Efectivamente, ya hemos señalado anteriormente que la Pierre Matisse Gallery no fue solamente una galería de arte moderno, sino que durante los primeros años –que coincidieron con los años en que Pierre Matisse organizó exposiciones de arte “primitivo”–, esta galería era de las más innovadoras pues era uno de los lugares adónde ver la obra más reciente de los artistas modernos más importantes del momento.



Imagen de una de las salas de la exposición sobre obra de Joan Miró, en la Pierre Matisse Gallery, 1944. Se puede apreciar como una máscara africana situada en un pedestal, fue exhibida entre pinturas de Joan Miró (véase la parte central de la fotografía).

Como venimos de indicar, la galería de Pierre Matisse también exhibió en sus salas obras consideradas entonces como arte “primitivo”, y, como ya se ha mencionado, se hizo dentro de su programación de exposiciones de obras modernas, y, por tanto, exactamente en una instalación similar. Por tanto, desde prácticamente la inauguración de la galería en 1931, Pierre Matisse presentó obras del denominado arte “primitivo, y lo hizo desde el primer momento desde un enfoque estético-artístico, que será el mismo que utilizará para exhibir las obras modernas europeas (por ejemplo, las obras denominadas “primitivas” serían expuestas en las mismas salas y en instalaciones similares, como por ejemplo ante una pared blanca o sobre un pedestal).

En este sentido, en cuanto al desarrollo del primitivismo artístico en Nueva York, consideramos que la influencia de la Pierre Gallery fue fundamental, porque constituyó un centro de representación del arte moderno producido por los artistas más destacados del panorama artístico del momento, la mayoría procedentes de Europa, y que fue precisamente en este escenario donde tales obras llamadas “primitivas” fueron exhibidas, es decir en un espacio dedicado al arte *moderno*. Por otro lado, la diversidad de las artes denominadas “primitivistas” que la Pierre Matisse Gallery exhibió, sin duda debe ser considerada como otro importante factor pues ofreció la oportunidad de contemplar en Nueva York objetos artísticos de América o de Oceanía, que hasta entonces solamente eran exhibidos como artefactos. Las exposiciones de Pierre Matisse reforzaron el valor de estas artes, a la vez que

aportó en la teorización en Nueva York sobre lo moderno y lo primitivo en el arte, una aproximación más general de estas artes; es decir, no solo aquel identificado con la escultura africana que había sido inicialmente recepcionado por los artistas modernos en Europa, y que sobretodo captó el primer interés en Nueva York en las primeras décadas, por ejemplo Stieglitz, de Zayas, Coady, o el artista Max Weber, sino una comprensión del arte “primitivo” que incluía otras tradiciones artísticas consideradas entonces como “primitivas”, entre las cuales el arte de América o el de Oceanía.

Siendo así, creemos que es muy improbable que los artistas que unos años más tarde, específicamente a principios de los años 40, optaron por un arte moderno que trazaba analogías de distintos tipos con varias artes consideradas entonces como “primitivas” (artistas muchos de los cuales, como el caso de los futuros expresionistas abstractos, en los años 30 ya se dedicaban a pintar y eran ya treintañeros), no llegaron a visitar, o tan siquiera conocer, que en una –sino la más importante– galería de arte moderno de Nueva York en los años 30, organizara diversas exposiciones sobre arte “primitivo”, llegando incluso a publicar para la venta catálogos con imágenes y textos. Creemos, por el contrario, que en mayor o menor medida estos artistas que ya entonces habían optado por producir un arte “moderno, muy probablemente llegaron a conocer que además tal arte “primitivo” era exhibido en una importante galería de arte, y por tanto, que en el mundo artístico de la vanguardia era inequívocamente reconocido y valorado.

La historiografía, en cambio, para explicar el interés con el denominado arte “primitivo” que varios artistas residentes en Nueva York en los 40 manifestaron en sus obras o que verbalmente se refirieron a ellos, ha tendido a recurrir exclusivamente al contexto histórico, o a fuentes referenciales de autores procedentes de la psicología o la filosofía. Las exposiciones del MoMA en ocasiones han sido citadas, pero no tanto como referente sino para señalar que las exposiciones que organizaría B. Newman del arte primitivo presentaban supuestamente una novedad. En cambio, si tenemos en cuenta las exposiciones de la Pierre Matisse Gallery, tal originalidad que se la ha atribuido a B. Newman resulta totalmente cuestionable. Por ello, consideramos que la influencia de Pierre Matisse Gallery no ha sido plenamente reconocida por parte de la historiografía.⁵⁹⁵

⁵⁹⁵ Por ejemplo, en los principales estudios sobre el primitivismo del expresionismo abstracto, no se cita esta teorización de la década de 1930 (cuando la mayoría futuros expresionistas abstractos ya se dedicaban al arte,

4.2. El Museum of Modern Art y su incursión “primitivista”

El Museum of Modern Art, MoMA, fue fundado en 1929 por un grupo de multimillonarios estadounidenses entre los que se encontraba la familia Rockefeller. El museo se inauguró el 8 de noviembre de 1929 con una exposición sobre la obra de Cézanne, Gauguin, Seurat y Van Gogh, y con Alfred H. Barr, Jr. como director (1929- 1943) de la institución⁵⁹⁶. El análisis de las diferentes exposiciones presentadas en el MoMA, así como el discurso estético reflejado en sus diferentes catálogos, permite determinar la perspectiva desde la cual el MoMA como institución asumió el denominado arte “primitivo” y la proyección que dio a este como parte de lo que el MoMA mismo representaba como institución para el arte moderno en la ciudad de Nueva York.

Si bien hasta la segunda mitad de la década el MoMA no empezaría a realizar grandes retrospectivas sobre arte moderno de artistas contemporáneos (algunas de las más destacadas fueron la exposición *Cubism and Abstract Art*, de 1936, o la exposición *Fantastic Art: Dada and Surrealism*, de 1937), desde prácticamente su inauguración y a lo largo de toda la década de 1930, el MoMA organizó diversas exposiciones dedicadas al denominado arte “primitivo”, o que partían de un discurso primitivista. Dentro de tales exposiciones están: *American Sources of Modern Art* (1933), *African Negro Art* (1935), *Prehistoric rock pictures in Europe and Africa* (1937), *Mexican Art* (1940), e *Indian Art of the United States* (1941).⁵⁹⁷

Todas estas exposiciones incluyeron un gran número de objetos, y la publicación de detallados catálogos que contribuyeron a que las mismas tuvieran una mayor difusión y repercusión en la ciudad de Nueva York. Además, la instalación de todas estas exposiciones se realizó siempre en las mismas salas, y en las mismas condiciones en las que,

ya que contaban entre 30 y 40 años), y mucho menos, las primeras décadas de principios del siglo. Véase Lawrence Alloway, “The Biomorphs 40’s,” *ArtForum* IV (septiembre 1965): 18-22.

Robert Carleton Hobbs y Gail Levin, *Abstract Expressionism; The Formative Years* (New York: Whitney Museum of American Art, 1978), 8-26; Stephen Polcari, “The Intellectual Roots of Abstract Expressionism; Mark Rothko,” *Arts*, 54 (septiembre, 1979): 124-134; del mismo autor, Stephen Polcari, “The Intellectual Roots of Abstract Expressionism: Clyfford Still,” *Art International* 25 (Maig, Juny 1982): 18-34. Ann Gibson, “Regression and Color in Abstract Expressionism: Barnett Newman, Mark Rothko and Clyfford Still,” *Arts*, vol. 55 (marzo 1981): 144-153; de la misma autora, “The Reticence of Abstract Expressionism,” en *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, ed. Ellen G., Landau (New Haven London: Yale University, 2005), 442-486.

⁵⁹⁶ Sobre los primeros años de la historia del MoMA, véase *The Museum of Modern Art: The First Ten Years* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940); William B. Scott y Peter M. Rutkoff, Scott y Rutkoff, *New York Modern: The Arts and The City* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999), 163-193; Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr., and the intellectual origins of the museum of modern art* (Cambridge: MIT Press, 2002).

⁵⁹⁷ En cambio, después de 1941, solamente organizaría una única –y última– exposición de temática primitivista: fue la exposición “Art of the South Seas”, sobre arte de Oceanía.

alternativamente, también se exhibía las obras de artistas modernos. Por ejemplo, el denominado arte “primitivo” fue presentado en las mismas salas que el arte cubista o el arte surrealista (ya se ha mencionado anteriormente las exposiciones *Cubism and Abstract Art*, de 1936, o *Fantastic Art: Dada and Surrealism*, de 1937), o la obra de renombrados artistas como Picasso (1939) o Joan Miró (1941), la obra de los cuales se presentó en extensas retrospectivas en 1939 y en 1941 respectivamente. A continuación, analizaremos las exposiciones sobre arte “primitivo”, y su lugar y la perspectiva que ocupó cada una de ellas en el discurso primitivista en Nueva York

4.2.1. La exposición “American Sources of Modern Art” (1933)

La exposición “American Sources of Modern Art” se presentó en el MoMA del 10 de mayo al 30 de junio de 1933, y en ella se exhibieron más de 200 obras que reflejaban dos tradiciones artísticas⁵⁹⁸: por un lado, se exhibieron objetos del denominado arte “primitivo”, concretamente arte azteca, maya e inca; y, por el otro, se exhibió arte moderno, representado a partir de la obra contemporánea de los artistas Ben Benn, Jean Charlot, John Flannagan, Raoul Hague, Carlos Mérida, Ann A. Morris, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Marion Walton, Max Weber, Harold Weston o William Zorach. En ambos casos, en consecuencia, tanto las obras modernas como las consideradas “primitivas” fueron representativas de la práctica artística realizada en el continente americano⁵⁹⁹.

El arte azteca, maya e inca estuvo representado mayormente a partir de esculturas, así como de objetos de cerámica, joyas y textiles⁶⁰⁰. En cambio, las modernas seleccionadas para la exposición fueron mayoritariamente pinturas⁶⁰¹. Además de la exposición, se publicó un

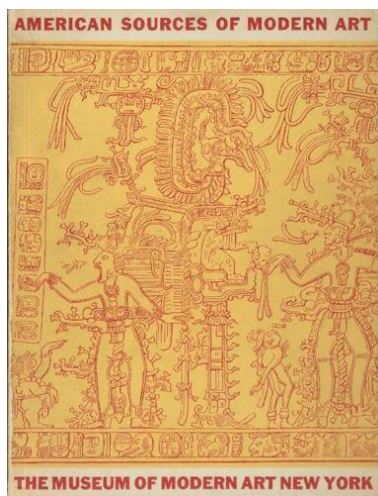
⁵⁹⁸ Se exhibieron 233 obras de arte amerindio, y 33 obras modernas euroamericanas.

⁵⁹⁹ Resulta interesante señalar aquí que precisamente el referente de un arte moderno latinoamericano, que se creía posible por haberse inspirado en parte en el arte antiguo nativo, será uno de los elementos señalados similarmente en la retórica primitivista en los años 40 por parte de algunos de los expresionistas abstractos. Por ejemplo, véase Barnett Newman, “Pre-Columbian Stone Sculpture” [1944], en *Barnett Newman, Selected Writings and Interviews*, 61-65, o, también de Barnett Newman, “The Painting of Tamayo and Gottlieb”, en *Barnett Newman. Selected Writings*, 71-72.

⁶⁰⁰ Se exhibieron 94 esculturas, 80 objetos de cerámica (figuras y vajilla), 40 joyas, 16 textiles. Tales objetos procedían del Peabody Museum of Harvard University, the Pennsylvania University Museum, the American Museum of Natural History, the Museum of the American Indian, Keye Foundation, the United States National Museum, Washington, The Metropolitan Museum of Art, entre otros museos y colecciones privadas. Este número considerable de museos demuestra que a nivel institucional el denominado “arte “primitivo” contaba con un concolidado y creciente reconocimiento.

⁶⁰¹ De las 33 obras modernas exhibidas, solamente 9 eran escultura (en piedra o madera); el resto era óleos o, em menor medida acuérelas. Sin embargo, parece que ello no importó a los comisarios de la exposición, a la hora de tratar de ilustrar su tesis sobre la inspiración que los artistas modernos americanos (pintores) habrían encontrado en el arte antiguo americano (escultura).

elaborado catálogo que incluyó la reproducción de 56 obras amerindias, y un extenso texto a cargo de Holger Cahill, comisario de la exposición⁶⁰².



Catálogo de la exposición “American Sources of Modern Art” (1933) en el MoMA (Izquierda); e imagen de una de las salas de la exposición (Derecha).

El texto de Cahill, como ya de forma explícita se indicaba en el título de la exposición, tiene como elemento fundamental la idea de que existiría una analogía entre el arte amerindio y el arte moderno americano, asumiendo que el arte amerindio habría servido de inspiración para varios artistas modernos:

“Modern art, like everything else in modern culture, has a complex heritage. Among the diverse sources upon which it has drawn is the art of the ancient civilizations of America. The purpose of this exhibition has been to bring together examples of this art which are to be found in collection in the United States, and to show its relation to the work of modern artists. There is no intention here to insist that ancient American art is a major source of modern art. Nor is it intended to suggest that American artists should turn to it as the source of native expression. It is intended, simple, to show the high quality of ancient American art, and to indicate that its influence is present in modern art in the work of painters and sculptors some of whom have been unconscious of its influence, while others have accepted or sought it quite consciously.”⁶⁰³

⁶⁰² Holger Cahill, “American Sources of Modern Art”, en *American Sources of Modern Art*, Cat. expo. (Nueva York: The Museum of American Art, 1933), 5-21. Holger Cahill era entonces un curador del MoMA. Durante el curso 1932-1933, substituyó temporalmente a Alfred Jr. Barr como director del MoMA, y, entre 1932 y 1935 fue nombrado director del Departamento de Exposiciones. La exposición *American Sources of Modern Art* (1933) fue ideada y organizada por Cahill. Véase Wendy Jeffers, “Holger Cahill and American Art,” *Archives of American Art Journal*, vol. 31, núm. 4 (1991): 2-11.

⁶⁰³ Cahill, “American Sources of Modern Art”, 5. En los diversos textos de la press release, esta idea está expresada siempre de forma clara: por ejemplo, en el press release del 23 abril de 1933, antes de su inauguración, se informa de que “About two hundred objects [...] will show American art before the coming of Columbus, an art which the evidence of archaeology has revealed as among the greatest expressions of the human spirit and from which many modern artists have derived inspiration.” (23 abril de 1933). O, en otro texto informativo, se describe la exposición de la siguiente manera: “In the first floor galleries of the Museum of Modern Art, [...], will be placed on view works by modern artists which suggest a relationship between antique American art and the art of today.” (7 de mayo de 1933). Y también: “The inspiration which modern art has derived from the work of these ancient artists will be illustrated in the exhibition, which will include examples of

Con este fragmento que acabamos de citar empezaba el texto de Cahill publicado en el catálogo. Es decir, Cahill abría el catálogo señalando que el objetivo de la exposición no era mostrar arte precolombino, sino presentarlo como fuente de inspiración del arte moderno⁶⁰⁴. La exposición, efectivamente, partió de una perspectiva estética, y no antropológica, según se explica en el catálogo mismo, y prueba de ello es que las obras precolombinas fueron presentadas según los convencionalismos expositivos de la época: las estatuillas encima de pedestales, las pinturas dentro de un marco presentadas colgando en la pared, y acompañadas de una información sobre el lugar de origen, la cultura de procedencia y la fecha cronológica.

Para probar su tesis, Cahill en su texto insiste en dos elementos: por un lado, la idea de que tales objetos amerindios pueden ser contemplados y examinados también desde una proyección estética, y no antropológica. Así, Cahill en su texto reivindica la novedad que considera presenta la exposición desde esta perspectiva, en cuanto a que “the civilizations of ancient America have long been the study of historians and archaeologists but appreciation of the quality of their achievements in the arts is a comparatively recent development”⁶⁰⁵. Innegablemente, Cahill es consciente de que para convencer de que existiría una analogía entre las obras mayas, aztecas e incas, y las obras modernas (o, lo que es lo mismo, que artistas modernos contemporáneos se aproximaron al arte precolombino desde un enfoque estético, y no necesariamente antropológico), necesita convencer de que tal arte precolombino sí que puede ser apreciado desde una consideración estética, lo cual es un planteamiento que procura poner de manifiesto y dejar claro en el catálogo de exposición mismo⁶⁰⁶.

El segundo elemento a partir del cual Cahill pretende demostrar que el arte americano antiguo habría servido de fuente de inspiración para el arte moderno, es la “evidencia”, en su opinión, de que tal práctica primitivista ha sido desarrollada en el arte moderno desde sus inicios. De esta forma, Cahill en su texto ofrece también una detallada recopilación del interés que el arte

the work of modern artists who have sought the inspiration of America's ancient tradition.” (30 de abril de 1933). The Museum of American Art, *American Sources of Modern Art*, Press release (New York: The Museum of American Art, 1937).

⁶⁰⁴ Esta aproximación al arte precolombino, en el que se señala que el objeto de interés es el sujeto moderno y su aproximación al arte denominado “primitivo” -aun cuando en ocasiones se haya confundido esta aproximación eurocéntrica, con un enfoque pretendidamente antropológico, encaja plenamente en la definición sobre el fenómeno de “primitivismo”, que ya hizo Robert Goldwater en el año 1938, como se tratará en la presente Tesis Doctoral más adelante.

⁶⁰⁵ Cahill, “American Sources of Modern Art”, 5.

⁶⁰⁶ Cahill, sin embargo, a la hora de comentar el arte antiguo de América, enumera y describe las características plásticas del arte maya, inca y azteca, en relación también a hechos históricos y culturales. El texto dedica a ello casi 10 páginas (9-21), de un total de 16 páginas. (5-21). Cahill, *Ibid.*

amerindio y otras artes denominadas “primitivas” habrían ya suscitado en Europa y en América, desde finales del siglo XIX y principios del XX. Hay que subrayar aquí que la presentación que hace Cahill es muy exhaustiva, citando y comentando casos específicos (de artistas, de movimientos) cuya obra habría surgido, gracias en parte según defiende Cahill, del referente artístico “primitivo”⁶⁰⁷. Así, Cahill identifica correctamente que en el arte moderno europeo de finales del siglo XIX hubo un interés por parte de artistas hacia Oriente y su arte, y posteriormente, “toward the end of the century, a turn toward the art of more primitive peoples was given by the South Sea pictures of Gauguin and the research of archaeologists.”⁶⁰⁸ Además, Cahill narra a continuación cómo a partir de la primera década del siglo XX, en París en aquellos años “these painters brought into the European tradition a renewed consciousness of the abstract qualities in art”⁶⁰⁹. Y finalmente, comenta también,

⁶⁰⁷ El texto es un verdadero estado de la cuestión sobre cómo tal sujeto había sido motivo interés por parte de los estudiosos, pero también de artistas: así, Cahill describe cómo tales artes captaron el interés desde la invasión de los españoles, hasta llegar al interés que escritores o arqueólogos recientemente habrían mostrado por estas artes. Por lo que respecta a la teorización en los Estados Unidos del primitivismo, este texto de 1933 resulta muy riguroso, en comparación con la teorización previa pero incluso posterior (por ejemplo, con la teorización de John Graham, como se examinará más adelante en la presente Tesis).

⁶⁰⁸ Cahill, “American Sources of Modern Art”, 6-7. Se puede observar aquí cierta contradicción en Cahill a la hora de querer presentar al arte antiguo americano como una fuente para el arte moderno, de una forma equivalente a como el arte africano o oceánico ya habría estimulado previamente a artistas modernos europeos, pero reivindicándolo como más complejo: “while the growth of popular appreciation has come about through the general interest in primitive peoples, ancient American art cannot, in its best periods, be called primitive”. *Ibid.*, 9. Cahill, entonces, en su texto afirma que el arte americano es distinto al resto de las denominadas artes primitivas, y por ello defiende que se desvincule del denominado arte “primitivo”, pero, en cambio, Cahill después destaca las mismas características plásticas del arte amerindio y de las otras artes “primitivas”, sobretudo el simbolismo. Este énfasis e intento de otorgar de una superioridad al arte americano antiguo, lo interpretamos por tanto como un intento de o bien legitimar estas artes antiguas americanas, o como una reacción nacionalista característica del contexto histórico de la época. También lo podemos asumir como una reacción a la falta de reconocimiento de tal arte en los EEUU, pues por ejemplo Cahill dedica varias páginas a describir los logros que harían tales culturas signos de un reconocimiento (por ejemplo, explica que en ciertos aspectos serían superiores a la cultura egípcia de Mesopotamia (*Ibid.*, 9); o luego trata de demostrar que “the Maya had already passed beyond the archaic level at the beginning of the Christian era” (*Ibid.*, 10); o “in their sculpture, architecture, ceramics, and manuscripts the Maya left a coherent and unmistakable record of their Civilization, and created ideals of form and a type of beauty which is entirely original and of a very high order.” (*Ibid.*, 11). En definitiva, parece ser una reivindicación de la idea básica que Cahill quiere transmitir y que es la siguiente: during the past thirty years ancient American art has come to be valued more justly by artists and art lovers. From an object of scientific investigation, exotic to the mainstream of European civilization, it has come to be looked upon as one of the great arts of the world, a profound and original expression of the spirit of man which has much to offer contemporary culture.” (*Ibid.*, 8-9).

⁶⁰⁹ Cahill llega incluso a señalar en este texto que los artistas europeos descubrieron este arte en las colecciones del museo Trocadéro, específicamente, menciona que en 1908 hubo una exposición retrospectiva de Paul Gauguin, y que entonces “primitive art became a topic of heated discussion.” Cahill también menciona que los pintores cubistas, pero también los fauves, se interesan por el africano sobretudo, pero que “collections of Peruvian, Mexican, and Central American art were known to Fauves and Cubists alike”. *Ibid.*, 7.

cómo el primitivismo artístico se habría desarrollado en los Estados Unidos y en el resto del continente americano⁶¹⁰.

Hay varios elementos interesantes a señalar en relación con el texto de Cahill y la cuestión del desarrollo del primitivismo artístico en Nueva York. En primer lugar, Cahill, que demuestra tener un gran conocimiento del desarrollo del primitivismo artístico, elabora un texto que detalla no solamente el surgimiento del primitivismo artístico en Europa a finales del siglo XIX y principios del XX, como ya hemos señalado anteriormente; sino también sobre el desarrollo de éste en América Latina e, incluso –y ello es importante para nuestro estudio— en los Estados Unidos. Así, por ejemplo, el texto explica que en 1909 varios artistas estadounidenses que volvieron de París empezaron a estudiar las colecciones de arte mexicano y peruano en el American Museum of Natural History en Nueva York: señala en este sentido como uno de los primeros artistas, a Max Weber, de quien cita sus *Cubist Poems* (publicados en Londres en 1913), de los cuales varios poemas estuvieron dedicados al arte mexicano que el artista habría visto en el citado museo. Cahill también destaca el Armory Show de 1913 como un evento que “intensified the interest in ancient American art among painters and sculptors”, o al crítico y galerista Robert Coady, y específicamente su revista, como un importante canal de difusión de tales artes “primitivas”⁶¹¹. Se trata en este sentido, de un texto de gran valor en cuanto a que es pionero en historizar el primitivismo artístico en los Estados Unidos, aportando nombres de personalidades, eventos históricos, etc., que para el lector de la década de 1930 y de 1940, suponía un documento muy revelador por su excepcionalidad⁶¹².

⁶¹⁰ El texto realiza una panorámica equivalente para el caso de la América Latina, señalando que el referente del arte antiguo ha sido más fuerte, pero dando un relato finalmente de que tales artes habrían servido de gran estímulo para europeos y estadounidenses, desde pintores a arquitectos, y en todo el continente americano.

⁶¹¹ el texto de Cahill ofrece una historización del primitivismo artístico en Europa, pero también en los Estados Unidos, y aporta el nombre de artistas concretos, por ejemplo, señala a Max Weber como uno de los primeros artistas modernos de los Estados Unidos reconocido en los Estados Unidos. Escribe Coady: “The earliest of these artists to turn to the inspiration of ancient American art was Max Weber. In Weber Y Cubist Poems, published in London in 1913, there are several poems dedicated to works of Mexican art which he had seen in the Museum of Natural History. The Armory Show of 1913 intensified the interest in ancient American art among painters and sculptors, and one editor, Robert J. Coady, whose publication *The Soil* (1916--17) was one of the most important and original of the small magazines which have appeared in this country, devoted considerable space to this material. Such artists as Max Weber, William and Marguerite Zorach, Samuel Halpert, Ben Benn, and others were regular visitors at the Museum of Natural History during these years.” *Ibíd.* 7-8. Además de aportar nombres concretos y de realizar una historiografía, este texto aporta incluso una bibliografía sobre la cuestión del primitivismo en los EE. UU; por ejemplo, se cita la revista de Coady *The Soil*.

⁶¹² Por ejemplo, si asumimos que tal texto habría sido fácilmente accesible -o, incluso, simplemente accesible- en la década de 1930, cuando los futuros expresionistas abstractos, que rondaban la trentena, ya trataban de convertirse en pintores, y, específicamente pintores “modernos”, tal texto aportaba una perspectiva importante en

En segundo lugar, como ya se ha comentado anteriormente, el texto de Cahill insiste en la idea de que una aproximación estética a las artes precolombinas es posible, y que, en consecuencia, artistas modernos han podido inspirarse a la hora de crear su propio arte. Para convencernos de tales supuestas analogías, ya hemos señalado que Cahill en su texto realiza un análisis historiográfico, muy riguroso y detallado como venimos de señalar, aunque observamos que ésta la única argumentación con el que Cahill pretende demostrarnos de que el arte precolombino habría sido supuestamente una “fuente” de inspiración. Así, observamos que, a lo largo de las 15 páginas, Cahill no entra por el contrario a analizar posibles similitudes estilísticas o conceptuales concretas en cuanto al supuesto paralelismo entre el arte moderno y el arte precolombino, ni analiza ninguna obra específica⁶¹³. Es decir, para demostrar la supuesta analogía, Cahill realiza más bien un estudio histórico, no llega a defender la supuesta inspiración en base a análisis estéticos concretos o el contraste de obras. En consecuencia, su narrativa siempre es genérica y abstracta, sin especificar los elementos del denominado arte “primitivo” que habrían interesado a los artistas modernos, excepto un único elemento que menciona y que sería la representación no naturalista. En tal sentido Cahill específicamente destaca la aplicación libre del color y la simplificación de la forma:

“In Hindu, Persian, Chinese, and Peruvian art they found suggestions for greater freedom and boldness in the treatment of color mass, and in African, Mexican, and other primitive and archaic art they found simplification of form, and methods for analyzing objects into design elements.”⁶¹⁴

Por tanto, más allá de señalar al arte “primitivo” como inspiración para las nuevas formas plásticas abstractas, es decir, no naturalistas, Cahill considera que varias artes habrían servido de estímulo, entre ellas el denominado arte “primitivo”. Cahill recurre siempre al elemento histórico para dar peso a su hipótesis⁶¹⁵. En la hipótesis de Cahill, pues, parece que no importa

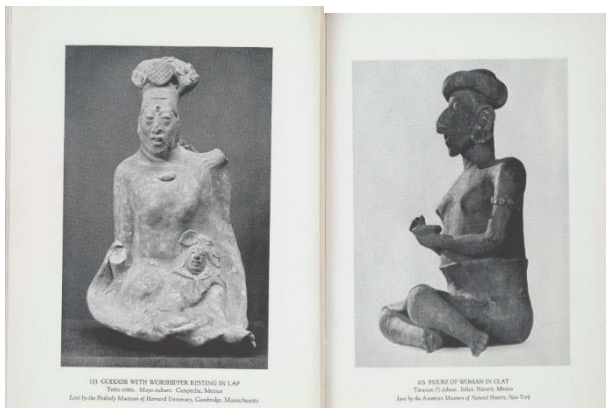
cuanto a la práctica del primitivismo artístico, pues corroboraba que ésta se había realizado en Europa por parte de los principales artistas vanguardistas, pero incluso, además de en América Latina, tal práctica también había sido llevada a cabo en los mismos Estados Unidos: el texto incluso, como ya se ha señalado, indicaba figures como R. Coady o publicaciones, como la revista *The Soil*, que habrían permitido a lectores en general y a los artistas en particular, indagar sobre la cuestión del primitivismo artístico. Por otra parte, el texto de Cahill también aporta información específica cuando por ejemplo dedica otro detallado recopilatorio sobre qué colecciones de estas artes existían entonces en los EE. UU. Cahill, “American Sources of Modern Art”, 21.

⁶¹³ Cahill sí que dedica varias páginas a detallar características, sobre todo formales, de la escultura, en relación con su expresión plástica en las diversas manifestaciones como cerámica, escultura, textiles: por ejemplo, señala que “the Maya sculptor was used to harmonizing his work with the surfaces of rectangular structures. He knew very well how to fill a given space and his arrangement is usually impeccable.” Cahill, “American Sources of Modern Art”, 10.

⁶¹⁴ *Ibid.*, 7.

⁶¹⁵ Por ejemplo, en el caso de Estados Unidos, Cahill afirma que, además de artistas plásticos, también habría arquitectos y diseñadores estadounidenses que también se habrían interesado por el arte precolombino. Cahill, sin embargo, no especifica con mayor detalle.

qué elemento habría interesado a los diversos artistas de generaciones y países diferentes, pero en cambio al señalar que la práctica primitivista se habría dado en el arte moderno desarrollado en Europa, así como también en América Latina y en los Estados Unidos, Cahill con su narrativa presenta tal práctica como signo en sí mismo de lo “moderno” en el arte. Y lo presenta como signo en sí mismo de lo moderno en el arte porque asume el arte “primitivo” como un elemento común de la modernidad artística en diversos escenarios o países donde se asumió el desarrollo del denominado “arte moderno”⁶¹⁶.



Catálogo de la exposición *American Sources of Modern Art* (1933), MoMA.



Max Weber, *Tranquility* (1930)

Por otra parte, si analizamos qué obras de los artistas modernos se mostraron, podemos constatar que éstas se seleccionaron a partir de afinidades formales con el arte americano antiguo: por ejemplo, una de las obras de Max Weber que se exhibió fue *Tranquility* (1930), la cual sugiere al espectador que la simplificación y deformación grotesca de los cuerpos femeninos representados habrían sido elaborados a partir de las estatuillas de arte precolombino que presentan rasgos formales similares, sugiriendo así que el artista moderno se habría inspirado en el arte antiguo⁶¹⁷.

⁶¹⁶ Cahill señala otro rasgo del arte precolombino (en particular del arte maya y de los escultores mexicanos), y que será fundamental para muchos artistas estadounidenses en la década siguiente, notablemente los expresionistas abstractos: “the problems of the relation of form and concept, realism and abstraction.” *Ibid.*, 7. Jackson Pollock, precisamente rechazará siempre la supuesta incompatibilidad entre abstracción y realismo, que en cambio se da armónicamente en la mayoría de las llamadas artes “primitivas”: en este sentido, Pollock demostraría hacer un uso más verídico de lo que el arte primitivo es según se ha demostrado desde la antropología, que no por ejemplo la aproximación principalmente subjetiva que hará Barnett Newman.

⁶¹⁷ Como ha estado ampliamente demostrado a propósito de la crítica sobre la exposición “‘Primitivism’ in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern”, organizada en 1984 por el Museum of Modern Art. En esta exposición se asumió que ciertas características interpretadas como afinidades entre obras “primitivas” y obras modernas, eran ejemplo de inspiración e influencia. Sin embargo, como ha sido ampliamente criticado, la coincidencia formal entre ambas obras no es razón suficiente para concluir que realmente Max Weber se hubiera inspirado en el arte americano antiguo. Sobre la interpretación errónea entre afinidad e influencia, y otras interpretaciones problemáticas, a propósito de la citada exposición del Moma de 1984, véase por ejemplo

Para el tema que nos ocupa en la presente tesis, el hecho de que el objetivo de la exposición “American Sources of Modern Art” de 1933, no fuera mostrar el arte precolombino como solución formal o conceptual (aspectos sobre lo cuales nada se dice ni se especifica en el catálogo), sino sobre todo como fuente de inspiración del arte moderno, evidencia que el primitivismo artístico comienza su institucionalización en Nueva York como parte de una práctica *moderna*. Además de ello, aun cuando Cahill explícitamente afirme que no tengan la intención de insistir en que “that ancient American art is a major source of modern art. Nor is it intended to suggest that American artists should turn to it as the source of native expression”⁶¹⁸, con aquella exposición de arte “primitivo”, el hecho de haberla organizado únicamente con arte americano puede considerarse como parte de los intentos que se venían llevando a cabo y de la política que buscaba el MoMA de presentar a Nueva York como un centro cultural independiente y no a la sombra de la cultura europea y de París.

4.2.2. La exposición “African Negro Art” (1935)

La exposición “African Negro Art” presentada en el MoMA en 1935 estuvo a cargo de James Johnson Sweeney⁶¹⁹, y en ella se exhibieron fundamentalmente estatuillas, aunque también máscaras y, en menor medida, textiles y otros objetos como herramientas o armas⁶²⁰. Se trató de una exposición grandiosa donde se exhibieron centenares de objetos, y la misma tuvo una gran repercusión en la prensa⁶²¹. También se publicó un catálogo muy elaborado que incluyó además del listado completo de las obras exhibidas y la reproducción gráfica de una decena de ellas, un listado de exposiciones sobre arte africano previamente organizadas en los EEUU,

Jonathan Hay, “Primitivism reconsidered (Part 1): A question of attitude,” *Res: Anthropology and aesthetics* 67-68 (2016/2017): 61–77.

⁶¹⁸ *Ibid.*, 5.

⁶¹⁹ James Johnson Sweeney fue curador del MoMA de 1935 a 1946; posteriormente fue director del Museo Solomon R. Guggenheim, de 1952 a 1960. Véase Denys Sutton, “James Johnson Sweeney,” *The Burlington Magazine*, vol. 128, núm. 1004 (1986): 809–810.

⁶²⁰ Según defiende Maureen Murphy, esta exposición se inspiró en la exposición previa *Exposition d’art africain et d’art océanien*, a la galería del Théâtre Pigalle, organizada por Tristan Tzara y Charles Ratton, en 1930. Parafraseando a la autora, esta exposición destacó por el número elevado de obras expuestas, la diversidad de sus orígenes, por el prestigio y el número también elevado de los prestamistas, así como por la exposición estética. Murphy, *De l’imaginaire au musée. Les arts d’Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, 152.

⁶²¹ Pierre Matisse llegaría a firmar que esta exposición, a diferencia de la suya, no tuvo la aceptación y reconocimiento de los críticos de arte, pero abría que contextualizar tal comentario de Pierre Matisse dentro de la relación de competencia que le supuso la exposición de arte africano-organizada en el MoMA, ya que los press release del MoMA muestran que se prepararon extensos dossiers para difundir la gran exposición, y la prensa general y especializada así lo reflejó. Griswold y Tonkovich, *Pierre Matisse and his Artists*, 166.

así como un listado de museos propietarios de colecciones de arte africano en los EEUU⁶²². Unido a ello el catálogo incluyó también un texto de unas diez páginas a cargo del propio Sweeney comisario de la exposición⁶²³.

En cuanto al texto de Sweeney, en el mismo principalmente se trata de reivindicar el valor del arte africano⁶²⁴. Sweeney argumenta en cuanto al arte africano que aun cuando su medio “differ widely from ours”, éste no debe ser considerado ya como un arte salvaje, sino que sus características plásticas lo deben situar en una posición de absoluta originalidad⁶²⁵. Sweeney, por tanto, análogamente a la reivindicación que había hecho Cahill a propósito de la exposición de arte antiguo americano, subraya aquí la plasticidad del arte africano como elemento cardinal, y defiende que desde una mirada estética tales objetos sí que pueden ser apreciados plenamente por el público estadounidense. No obstante ello, reconoce que en otros aspectos tal comprensión deviene infranqueable a causa de la diferencia cultural⁶²⁶.

⁶²² El catálogo incluyó un riguroso listado con las exposiciones sobre arte africano previamente organizadas en Europa y en los Estados Unidos, así como un listado de museos occidentales que tenían colecciones de arte africano. *African Negro Art*, Cat. expo (Nueva York: The Museum of Modern Art), 22-23. En consecuencia, se trata de una publicación que servía para introducir el arte africano al gran público, pero también posibilitaba un estudio más profundo a aquellos que hubieran querido indagar, como por ejemplo los futuros expresionistas abstractos. Murphy ha observado que la exposición “African Negro Art” organizada por el Museum of Modern Art en 1935 es señalada comúnmente por la bibliografía como la primera exposición sobre objetos africanos organizada por un museo de arte. Sin embargo, la autora señala que fue el Brooklyn Museum el primer museo que, en 1923, organizó una exposición de arte africano, titulada “Primitive Negro Art”, en una institución museística. Ya hemos señalado previamente que la galería 291 en 1914 fue la primera que exhibió objetos africanos desde una perspectiva artística. En el caso de la exposición en el Brooklyn Museum también se siguió este enfoque artístico, según se indicó en un artículo de la época: “The entire collection, whatever may have been its original uses, is shown under the classification of art, as representing a creative impulse, and not for the purpose of illustrating the customs of African people.”, M. D. C. Crawford, en “Inspiration for modiste seen in Vogue of Congo Arts”, Archives: Culin Archival Collection (clipping 1923-03-23), citado en Murphy, *De l’imaginaire au musée. Les arts d’Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, 161.

⁶²³ James Johnson Sweeney, “African Negro Art” en *African Negro Art* (Nueva York: MoMA, 1935), 11-21.

⁶²⁴ Podemos señalar cierta contradicción en el enfoque de Sweeney, porque al principio afirma que el arte africano ya goza de reconocimiento, pero después repetidamente se lamenta de una falta de reconocimiento. Por ejemplo, el texto abre afirmando que “Today the art of Negro Africa has its place of respect among the esthetic traditions of the world [...] Today, the art of Negro Africa stands in the position accorded it on genuine merits that are purely its own.” Sweeney, “African Negro Art”, 11. Sin embargo, el resto del texto es una muestra de un intento de persuadir, sobre el valor, eso sí, plástico, de esta arte.

⁶²⁵ Sweeney, “African Negro Art”, 11. Nevertheless, it no longer represents for us the mere untutored fumbings of the savage. Nor, on the other hand, do its picturesque or exotic characteristics blind us any longer to its essential plastic seriousness, moving dramatic qualities, eminent craftsmanship and sensibility to material, as well as to the relationship of material with form and expression.

⁶²⁶ “We recognize in it the mature plastic idiom of a people whose social, psychological and religious outlook, as well as history and environment, differ widely from ours. We can never hope to plumb its expression fully.” Sweeney, “African Negro Art”, 11.

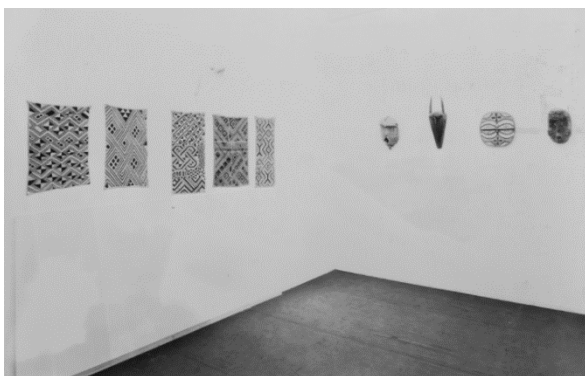


Portada del catálogo y vista de la exposición “African Negro Art” (1935), MoMA.

Sin embargo, a diferencia de Cahill, quien había defendido que los artistas modernos se inspiraron directamente en el arte antiguo para crear sus obras, Sweeney simplemente sugiere como posible la contribución del arte africano en el desarrollo del arte moderno:

“Whether or not African Negro art has made any fundamental contribution to the general European tradition through the interest shown in it by artists during the last thirty years is a broadly debatable point. [...] When we occasionally come across something in contemporary work that looks as if it might have grown out of a genuine plastic assimilation of the Negro approach, on closer examination we almost invariably find that it can as fairly be attributed to another influence nearer home.”⁶²⁷

Sweeney, por tanto, no habla propiamente de “inspiración” por parte de los artistas modernos, sino que, por el contrario, sugiere que tales analogías visuales constatables entre las obras africanas y las obras modernas, pudieran deberse a una cuestión de “casualidad” o “coincidencia”.



Vista de la exposición “African Negro Art” (1935), en el Museum of American Art.

⁶²⁷ Sweeney, “African Negro Art”, 11.

Sweeney sin embargo, no niega el interés que los artistas modernos habían manifestado hacia el arte africano; es más, en su texto detalla cómo el arte africano venía interesando a los artistas europeos como mínimo desde el año 1905 cuando “European artists began to realize the quality and distinction of the Negro plastic tradition”⁶²⁸. Sweeney también reconoce que tal arte llevaba tiempo en los museos, y que la antropología ya había estudiado estos objetos pero que “it was not the scholars who discovered Negro art to European taste but the artists”⁶²⁹; es decir, Sweeney reivindica –como ya Cahill había hecho a propósito de la exposición de arte precolombino– un enfoque principalmente estético:

“In the end, however, it is not the tribal characteristics of Negro art or its strangeness that are interesting. It is its plastic qualities. Picturesque or exotic features as well as historical and ethnographic considerations have a tendency to blind us to its true worth. This was realized at once by its earliest amateurs. Today with the advances we have made during the last thirty years in our knowledge of Africa it has become an even graver danger. Our approach must be held conscientiously in quite another direction. It is the vitality of the forms of Negro art, that should speak to us, the simplification without impoverishment, the unerring emphasis on the essential, the consistent, three-dimensional organization of structural planes in architectonic sequences, the uncompromising truth to material with a seemingly intuitive adaptation of it, and the tension achieved between the idea or emotion to be expressed through representation and the abstract principles of sculpture. The art of Negro Africa is a sculptor's art. As a sculptural tradition in the last century, it has had no rival. It is as sculpture we should approach it.”⁶³⁰

Sweeney en su texto no entra a analizar las características plásticas, formales o conceptuales del arte africano, o las similitudes constatables en el arte moderno. El texto empieza y cierra afirmando la conveniencia de una aproximación estética, pero a lo largo de sus 10 páginas lo que hace en realidad es una historización, por un lado del interés que en tal arte han manifestado los artistas modernos y la sociedad occidental en general; y, por el otro, del descubrimiento de tal arte y su recepción por parte de la Europa colonial. El texto detalla por ejemplo las regiones africanas de donde provienen las piezas seleccionadas para la exposición el MoMA, o las funciones de los objetos exhibidos y sus materiales; pero, aunque Sweeney reivindique un enfoque estético, el texto no examina las obras africanas desde tal perspectiva. En consecuencia, se evidencia que aun cuando a nivel discursivo hay una apuesta por la dimensión estética de este arte, en la práctica no se aportan elementos propios que tributen a un análisis estético.

⁶²⁸ *Ibíd.*, 12.

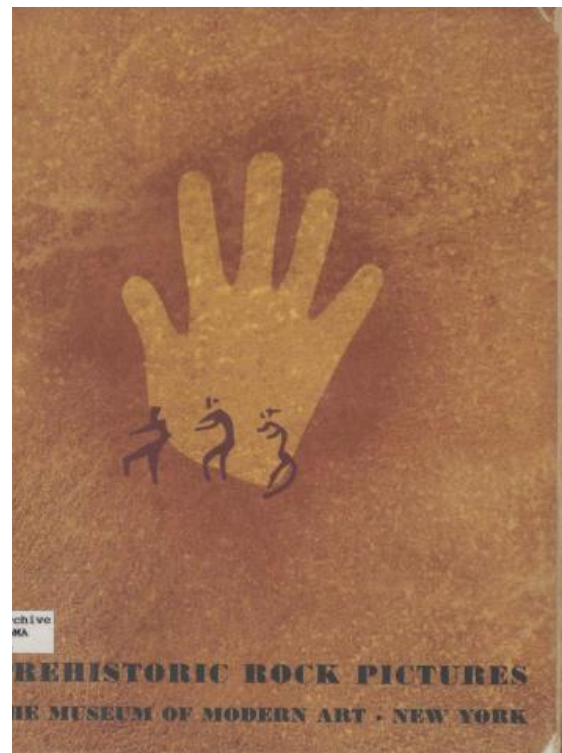
⁶²⁹ *Ibíd.*, 12.

⁶³⁰ *Ibíd.*, 21.

4.2.3. La exposición “Prehistoric Rock Pictures” (1937)

En el año 1937, del 28 de abril al 30 de mayo, el MoMA presentó la exposición “Prehistoric Rock Pictures”, la cual estuvo organizada por el etnólogo y arqueólogo alemán Leo Frobenius y su ayudante Douglas C. Fox, lo cual supuso un cambio a diferencia de las dos primeras exposiciones de arte “primitivo” que acabemos de comentar, porque a diferencia de aquellas, ésta estuvo a cargo de dos investigadores científicos especialistas en el arte exhibido en la exposición.⁶³¹

El material expuesto cubría más de 20.000 años, y fundamentalmente mostró dos estilos: el primero, el *Franco-Cantabrian style*, que estaría mejor preservado en el sudeste de Francia y en el norte de España: las pinturas se encuentran principalmente en cuevas y mostraban figuras realistas de animales salvajes en reposo. El segundo estilo era el *Levant*, también denominado en la exposición como *East Spanish style*. Estas pinturas se habrían encontrado en superficies de rocas, y representarían animales en algunos casos, aunque su tema dominante era el ser humano (cazando, pescando, bailando o subiéndose en un árbol). Las creaciones expuestas, por tanto, mostraron mayoritariamente imágenes de animales



Portada del catálogo de la exposición *Prehistoric Rock Pictures* (1937), en el MoMA.

ejecutadas de forma simplificada, en una representación bidimensional. Y, aunque en menor medida, también algunas obras presentaban motivos abstractos.⁶³²

⁶³¹ Véase Suzanne Marchand, “Leo Frobenius and the Revolt against the West,” *Journal of Contemporary History* 32, núm. 2 (1997): 153–170.

⁶³² Resulta interesante de señalar aquí las analogías que se pueden identificar entre la representación de tales figuras de animales, con la obra mitológica de Rothko; o el paralelismo entre motivos abstractos y los que aparecen en la obra mitológica de Gottlieb. Por otra parte, en los principales estudios realizados sobre las obras mitológicas de los futuros expresionistas abstractos, no se hace ninguna referencia a esta exposición; una de las explicaciones más canónicas sobre el gran tamaño de los lienzos de los futuros expresionistas abstractos, pero que en la etapa mitológica observamos que progresivamente van aumentando, se ha señalado el muralismo mexicano como antecedente indirecto, y la participación de algunos de ellos, como Pollock, en la realización de murales del WPA. Sin embargo, esta exposición presenta una gran afinidad no solamente entre obras, sino

A pesar de que en esta ocasión la exposición contó con dos científicos que seleccionaron las creaciones y las organizaron en dos estilos en la exposición, la presentación de estas creaciones prehistóricas siguió los mismos principios estéticos que previamente se habían seguido para la exhibición de arte precolombino o de arte africano en el MoMA. Así, las pinturas prehistóricas fueron mostradas en paredes blancas, y enmarcadas en marcos rectangulares semejantes.



Imagen sobre una de las salas de la exposición *Prehistoric Rock Pictures* (1937).

La exposición no mostró creaciones originales sino facsímiles, realizados expresamente para la exposición; se procuró la máxima fidelidad posible, tratando de respetar, por ejemplo, las dimensiones (de modo que a menudo todas las creaciones ocupaban toda la pared de la sala.⁶³³

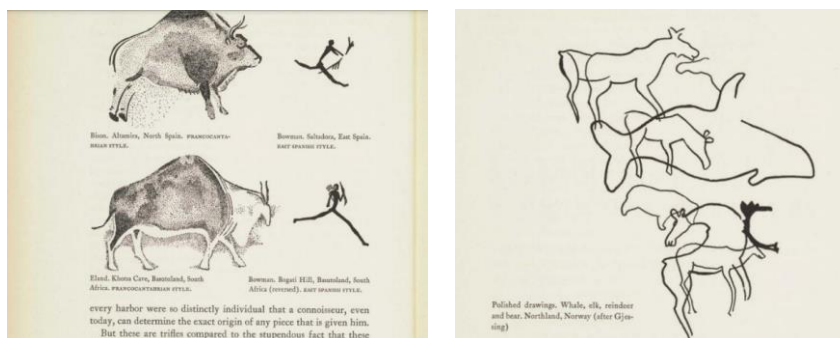
también en cuando al concepto que desarrollarán artistas como Newman o Rothko en cuanto el arte como experiencia, para lo cual justificaran la gran dimensión de los lienzos que, como sucedió en esta exposición del MoMA, el espectador queda desbordado en su marco visual. Precisamente esta será una de las características que Newman alabará del “arte primitivo” y a partir de la cual defenderá adoptar tal arte como ejemplo de referencia para el nuevo arte moderno estadounidense.

⁶³³ En el catálogo Barr reivindicó que se había respetado “the exact dimensions of the originals” de los facsímiles realizados por los artistas. Alfred H. Barr, Jr., “Preface and Acknowledgement”, en *Prehistoric rock pictures*, Cat. expo. (Nueva York: MoMA, 1937), 10. A la hora de explicar las grandes dimensiones que adquirieron las obras expresionistas abstractas, se ha señalado como un posible elemento de influencia los murales mexicanos, así como, para el caso de Pollock, su conocimiento del arte indígena, concretamente de la pintura sobre arena. Sin embargo, creemos que también debería valorarse la posibilidad del impacto de tal exposición en tales artistas, en especial en cuanto al concepto de un arte experimentado en el que la gran dimensión de la obra se funde con el espacio del espectador. Sin embargo, consideremos que es importante valorar que el primitivismo de la mayoría de los expresionistas abstractos apelaba más a un primordialismo, en el que el arte prehistórico



Vista de la exposición *Prehistoric Rock Pictures* (1937), en el Museum of Modern Art.

El catálogo incluyó dos extensos textos de los organizadores: “The story of Rock Picture Research”, de Leo Fobenius, y “Rock-Pictures in Europe and Africa”, de Douglas C. Fox (pp. 29-52)⁶³⁴. Se trata de rigurosos y detallados textos, que describen las creaciones a partir de datos históricos, geográficos, etc., obtenidos de las respectivas investigaciones científicas. Los textos también incluyeron imágenes, en las que trata de explicar cómo las representaciones gráficas habrían sido producidas:



Catálogo de la exposición “Prehistoric Rock Pictures”, 26 y 30.

Se trata de textos que analizan las creaciones plásticas, pero desde un enfoque científico. El catálogo también incluyó un prefacio, a cargo del director del MoMA, es decir de Alfred Barr, Jr., cuyo texto de 5 páginas partió en cambio de un planteamiento totalmente estético⁶³⁵.

también podría ser incluido, al igual que el arte antiguo, que no a un primitivismo referido únicamente al arte tradicional de América, África o Oceanía. Por otra parte, en la famosa sobre *The Syrian Bull* (1943), de Mark Rothko, vinculado de unos de los textos más famosos escritos por artistas expresionistas abstractos, se ha vinculado a arte griego antiguo, y arte sirio; pero nosotros creemos que también debe ser valorado con relación a las famosas imágenes de del bisonce de Altamira mostró esta exposición.

⁶³⁴ Leo Fobenius, “The story of Rock Picture Research”, en *Prehistoric rock pictures*, cat. expo., (Nueva York: MoMA, 1937), 13-28; Douglas C. Fox, “Rock-Pictures in Europe and Africa”, en *Prehistoric rock pictures*, cat. expo., (Nueva York: MoMA, 1937), 29-52.

⁶³⁵ Barr, “Preface and Acknowledgement”, 9-11.

El texto introductorio de Barr no solamente se aproxima a las creaciones prehistóricas de la exposición desde premisas exclusivamente estéticas, sino que la idea dominante otra vez es el supuesto paralelismo entre tal manifestación artística y el arte moderno:

“That an institution devoted to the most recent in art should concern itself with the most ancient may seem something of a paradox, but the art of *the 20th century has already come under the influence of the great tradition of prehistoric mural art which began around the 200th century B.C.* The formal elegance of the Altamira bison; the grandeur of outline in the Norwegian rock engravings of bear, elk and whale; the cornucopian fecundity of Rhodesian animal landscapes; the kinetic fury of the East Spanish huntsmen; the spontaneous ease with which the South African draftsmen mastered the difficult silhouettes of moving creatures: these are achievements which *living artists and many others who are interested in living art have admired.*”⁶³⁶

Con estas palabras abría el texto de Barr, por tanto, parte de la misma hipótesis defendida en las anteriores exposiciones de arte primitivo, en las que ya hemos señalado que se afirmaba (exposición *American Sources of Modern Art*, 1933) o se sugería la posibilidad (*Negro African Art*, 1934) que el artista moderno en sus creaciones se habría inspirado en tales artes consideradas entonces como “primitivas”⁶³⁷.

A diferencia de los anteriores textos de Cahill y Sweeney, Barr en su texto sí que señala casos concretos: así, por ejemplo, Bar hace una comparación entre los murales prehistóricos, y los murales que en aquel momento estaban llevando a cabo bajo políticas subvencionadas por el gobierno estadounidense⁶³⁸, y critica la concepción más utilitaria del arte, a la vez que reivindica la condición simbólica, casi mágica, desde la cual tales expresiones plásticas prehistóricas considera que fueron ideadas y creadas:

“The mural art of the Spanish caves and African cliffs was, on the contrary, an integral and essential function of life, for these painted animals were almost certainly magic symbols used to insure the successful hunting of the real animals. Today walls are painted so that the artist may eat, but in prehistoric times walls were painted so that the community might eat.”⁶³⁹

⁶³⁶ Barr, “Preface and Acknowledgement”, 9. El subrayado es nuestro.

⁶³⁷ Esta idea no es defendida lógicamente en los textos de los dos etnólogos; quizás por ello, a diferencia de los anteriores catálogos que hemos comentado s propósito de las exposiciones sobre arte antiguo americano y el arte africano, aquí Barr consideró escribir él la introducción, para compensar el resto de textos que abordan el arte prehistórico desde una perspectiva científica, cuando, según lo que defiende Barr en este texto, interesa su exposición en el MoMA por su analogía con el arte moderno.

⁶³⁸ Holger Cahill dejó el puesto de curador del MoMA en 1935 para convertirse en director nacional de unos de estos programas, concretamente fue director del WPA Federal Art Project, y tenía como objetivo contratar a artistas desempleados. Cahill fue director durante todo el programa (1935-1943). Algunos de los artistas contrastados fueron Jackson Pollock.

⁶³⁹ La cursiva está en el original. El subrayado es nuestro. Barr, “Preface and Acknowledgement”, 9. Resulta oportuno señalar aquí que precisamente esta función simbólica del arte y su capacidad de penetración en la vida del espectador a nivel existencial devendrá un rasgo característico del maduro estilo del expresionismo abstracto, y será uno de los elementos que los artistas defenderán a principios de los años 40, y un elemento a partir del cual defenderán su vínculo en el denominado arte “primitivo”. Cf. Rothko, Gottlieb [y Newman], *Carta al editor del New York Times*, 8 de julio 1945.

Barr, por tanto, en su texto no habla de lugares geográficos ni de fechas cronológicas, sino que reivindica tales creaciones prehistóricas a partir de su supuesta capacidad mágica. En consecuencia, Barr en su texto insiste en aproximarse desde una perspectiva no estrictamente arqueológica o científica:

“We can, as modern men, no longer believe in the magic efficacy of these rock paintings; but there is about them a deeper and more general magic quite beyond their beauty as works of art or their value as anthropological documents.”⁶⁴⁰.

Barr describe tales creaciones desde una concepción primordialista y estética, tal y como se evidencia cuando afirma que:

“Even in facsimile they evoke an atmosphere of antediluvian first things, a strenuous Eden where Adam drew the animals before he named them. It is even possible that among them are man's earliest pictures.”⁶⁴¹”

Tal y como hemos visto hasta aquí, en cuanto a la exposición “Prehistoric rock pictures”, del año 1937, tanto en el catálogo como en el modo que se presentaron las obras, se constata que el arte prehistórico es nuevamente presentado desde una intencionalidad estética; pero también aquí, como ya sucedió en la exposición “African Negro Art”, tampoco se aportan elementos que permitan fundamentar con mayor profundidad el porqué de esa dimensión estético. De igual modo, tampoco se detalla de forma clara y explícita, los supuestos vínculos del arte prehistórico con el arte moderno.

4.2.4. La exposición “Indian Art of the United States” (1941)

En la exposición titulada *Indian Art of the United States*, del año 1941, se presentó un gran número de objetos de arte nativo procedente de América del Norte (de territorios de EE. UU. y de territorios de Canadá), y estuvo a cargo del curador y coleccionista de arte indígena René d'Harnoncourt, en colaboración con Frederick H. Douglas⁶⁴².

La exposición fue estructurada en tres secciones principales: *Prehistoric Art*, *Living Traditions* (en las cuales se exhibieron obras características del arte contemporáneo

⁶⁴⁰ Barr, “Preface and Acknowledgement”, 9-10.

⁶⁴¹ *Ibid.*, 10.

⁶⁴² René d'Harnoncourt era un coleccionista y aparentemente experto de arte antiguo, que en 1936 había sido nombrado responsable del Indian Arts and Crafts Board (IACB), una agencia del New Deal creada para promocionar el arte nativo estadounidense. Como parte de esta promoción del arte nativo americano, d'Harnoncourt, junto a Frederick Huntington Douglas, habría organizado en 1939 una exposición para el Golden Gate International Exposition en San Francisco, de la cual partió la exposición *Indian Art of the United States*, en un formato mayor. Cuando se inauguró esta exposición, René d'Harnoncourt era entonces director del Denver Art Museum, y curador de arte nativo. Posteriormente en el MoMA también organizó la exposición “Art of the South Seas” (1946), y entre 1949 y 1968, ejerció como director del Museum of Modern Art.

procedente de las diversas tribus indígenas), y *Indian Art for Modern Living* (dedicada al arte indígena en la vida contemporánea estadounidense).

El enfoque de la exposición era, aparentemente, antropológico; en las dos primeras secciones se presentó organizado en ámbitos que daban la apariencia de ser una exposición que partió de disciplinas vinculadas a la antropología cultural, hay varios elementos científicos, y que, por el contrario, evidencian una aproximación etnográfica. Por ejemplo, la misma clasificación de las obras en tres etnografías (y arte de tradiciones vivas), resulta imprecisa e, incluso, las obras clasificadas en un apartado también podrían ser clasificadas y presentadas dentro del tercer apartado, el de las tradiciones vivas. En el segundo apartado, el denominado “histórico”; pero en el primer apartado, el prehistórico, pudieran ser también incluidas ya que según se especifica en la introducción del catálogo: “los términos *histórico* o *prehistórico* son usados, parafrasean por tanto, se nos dice que las obras de arte son presentadas independientemente de su cronología histórica”⁶⁴³.



Entrada del Museum of Modern Art, 11 West 53 Street, Nueva York, en el que se colocó un Totem procedente de las culturas nativas de la Costa Noroeste, a propósito de la inauguración de la exposición *Indian Art of the United States* (1941).

Desde una perspectiva científica, en consecuencia, esta exposición presentó una gran cantidad de objetos artísticos, pero su articulación teórica es imprecisa y contradictoria, y no favoreció al gran público la posibilidad de identificar características concretas del arte de las diversas tribus, o su evolución en la historia.⁶⁴⁴

Además, los objetos fueron presentados siguiendo los esquemas occidentales de exhibición de arte: es decir, objetos exhibidos encima de un pedestal, para los objetos escultóricos, y dentro de vitrinas, o, para los objetos bidimensionales, colgados en las paredes. En cuanto a la iluminación y las tonalidades de las paredes de las salas, en cambio, la exposición presentó unas técnicas propias de las representaciones teatrales, lo cual fue muy criticado desde revistas científicas, como por ejemplo la revista *American Journal of Archaeology*, en la cual a pesar

⁶⁴³ René d’Harnoncourt y Frederick H. Douglas, “Introduction”, en *Indian Art of the United States*, cat. expo. (New York: The Museum of Modern Art, 1941), 16.

⁶⁴⁴ Por ejemplo, entre el capítulo de la prehistoria y el de las tradiciones vivas, hay uno dedicado a los pictogramas, sin que resulte claro sin embargo en qué época pertenece. Igualmente, no queda claro qué obras corresponderían a la época clasificada como “historia”.

de hacer en general una reseña positiva, se criticó entre otras cuestiones que “the theatrical technique of exhibition in some cases distracted attention from the exhibits themselves”⁶⁴⁵.



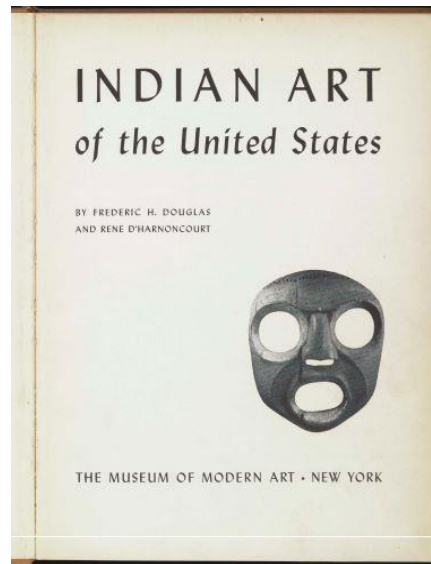
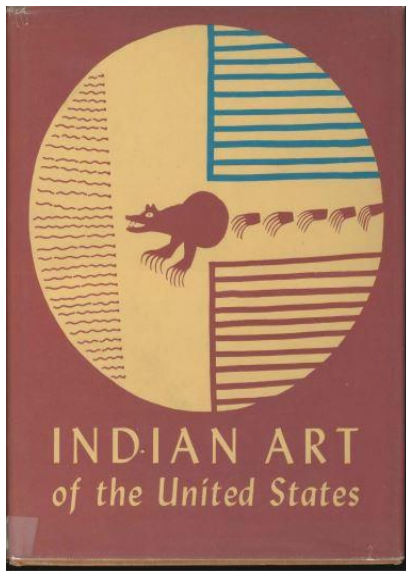
Exposición *Indian Art of the United States* (1941), en el MoMA.

El catálogo que se publicó a propósito de la la exposición evidencia también un enfoque más estético que antropológico; incluso más todavía que la exposición misma, porque además de las ya referidas secciones –3– de la exposición, que se correspondieron cada una con un capítulo, el catálogo también incluyó otros dos capítulos: uno dedicado al color, y uno a los pictogramas. Todavía de una forma más evidente, en consecuencia, el catálogo partió de un enfoque donde la estética tiene la mayor relevancia: por ejemplo, no solamente los dos capítulos anexionados hacen referencia directamente a elementos plásticos –el color, y el dibujo conceptual de los pictogramas–, sino que, incluso, es el capítulo del color con el que abre el catálogo (el primer capítulo es el dedicado al color, después los capítulos sobre el arte en la prehistoria y el arte contemporáneo, seguido del capítulo de los pictogramas, y, finalmente, el capítulo sobre el arte nativo en la sociedad contemporánea estadounidense).

Por tanto, se trata de un catálogo que incluyó cinco capítulos, aparentemente dedicados tanto a elementos estéticos como a elementos culturales e históricos, pero como ya se ha comentado, los capítulos que estaban dedicados al arte indígena desde una perspectiva aparentemente antropológica, parten de una clasificacon incoherente y confusa por lo que se refiere a la cronología y clasificación de las obras, y, por tanto, la información que del arte nativo aportan repercute más al ámbito de la estética que al de la antropología. Por otro lado,

⁶⁴⁵ Frederica De Laguna, reseña de *Indian Art of the United States*, de Frederic H. Douglas y René d'Harnoncourt, *American Journal of Archaeology* 45, núm. 4 (1941): 650.

la misma organización de los capítulos (color, prehistoria, contemporaneidad, pictogramas, vida estadounidense) demuestra también una ordenación arbitraria, justificable únicamente desde una articulación de la estética, pero no desde un enfoque antropológico o minimamente científico.



Catálogo de la exposición *Indian Art of the United States* (1941), en el MoMA.

Esta falta de voluntad científica caracteriza en realidad todo el catálogo. Así, por ejemplo, cada sección comienza por una explicación introductoria general, seguida de comentarios específicos de las imágenes. Sin embargo, podemos observar que en estos textos no se aporta información específica que ayude a contextualizar el objeto en el propósito cultural desde el cual fue producido⁶⁴⁶. El resultado es, en consecuencia, una explicación imprecisa que, desde un punto de vista cultural o histórico, no aporta a la construcción de un conocimiento mínimamente coherente.

⁶⁴⁶ Por ejemplo, en el capítulo dedicado al color (d'Harnoncourt y Douglas, *Indian Art of the United States*, Capítulo I) o en el capítulo dedicado a los pictogramas (d'Harnoncourt y Douglas, *Indian Art of the United States*, Capítulo IV), se constituyen en realidad de descripciones de las obras concretas, pero no aportan ninguna teorización o reflexión sobre sus funciones culturales-religiosas. En otras ocasiones, en cambio (por ejemplo, en el Capítulo I el del color), observamos una ausencia de explicaciones teóricas que aporten una perspectiva estética general sobre la característica plástica supuestamente referenciada como común a todo el arte nativo. Así, aunque el primer capítulo se titule "El color", lo que se presenta en realidad son 8 obras comentadas brevemente, en las que sin embargo no se indica el tradicional rol del color en el arte indígena, tal y como se expone en el subtítulo del capítulo. Por ejemplo, la primera obra comentada es una *Navaho Sand Painting*, en el comentario de la cual sí que en este caso se da una explicación breve sobre cuándo y por qué es realizada ese tipo de pintura, pero más allá de hacer referencia a que el color usado procede de las rocas, no se comenta ninguna característica plástica de la obra, ni general o ni específica, en cuanto al color que es el tema del capítulo. En consecuencia, en tanto que todas las imágenes del libro son en blanco y negro, resulta imposible a partir únicamente de este catálogo, conocer las particularidades de la aplicación color en el arte indígena. Véase d'Harnoncourt y Douglas, "Introduction", 17-48.

Otro ejemplo incontestable de esta falta de rigor científico que observamos caracterizó la exposición y el catálogo, lo encontramos en una de sus premisas principales, cuando se señala como característica fundamental del arte indígena americano, el que éste “always was and still is regional”⁶⁴⁷. En tal sentido, tanto el catálogo como la exposición abrían con una introducción general que insistía en la idea de que el arte indígena americano expresaría en primer lugar la especificidad de su región: en el catálogo se afirma que en este arte existiría un vínculo muy estrecho e inseparable entre arte y sociedad, expresado que: “it is always an inextricable part of all social, economic and ceremonial activities of a given society”⁶⁴⁸.

Se especifica y se insiste explícitamente, que este arte no era nunca producido desde la idea del “fine art”, ya que “art for art’s sake is a concept that is almost unknown in Indian cultures.”⁶⁴⁹ Y efectivamente, el texto acertadamente señala que el objetivo artístico indígena siempre tendría una función extra-estética, que puede ser “utilitarian or spiritual”, y que “is accepted by the entire group”⁶⁵⁰. Sin embargo, los comisarios de la exposición no parecen ser conscientes que tal comprensión de la práctica artística es incompatible con la aproximación estética que en su exposición y catálogo propusieron.

Podemos interpretar esta falta de rigor cronológico como un error científico –d’Harnoncourt y Douglas podrían no tener un conocimiento adecuado sobre el arte indígena americano–, pero, dado que ya en aquella época existían importantes monografías sobre el tema –estudiosos como Franz Boas habían llevado a cabo rigurosos estudios que en los 1930s habían sido divulgados en la academia y publicados en revistas y monografías⁶⁵¹–, creemos más bien que tal presentación del arte nativo americano desde un enfoque estético se debió a la perspectiva desde la cual el MoMA venía exponiendo las obras modernas y las denominadas “primitivistas”. En este sentido, podría ser entonces que en la exposición se hubiera querido hacer compatible –aunque sin éxito– la perspectiva antropológica con una perspectiva estética, tal como se venía más o menos haciendo en las exposiciones del llamado arte “primitivo”.

El preminente enfoque estético a la hora de exhibir el arte nativo americano pudiera haber estado condicionado también por otros dos factores, a juzgar por las propias explicaciones que

⁶⁴⁷ *Ibid.*, 14-15.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, 12.

⁶⁴⁹ *Ibid.*

⁶⁵⁰ *Ibid.*

⁶⁵¹ Compárese con Franz Boas, *Primitive Art* (Nueva York: Dover Publications, 1955 [1927]).

dieron los organizadores. Por un lado, más que de un enfoque estético, podemos hablar de que la exposición y el catálogo partieron de un enfoque formalista. Ciertamente, los curadores llegan a defender la evaluación estética del arte *native*, pero también de todo arte, sin la necesidad de conocer su contexto cultural:

“In theory, it should be possible to arrive at a satisfactory aesthetic evaluation of the art of any group without being much concerned with its cultural background.”⁶⁵²

En consecuencia, es desde esta perspectiva formalista desde la cual los curadores se refieren al arte nativo, no como un producto surgido de realidades culturales específicas, sino como “a satisfactory organization of lines, spaces, forms, shades and colours should be self-evident wherever we find it”⁶⁵³. Consecuentemente, aun cuando los mismos curadores en otra ocasión recomiendan al público/al lector, recurrir al contexto cultural, se indica que éste únicamente puede servir para satisfacer la curiosidad intelectual y para una mayor apreciación de los valores estéticos, pero el punto de partida es el de considerar el objeto artístico como independiente y autosuficiente, y, por tanto, se inscribe dentro de un enfoque plenamente formalista. Y evidentemente, ello determina totalmente el relato que del arte nativo se ofreció en esta exposición y en su catálogo, en cuanto a que el rechazo a la importancia histórica o cultural de cada una de las piezas nativas, proyecta al arte nativo americano dentro de una presumida atemporalidad, característica ésta omnipresente en todos los relatos primitivistas, y precisamente un elemento clave del enfoque primitivista que desde el año 1933 había asumido el MoMA como la ya comentada exposición “American Sources of Modern Art”.

Por otro lado, el enfoque no antropológico que se decidió adoptar en la organización de la exposición y del catálogo, también puede relacionarse con el hecho de que esta exposición se enmarcó dentro una programación del gobierno de EE.UU., para promocionar el arte nativo con fines nacionalistas; es decir, para promocionarlo como, presumptamente, un elemento original de la cultura estadounidense. Ello explicaría otras debilidades de la exposición y su catálogo; por ejemplo, como ya señaló en su momento el historiador de arte moderno H. W. Janson en una reseña sobre el catálogo, “the book covers not only the United States but most of Canada, so that it might have been named 'Indian Civilization of North America’”⁶⁵⁴. Y efectivamente, el catálogo presenta tales obras dentro del mapa político de los Estados Unidos, e ignora la disposición real de este territorio por el continente americano.

⁶⁵² D’Harnoncourt y. Douglas, “Introduction”, en *Indian Art of the United States*, 11.

⁶⁵³ *Ibid.*

⁶⁵⁴ H. W. Janson, reseña de *Indian Art of the United States*, de René d’Harnoncourt y Frederick H. Douglas, *Parnassus*, vol. 13, núm. 3 (1941), 117.

Indudablemente, para poder presentar el arte indígena norteamericano desde un enfoque nacionalista, en la que los objetos nativos pudieran ser descritos como una manifestación artística genuinamente estadounidense (“Here are the magnificent arts and crafts of the first Americans”⁶⁵⁵), los curators necesitaban partir de una fingida “atemporalidad”. De manera que no convenía mostrar este arte como producto de comunidades indígenas contemporáneas que, aunque mermadas y transformadas, todavía existían y lo hacían obligatoriamente de forma marginal en reservas aisladas y controladas; sino, por el contrario, como un producto idealizado de unos abstractos “primeros americanos”, relato que permitiera apropiarse de este arte como un arte “estadounidense” que exaltara el país de los EE.UU.

Por tanto, el llamado a la adopción del arte nativo como elemento de construcción de un arte estadounidense contemporáneo, fue totalmente explícita en el catálogo y la exposición. Ya hemos visto como en anteriores exposiciones sobre del denominado arte “primitivo” se había sugerido esta posibilidad (como la exposición “American Sources of Modern Art”), o se defendía una supuesta coincidencia (como en la exposición “African Negro Art” y su catálogo), pero en esta ocasión el llamado fue explícito, y tanto en el catálogo como en la exposición se subrayó la idea de que el arte nativo podía, y debía, servir como un gran estímulo para la creación en los Estados Unidos de lo que llamaron un “arte nacional”.

Tal llamamiento a producir un arte inspirado en lo autóctono americano no fue, sin embargo, exclusivo de esta exposición sobre arte nativo americano, sino que en los últimos años el MoMA ya había apelado a cierto nacionalismo a la hora de concebir el desarrollo del arte moderno en la contemporaneidad. Uno de los ejemplos más claros es la exposición que el MoMA había organizado un años antes (es decir, en 1940), bajo el título “Twenty Centuries of Mexican Art” (1940). En esta exposición también monumental (se exhibieron centenares de objetos), se mostraba los 20 siglos de arte producido en México: desde el llamado arte prehispánico, al arte moderno, pasando por el arte colonial y popular, presentando –y esta es la cuestión que nos interesa para nuestro tema– al arte moderno mexicano del momento, como producto en gran parte de el arte indígena de la antigüedad⁶⁵⁶.

⁶⁵⁵ D’Harnoncourt y Douglas, *Indian Art of the United States*, contraportada.

⁶⁵⁶ Recuérdese que, en estos años, los círculos de artistas modernos de Nueva York seguirán muy de cerca el desarrollo de la muralística mexicana de la mano de Rivera y Siqueiros, sobre todo después de que éstos hicieran estancias y elaborasen murales en Nueva York, algunos de los cuales contarán con la intervención de futuros expresionistas abstractos como el propio Jackson Pollock.

Y precisamente en la exposición de “Indian Art of the United States” (1941), encontramos una última sección –que se corresponde con el último capítulo en el catálogo–, dedicada al uso del arte nativo –aparentemente– en la sociedad (blanca) estadounidense. Toda una sección pues dedicada a esta idea de la utilidad del arte nativo para la sociedad estadounidense contemporánea. Pero es que además a lo largo del catálogo se insiste repetidamente, por un lado, sobre la gran calidad que se defiende que caracteriza ese arte, negando incluso la etiqueta de “primitivo” por sus connotaciones asumidas como negativas en tanto manifestación artística rudimentaria o básica”:

“It is very misleading to refer to Indian art as primitive art. The word primitive, in either its literal sense, describing an early stage of development, or its popular sense, implying lack of refinement, only fits certain of the rudimentary and archaic forms of Indian art [...].”⁶⁵⁷

De hecho, aun cuando en ocasiones en el catálogo sí que se refiere a este arte como un arte antiguo, se vincula siempre con el presente, e incluso, con el futuro; en este sentido resulta muy ilustrativo el comentario de Eleanor Roosevelt cuando escribe en el “Foreword” que la presente exposición traía “age-old sources of ideas and forms”, y a su vez reivindica que, además de constituir una “part of the artistic and spiritual wealth of this country”, los artistas modernos también pueden realizar “a contribution to make toward the America of the future”⁶⁵⁸. En este sentido, como ya hemos dicho, resulta muy significativa la existencia de todo un capítulo dedicado a la utilidad del arte nativo que se asume que ésta tendría en particular para la vida moderna estadounidense y el arte de los Estados Unidos:

“Indian art not only has a place but actually fills a concrete need in the United States today. Its close relationship to America, the land, and its unexplored wealth of forms offer a valuable contribution to modern American art and life.”⁶⁵⁹

Repetidamente se presenta este arte como elemento de inspiración podría tener para el arte contemporáneo, tal y como aparece en la contraportada del catálogo cuando se afirma que: “Once scorned as primitive, these art forms are now considered to be among the most powerful designs in America.”⁶⁶⁰ También en el catálogo incluso se mencionan como ejemplos de esa aplicabilidad, cestas, cerámica, joyería, mocasines, guantes, cinturones, etc., que según el texto permiten ser usados en la modernidad⁶⁶¹.

⁶⁵⁷ D’Harnoncourt y Douglas, “Introduction”, 12.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, 8.

⁶⁵⁹ D’Harnoncourt y Douglas, “Living Traditions”, en *Indian Art of the United States*, 181.

⁶⁶⁰ *Indian Art of the United States*, contraportada.

⁶⁶¹ *Ibid.*, 183.

Esta defensa explícita y enérgica realizada en el catálogo y en la exposición de que tal arte “primitivo” podía –y debía– ser un estímulo para el desarrollo del arte moderno en los Estados Unidos, fue precisamente la lectura que hizo el famoso historiador de arte moderno H. W. Janson, quién justificó esta exposición al MoMA por el supuesto vínculo que existiría entre el arte nativo americano y el arte moderno:

“[...] would seem to be a perfectly legitimate subject for the Museum of Modern Art. Had it not been for the pioneering efforts of the Museum during the last decade in teaching the public to appreciate Cubism and Surrealism, Indian art today would be as esthetically inaccessible to the vast majority of us as it was fifty years ago. In short: we are impressed with the exhibition because we look at Indian art with the eyes of Picasso, Klee, and Miró.”⁶⁶²

Janson en su crítica a la exposición destacó precisamente tal vínculo, supuestamente histórico, del arte moderno con el denominado arte ‘primitivo’:

“When modern artists discovered the art of primitive peoples as a source of inspiration in the early years of the century, they appreciated it, not as ethnological or cultural source material but in terms of their own subjective artistic needs; and we, to whom they have transmitted their vision, are bound to do the same even if all the ethnological and related reference material is placed at our disposal as completely and conveniently as in the catalogue of the Indian art exhibition. Thus, in acknowledging our indebtedness to modern art, we must at the same time be careful not to interpret it too exclusively by reference to primitive art, or vice versa. That many pieces of Indian painting are strikingly similar to the work of Klee is a significant and exciting discovery, but it tends to obscure the fundamental difference of total content hidden behind the formal resemblance of the two. The same graphic sign used in different contexts may in one instance be a symbol of animistic magic, in the other a transcription of a subtle personal philosophy.”⁶⁶³

Sin embargo, Janson criticó que la manera cómo el artista puede inspirarse de este arte, no resulta clara, pues en el capítulo/sección titulado 'Indian Art and Modern Living', el material mostrado le pareció poco útil: “The rugs, baskets, pottery, and jewellery shown in it are pleasant enough but definitely ephemeral to modern living.”⁶⁶⁴ Janson concluye entonces que quizás el elemento de inspiración sería una cierta expresión de verdad sobre la misa condición humana, que en la civilización occidental ya se habría perdido:

“One is tempted to think that at present, life on an Indian reservation is probably the safest and least dangerous anywhere on earth. Our own existence finds a *truer* echo in the ferocious expressiveness of that Indian art which still bears the stamp of a *prehistoric* tribal civilization forever lost through the advent of the White Man.”⁶⁶⁵

A juzgar por lo anteriormente citado, el sentido desde el cual se hace una aproximación a los objetos estéticos procedentes de las culturas nativas americanas demuestra una apropiación del arte nativo. No obstante, sigue constatándose que existe un manifiesto interés por resaltar los elementos estéticos de este arte, y no sus funciones culturales en su lugar de procedencia.

⁶⁶² Janson, reseña de *Indian Art of the United States*, 117.

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ *Ibid.*



Vista de la exposición “Indian Art of the United States” (1941), en la cual representantes de la cultura navajo realizaron en directo “pintura de arena”.

4.3. Sobre las razones de fundar un museo de arte moderno en Nueva York

A la hora de valorar el impacto que habría tenido en la teorización sobre el arte “primitivo” las exposiciones realizadas y sus catálogos de exposición en el MoMA, resulta fundamental determinar, primero, por qué el MoMA expuso arte “primitivo” en sus salas. Estamos hablando de que en el MoMA se organizaron antes exposiciones sobre artes consideradas “primitivas” que sobre la obra de reconocidos artistas modernos europeos: Así, por ejemplo, el MoMA organizó una exposición en 1933 sobre las “American Sources of Modern Art”, o en 1935 sobre el “Negro Art”, o en 1937 sobre “Prehistoric Art”, antes que una retrospectiva de Picasso (1939), o una retrospectiva de Joan Miró (1941). El denominado arte “primitivo”

también tuvo presencia en el MoMA mucho antes que no la obra de la mayoría de los artistas estadounidenses, cuya entrada en el MoMA estuvo vetada en aquellas dos primeras décadas (de aquí la ya documentada reacción del AAA, si se dedicaron, en cambio a exponer arte “primitivo”).

¿Por qué esa relevancia en un museo dedicado al arte propiamente moderno? Como se ha analizado en las páginas anteriores, además, la primera de estas exposiciones dedicadas al arte “primitivo” fue la “American Sources of Modern Art” (1933). La razón de esta política Wendy Jeffers la relaciona precisamente con esta primera exposición, la cual, según señala la autora, habría tenido tal éxito que ello habría llevado a los miembros del MoMA a programar diversas actividades sobre el arte “primitivo”⁶⁶⁶. Jeffers considera que:

“[it]was the first in a series of exhibitions at the Museum of Modern Art that attempted to investigate the *aesthetic* rather than the ethnographic importance of primitive art.”⁶⁶⁷

Sin embargo, tal explicación nos parece insuficiente para dar repuesta al fenómeno que comportó que en un centro que había sido creado para liderar la modernidad artística de Nueva York —e, incluso, de todo el país—, decidiera exponer asiduamente un arte que en aquellos años no gozaba de reputación ni estética ni económica por parte del gran público. De manera que Jeffers parece no considerar esto último como parte de su explicación, y parece más bien que parte de un enfoque formalista que aísla el elemento de su contexto histórico y político.

Para poder valorar por qué el MoMA llevó a cabo tal programación en la que el denominado arte “primitivo” ocupó un rol destacado creemos que por el contrario a lo que hace Jeffers, es fundamental examinar el rol que el MoMA ejerció o pretendía ejercer en la sociedad neoyorkina. Así, por ejemplo, nos resulta muy importante tener en cuenta las razones por las cuales el MoMA fue fundado en el año 1929, pues consideramos que, al ser en tal fecha, ello indudablemente determinó los objetivos (políticos, económicos, sociales) que el museo persiguió con sus exposiciones a lo largo de la década de 1930.

Gail Stavitsky señala que en aquellos años había un llamamiento por parte de la prensa —por ejemplo, de la mano del crítico Henry McBride o el editor de la revista *The Arts*, Forbes

⁶⁶⁶ Jeffers, “Holger Cahill and American Art,” 8.

⁶⁶⁷ *Ibid.*

Watson— para crear un museo de arte moderno⁶⁶⁸, pero no señala ninguna otra razón más concluyente, como podrían ser razones de índole económica, política o social; y, sin embargo, es difícil creer que solamente por un llamamiento de cierta parte de la prensa, varias familias decidieran invertir tal cantidad de millones en crear un nuevo museo, y en sufragar durante años los costos de sus diversas exposiciones.

El hecho de que el MoMA fuera el resultado de un proyecto ideado y subvencionado por un grupo de patrones multimillonarios, entre los que se encontraba, por ejemplo, la familia Rockefeller, nos parece un elemento cardinal. Coincidimos en este sentido con los historiadores William. B. Scott y Peter M. Rutkoff, quienes se decantan por señalar diversas razones a la hora de explicar el nacimiento de este nuevo museo en Nueva York⁶⁶⁹. De entrada, defienden que con la creación de este museo se habría buscado exhibir colecciones que entonces no tenían lugar para ser presentadas públicamente. Habría, sin embargo, otras causas más determinantes según señalan estos mismos autores, en el interés de los Rockefeller y las demás familias multimillonarias para querer invertir en un museo de arte moderno.

En primer lugar, Scott y Rutkoff señalan el objetivo particular de los Rockefellers de querer hacer de Nueva York la capital cultural de la nación, para lo cual los Rockefellers pensaban que tal liderazgo no se conseguiría sin la existencia de un museo dedicado al arte contemporáneo⁶⁷⁰. La construcción de un nuevo museo que exhibiera las tendencias artísticas más contemporáneas, entonces, se interpretó como imprescindible para poder catapultar la ciudad de Nueva York, y para que a través del museo se construyese una imagen de Nueva York como precursora y líder cultural.

Por otro lado, Scott y Rutkoff también sugieren razones comerciales. En tal sentido señalan que aquellos patrones millonarios pensaban que el arte, y, en particular, el arte moderno, podía ser una buena inversión, porque descubrieron que el arte moderno en los años 1930s podía ser adquirido a precios muy reducidos. Para valorizar las obras que estos multimillonarios iban coleccionando, sin embargo, necesitaban que sus colecciones fueran

⁶⁶⁸ Véase Gail Stavitsky, “A. E. Gallatin's Gallery and Museum of Living Art (1927-1943),” *American Art* 7, núm. 2 (primavera, 1993): 49; y Gail Stavitsky “The A.E. Gallatin Collection: An Early Adventure in Modern Art,” *Bulletin of the Philadelphia Museum of Art* 89 (1994): 8.

⁶⁶⁹ Los historiadores William. B. Scott y Peter M. Rutkoff consideran que los primeros nombres seleccionados, “Manhattan Gallery” y “the Modern Gallery of Art” —que luego fueron descartados por la denominación “Museum of Modern Art”—, corroborarían ese interés inicial en crear un espacio para exponer obras de su propia colección. Scott y Rutkoff, *New York Modern: The Arts and The City*, 170.

⁶⁷⁰ Scott y Rutkoff, *New York Modern: The Arts and The City*, 168.

validadas en colecciones de museos prestigiosos, porque los principales museos de los Estados Unidos, como el Metropolitan Museum of Art, solamente coleccionaban arte de valor y reputación ya establecida.

Disponer de una sede museística que otorgara o reconociera valor artístico a las obras que estos multimillonarios compraban, podría ser entonces una estrategia eficaz desde el punto de vista comercial. Para ello, los fundadores del museo habrían buscado una institución para establecer lazos formales con el nuevo museo, de forma análoga a los lazos creados entre el museo de Luxemburgo con el Louvre, o la Tate con el British Museum⁶⁷¹. Surgió así lo que sería conocido como el *Luxembourg Plan*: los Rockefellers querían un museo de reconocido prestigio que identificara, adquiriera y mostrara *arte contemporáneo*, y de esta manera se estableciera el valor de las obras. También buscaron un director y un equipo de curadores de reconocido prestigio: entre ellos el joven Alfred Jr. Barr, recomendado por el historiador de arte y profesor en Harvard, Paul Sachs. Finalmente, también consiguieron que el Metropolitan Museum aceptara albergar en su colección permanente, las obras más importantes que previamente habrían sido expuestas en el MoMA.

En este sentido, creemos que este potencial que se le asignó al nuevo museo de poder *validar* las obras exhibidas sería un elemento muy importante porque implicaría que había la seguridad por parte de sus fundadores de que todas las obras allí exhibidas –y, por tanto, también el denominado arte “primitivo”– adquirirían un mayor valor económico y social. De modo que las exhibiciones del MoMA tendrían en consecuencia la capacidad de influir en las opiniones y consideraciones del público neoyorkino. Sin duda, tal poder se asumió porque el MoMA contó con un gran presupuesto económico, y en tanto fue creado por la élite económica dirigente del país, el museo fue interpretado desde sus inicios como *institución*, y por tanto como un centro con repercusión directa a la sociedad. A la hora de valorar la programación, en consecuencia, este elemento nos obliga a valorar que sus exposiciones no abrían respondido solamente a factores estéticos o propiamente artísticos, sino también sujetas a otros factores de tipo económicos, así como a los vínculos de tal poder económico con el poder político que le respaldaba en EE.UU.

⁶⁷¹ Scott y Rutkoff, *New York Modern: The Arts and The City*, 169.

4.4. Sobre el canon del MoMA y la institucionalización del arte “primitivo”

Consideramos que la perspectiva difundida por el MoMA instauró un canon en cuanto a qué entender por arte moderno y dentro de ello tuvo un rol muy significativo el arte “primitivo” como parte de tal canon. Ello se evidencia tanto en lo que el MoMA interpretó como “arte primitivo” y el uso que hizo del mismo, como en lo que explicó a su audiencia como parte del relato que difundió en cuanto al arte expuesto en sus salas. En tal sentido, para valorar las razones sobre la presencia de las diversas exposiciones de arte “primitivo” organizadas en el MoMA a lo largo de 1930, creemos que también resulta importante evaluar el enfoque estético dentro del cual el director seleccionado para estar el frente del MoMA, el recién graduado Alfred Barr Jr., proyectó el museo y organizó las diversas exposiciones temporales bajo su dirección.

Cuando el MoMA fue inaugurado en noviembre del año 1929, Alfred H. Barr, Jr. publicó a propósito de la inauguración del nuevo museo, un texto titulado “An American Museum of Modern Art”, en el que declaraba abiertamente que el MoMA sería el primer museo de Nueva York que ofrecería al público una “consistently adequate idea of modern art.”⁶⁷² Así, a diferencia de otros museos que se inauguraron en aquellos años en Nueva York –por ejemplo el Museum of Living Art (1936) o el Museum of Non-Objective Art (1939), especializados en la abstracción porque era el tipo de obra que interesaba a sus respectivos directores o propietarios–, aquí se presentó el nuevo centro museístico como el garante inequívoco de lo que caracterizaría a todo el arte propiamente “moderno”.

Barr al mencionar en su texto que la segunda exposición a celebrar será una exposición sobre Cézanne, Seurat, Van Gogh y Gauguin (la primera se apunta que estará dedicada a Daumier), se justifica ya en el referido texto que tal elección responde al hecho de que tales artistas son considerados como los “founders” del arte moderno. Es pues toda una primera declaración de un linaje que se empieza a edificar o legitimar con esta publicación, sobre lo que entienden

⁶⁷² Alfred H. Barr, Jr., “An American Museum of Modern Art,” *Vanity Fair*, Noviembre, 1929, 76 y 136. Este texto, como otro que Barr publicó unas semanas antes en la revista *Vogue*, tenía como objetivo llegar al gran público; por ello Barr optó por publicar en revistas no especializadas, como eran entonces las revistas *Vanity Fair* o *Vogue*. Véase otro ejemplo en Barr, “A New Museum Which Will Devote Itself to the Masters of Modern Art,” *Vogue*, 26 de octubre, 1929, 85, 108.

que sería el arte moderno, para poco después entrar en detalle sobre cómo definir “lo moderno” en la pintura contemporánea.

Precisamente, varios autores han señalado que uno de los objetivos del MoMA también habría sido la creación de un *canon*. Según los propios Scott y Rutkoff, a partir de 1932 como mínimo, el MoMA ya habría empezado a dirigir la estética modernista del museo hacia el “art-for-art’s-sake”⁶⁷³; y en los 10 años siguientes bajo la dirección de Barr se formuló una estética “modernista” que determinó la política de adquisiciones del MoMA, sus exposiciones y sus publicaciones: se compró un número considerable de obras del siglo XX, en particular de Braque, Kart Schwitters, Chagall, Kandinsky, Max Weber, Matisse, Picasso, Joan Miró, De Chirico, Dalí y Jean Arp⁶⁷⁴; y se organizaron exposiciones –dos de las exposiciones más influyentes fueron la exposición *Cubism and Abstract Art* de 1936 y *Fantastic Art: Dada and Surrealism* en 1937– con las que Barr proyectó en el museo su interpretación del arte moderno –la cual ya hemos señalado previamente que concebía el arte moderno fuera de sus raíces políticas y su vínculo con la vida contemporánea. De esta manera, a partir de finales de 1930 el MoMA promovió lo que puede ser entendido en específico como un canon modernista que:

“[...] although the Museum of Modern Art billed itself as a museum of the experimental and provisional, over the course of the decade it became the proponent of a modern academicism that sought to essentialize Parisian modernism, transforming it from an important modern style into an archetype for all modern art.”⁶⁷⁵

Por ello, autores como Scott y Rutkoff definen el devenir del museo como una academia de arte moderno en Nueva York, en la que la interpretación del arte moderno sería estrecha y casi sectaria, ya que, para el estallido de la Segunda Guerra Mundial, el MoMA bajo la supervisión de Barr había reducido su rico e indefinido rango de las obras modernas.⁶⁷⁶

⁶⁷³ Scott y Rutkoff, *New York Modern: The Arts and the City*, 171.

⁶⁷⁴ Después del año sabático, Barr adquiere varias obras para situar el MoMA al frente del arte moderno. Otra vez, el apoyo para estas adquisiciones vino fundamentalmente de la familia Rockefeller. Otras adquisiciones como un regalo en 1938 de Irene Guggenheim, permitió a Barr adquirir otras obras importantes como el cuadro de Picasso *Mujer ante el espejo* y la *Noche estrellada*, del pintor Vincent Van Gogh. Según defienden Scott y Rutkoff, hasta 1934 el MoMA permaneció inferior a la colección de la Société de Dreier (colección de arte abstracta, dada y surrealista) y al Guggenheim (colección de arte predominantemente abstracta). Scott y Rutkoff, *New York Modern: The Arts and the City*, 176.

⁶⁷⁵ Scott y Rutkoff, *New York Modern: The Arts and the City*, 168.

⁶⁷⁶ Véase el capítulo 6, titulado “*Modernism versus New York Modern. MoMA and the Whitney*”, en *New York Modern: The Arts and the City*, 163-193, para contrastar como se manejó desde el Whitney Museum otra idea de lo “moderno” en el arte, y las diferentes exposiciones y obras que en consecuencia se organizaron y se promovieron. Sobre la construcción de una narrativa “moderna” institucional véase Richard Meyer, *What was contemporary art* (New York: The MIT Press, 2013), 115-190.

Teniendo en cuenta lo anterior, una pregunta necesaria a formularnos es ¿qué lugar ocuparía el denominado arte “primitivo dentro de tal canon del MoMA”? La respuesta a esta pregunta queda resuelta al tener en cuenta las diversas exposiciones sobre el denominado arte “primitivo” organizadas entre 1929 y 1941, así como los textos que se publicaron en los catálogos respectivos, promovieron la idea de que el denominado arte “primitivo” constituía una fuente inequívocamente fundamental para el desarrollo del arte moderno. Recuérdese por ejemplo en este sentido que en algunas exposiciones esta idea del arte “primitivo” como fuente primaria fue muy explícita y formó parte del enfoque desde el cual se presentaron las piezas en la exposición, por ejemplo la exposición *American Sources of Modern Art*. Así también, en otras importantes exposiciones organizadas en el MoMA sobre el denominado arte “primitivo”, esta idea fue más o menos explícita o estuvo siempre presente, lo cual se constata, por ejemplo, con la exposición sobre arte africano de 1935, donde se señalaba y sugería tal arte como una posibilidad para la inspiración de los artistas modernos; o la exposición de arte nativo americano, en 1941, que incluyó una sección dedicada a arte nativo que pudiera tributar a la construcción de un arte estadounidense. Por tanto, se constata que a lo largo de todos estos años el MoMA marcó e instauró un canon en cuanto a qué entender por “moderno” a través de exposiciones y catálogos entre 1920 y 1941, y como parte de ello incluyó de manera determinante el denominado arte “primitivo” como fuente, y más concretamente, como fuente estilística en tanto que la visión de Barr desde la cual partió el MoMA radicaba en un formalismo que priorizó la forma despojada del contexto de procedencia.

Volviendo al texto que escribió Alfred H. Barr, Jr., a propósito de la inauguración del museo en noviembre de 1929, también otro elemento en que el autor insiste a lo largo del texto es en presentar al nuevo museo como una novedad absoluta para el panorama de Nueva York, y aun cuando menciona como precedentes al Armory Show, a la Société Anonyme, el Whitney Studio Club, o la Gallery of Contemporary Art, de A. E. Gallatin, lo hace para descalificarlos: por ejemplo, Barr asegura que a tales museos les falta “scale and resources and the capacity for growth.”⁶⁷⁷ Barr en este artículo presenta al MoMA como un centro que ofrecerá no solamente exposiciones más completas y rigurosas, sino que, a diferencias de las otras galerías, el nuevo museo presentará según la óptica de Barr una definición de lo moderno: lo

⁶⁷⁷ Barr, “An American Museum of Modern Art”, 79.

que hará el MoMA al abrir sus puertas será “bring about a public *institution* which might give New York a consistently adequate idea of modern art.”⁶⁷⁸.

No sorprende entonces que Barr insista a lo largo del texto sobre una diferencia fundamental con la que se inauguró el museo, y fue la de otorgarse la *institucionalidad* de lo moderno: para ello, el MoMA se proponía no solamente *mostrar* obras modernas, sino que un objetivo del recién inaugurado museo también sería fundamentar y/o *articular* junto a su exposiciones, la definición o la “idea of modern art.”⁶⁷⁹. En este sentido, al presentarse y reconocerse con el rol de *institución* por encima de los demás centros, el MoMA tendría un impacto absolutamente más determinante del que podrían haber tratado de jugar otros centros dedicados a arte moderno, como por ejemplo la galería de Pierre Matisse.

El texto de Barr es interesante también porque demuestra otras particularidades del objetivo con el que se fundó el MoMA, y que parece que compartía Barr según su propio texto, específicamente en el propósito de convertir este nuevo museo en un centro de prestigio internacional. Por ejemplo, Barr en su texto exalta al Metropolitan Museum, a costa de una denigración de los museos franceses –que hoy sin duda alguna podemos tachar de más que cuestionable–. Y, sin embargo, es el museo Luxemburgo como escribirá el mismo Barr⁶⁸⁰, el “ideal” sobre el cual el comité del nuevo museo ha diseñado el nuevo museo norteamericano. Podemos ver en estas líneas la voluntad de obtener un reconocimiento internacional, lo cual podría favorecer a desestimar a la competencia (en este caso los museos europeos) como estrategia de obtener más fácilmente el reconocimiento, pero creemos que más bien tales comentarios deberían ser interpretados –ya que encontraremos análogos comentarios en otros teóricos y personalidades estadounidenses de la época–, de una actitud nacionalista-imperialista que buscaba presentar los Estados Unidos, y en particular a Nueva York, como el nuevo centro internacional, tanto a nivel cultural como en específico del arte moderno.

El artículo en supuesta concordancia con el explicitado objetivo del museo de mostrar la “idea del arte moderno”, concluye afirmando que “the exhibitions will cover a wide range of modern activity”⁶⁸¹; sin embargo, sabemos que luego no fue así. Análogamente se asegura en el texto que “American art will of course be emphasized”; aunque hoy sabemos que tampoco fue así porque el museo se centró en los artistas modernos más innovadores, que para

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ *Ibid.*, 79, 136.

⁶⁸¹ *Ibid.*, 136.

entonces eran mayoritariamente europeos. En cualquier caso, como ya hemos indicado anteriormente, uno de los objetivos de la creación del MoMA fue la validación de ciertas obras, y, por tanto, se compartía la creencia de que el mero hecho de exhibir obras en aquellas salas revalorizaba tales obras. Siendo así, consideramos que con el arte “primitivo” exhibido en aquellas salas, también se buscó institucionalizar como relato que el denominado arte “primitivo” era, y fuese visto incuestionablemente, como una fuente del arte moderno.

4.5. De las razones del MoMA y su impacto al exhibir arte “primitivo”

Consideramos que tanto desde el punto de vista museográfico expositivo (evidenciado a lo largo de las diversas exposiciones sobre arte “primitivo” que ya hemos comentado), como desde el punto de vista del argumento estético teorizado (evidenciado en los textos de los diversos catálogos de exposición que también hemos comentado), son destacables tres motivos por los que el MoMA habría sostenido un discurso primitivista.

En primer lugar, destacaríamos una voluntad pedagógica por parte del MoMA, de exhibir arte “primitivo” al considerar que éste presentaba características similares al arte moderno. Así, como ya en Nueva York se había llevado a cabo por parte de de Zayas o Stieglitz en la década de 1910, o más recientemente por K. Dreier, en las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo veinte, las exposiciones organizadas en el MoMA sobre arte “primitivo” se habrían hecho con el objetivo de difundir e instruir sobre los elementos característicos del arte moderno y no del arte “primitivo” por sí mismo.

Consideramos que no hubo, sin embargo, un interés de profundizar el conocimiento del arte “primitivo”, sino de usarlo para divulgar el arte moderno. En tal sentido ya hemos señalado por ejemplo a propósito de los catálogos, que éstos mayoritariamente aportaron textos que hablan principalmente del arte moderno, y que más allá de cierta contextualización histórica o cultural del denominado arte “primitivo” –la cual, como ya vimos en el caso de la exposición sobre arte nativo americano, no tuvo rigor científico. Se trata de textos que resultan útiles para entender el arte moderno pero no el arte “primitivo” en su especificidad estética, artística, cultural o histórica. Por tanto, si un objetivo de las exposiciones del MoMA era familiarizar al espectador estadounidense con el arte moderno, habría parecido indicado por parte de Barr, o aceptable por parte de los Rockefeller y resto de patrones, exhibir un arte que creían que podía

ayudarles en su labor de formar al público estadounidense en el conocimiento del arte moderno.

En segundo lugar, también es plausible que el MoMA hubiera apostado por difundir un arte que entonces era considerado negativamente como “primitivo”, y que por parte del público general no era mayoritariamente ni aceptado ni comprendido, porque su director y/o grupo de curadores lo considerasen como una fuente fundamental del arte moderno. Y, por tanto, no solamente la exhibición de arte “primitivo” podría beneficiar la comprensión del arte moderno, sino que incluso se podría pensar como indispensable. El hecho de que la primera de estas exposiciones sobre arte “primitivista” fuera la exposición de *American Sources of Modern Art*, parece confirmar esta interpretación del arte “primitivo” como una fuente del arte moderno, y una fuerte importante.

De ser así, estaríamos hablando pues que tal creencia de que el arte primitivo era una fuente del arte moderno estaba en aquellos tiempos suficientemente arraigada ya entre la élite de historiadores de arte estadounidenses. Lo cual podemos suponer que vino influido por la gran aceptación que de ello existía en Europa, pero también de la gran difusión que tal idea había experimentado entre los especialistas o admiradores estadounidenses del arte moderno. En este sentido, el hecho de que una institución que aspiraba a ser el centro mundial por excelencia del arte moderno, y que quería dedicar sus salas a la obra de los “fundadores” del arte moderno, organizara antes exposiciones sobre el denominado arte “primitivo”, que, sobre la obra de Picasso o Miró, evidenciaría la aceptación que tal arte “primitivo” tenía ya como mínimo entre el mundo del arte. Es decir, quizás se decidió exhibir arte primitivo por una razón “pedagógica” pero también podría ser que el arte “primitivo” por parte de Barr y de los Rockefeller, gozara ya entonces de cierto capital (teórico para Barr, económico para los Rockefeller), lo cual habría facilitado su entrada en el famoso museo antes que la obra en solitario de Picasso o de Miró, o que la mayoría de los artistas modernos estadounidenses contemporáneos. Se trataba de un valor en cierto modo seguro⁶⁸².

Hay que tener en cuenta también, tal y como ya hemos dicho, que el MoMA se fundó con unos objetivos muy concretos y que sus exposiciones perseguían unos fines específicos. En

⁶⁸² Ello no nos parece que sea motivo de la falta de reconocimiento para Picasso o Miró, sino, por el contrario, creemos que es prueba de la gran aceptación que tenían tales artes incluso al máximo nivel institucional del arte moderno en Nueva York, –recordemos quién está detrás del MoMA–, tanto desde el punto de vista económico como desde el punto de vista estético.

este sentido, si los Rockefeller y resto de familias multimillonarias patronas del MoMA accedieron a sufragar no una sino varias exposiciones sobre el denominado arte “primitivo”, ello habría podido ser por la gran insistencia y justificación de Barr, o porque también la popularidad de tal idea en Europa los hubiera convencido, o como mínimo familiarizado, del supuesto rol del arte primitivo en el nacimiento y desarrollo del arte moderno (en Europa).

Finalmente, consideramos que habría un tercer elemento que podría haber posibilitado la exhibición de arte “primitivo” en el MoMA, convencer a Barr de organizar las exposiciones, y a los Rockefeller de subvencionarlas. Nos referimos al rol de comodín que tradicionalmente se ha otorgado al denominado arte “primitivo” por parte de la sociedad occidental que ha utilizado ese *otro* para satisfacer sus aspiraciones y anhelos. Y aquí concretamente para el caso del MoMA la supuesta reivindicación del arte “primitivo” como fuente del arte moderno suponía derribar el monopolio del arte moderno que el mundo artístico así como parte del público estadounidense, atribuía en exclusividad al arte europeo. Reivindicar al arte “primitivo” como fuente del arte moderno ciertamente supondría dibujar otra genealogía del nacimiento y desarrollo del arte moderno, que permitía deseuropeizar lo supuestamente “moderno” en el arte, y, por tanto, desde la óptica estadounidense, poder hacerla más “americana”. De esta manera, se posibilita trazar una genealogía del arte moderno en los EE.UU. menos dependiente del referente europeo.

También es plausible que si desde el MoMA se habría decidido aceptar y exhibir arte “primitivo” como factor de estímulo para los artistas estadounidenses; éste podría haber sido un motivo por parte de los patronos, interesados en la transacción de obras y en su revalidación; incluso, quizás, también como elemento de desbancar París como única capital cultural de Occidente. Sin embargo, no nos parece que la creación de una vanguardia estadounidense *per se* fuera su objetivo principal por lo que respecta a Barr y sus ayudantes, pues a pesar de las diversas exposiciones organizadas sobre arte primitivo en las que se alentaba a los artistas contemporáneos a buscar inspiración en tales artes, después la política llevada a cabo desde el MoMA fue extremadamente excluyente para esas nuevas generaciones, cuya entrada en el MoMA no fue posible hasta prácticamente dos décadas más tarde. Por tanto, no creemos que el énfasis en el arte “primitivo” en tanto estímulo para los futuros artistas, fuera la razón primaria.

La mayoría de los especialistas reconocen que el MoMA como institución museística tuvo un impacto determinante en la interpretación del arte moderno que predominaría en Nueva York en las décadas siguientes. Johanna Ducker, por ejemplo, considera que las exposiciones organizadas por Barr y su política de adquisiciones en la colección del MoMA tuvieron el efecto de *institucionalizar* un modelo visible y legible para codificar el periodo temprano del arte moderno⁶⁸³. Por otra parte, Scott y Rutkoff hablan de la *validación* que otorgó a las obras garantizaba *legitimar* el estatus por el MoMA como un museo concebido expresamente para el arte moderno. De modo que hizo de sus políticas curatoriales una importante fuerza en la dinámica emergente de una historización y valoración de las obras modernas en términos tanto en estéticos como económicos. El resultado sería sin embargo, el mismo: el MoMA, *canonizó* una variante del modernismo europeo como *lo* moderno. Es más, incluso se podría afirmar que este museo devino la institución de Nueva York de lo moderno⁶⁸⁴. El galerista Julien Levy –propietario de una de la galería que en los años 30 más promocionó el surrealismo, al hablar en sus memorias del periodo que su galería estuvo en activo (casi dos décadas, de 1931 al 1949), se refiere a “those crucial years between Dadaism and the apotheosis of *Moma-ism* (Museum-of-Modern-Art-ism)”⁶⁸⁵. Es decir, el MoMA presentó e instauró un canon sobre los artistas y estilos que definirán lo “moderno” en el arte, y, gracias a sus recursos económicos, popularidad social y gestión comunicativa, consiguió popularizar este canon entre gran parte de los sectores artísticos de Nueva York. Unas palabras del pintor Reginald Marsh, autor de las icónicas obras como *Why not Use the “L”* (1930) o *Twenty-Cent Movie*, son muy reveladoras en este sentido:

“Well, what should we do [...] be ashamed of being what we are—or imitate Orozco, Grosz, African sculpture, and draw endless pictures of gas masks, Cossacks, and caricatures of J.P. Morgan with a pig-like nose? Whatever you say, there is a tradition to be proud of.”⁶⁸⁶

Estas palabras, escritas en un esbozo autobiográfico satírico para *Art and Artists Today*, son de 1937; es decir, incluso antes de la famosa exposición “Native American art” de 1941, encontramos que la continuada y regular presencia del arte primitivo en las salas del MoMA

⁶⁸³ Johanna Ducker, *Theorizing Modernism: Visual Art and the Critical Tradition* (Nueva York: Columbia University Press, 1994), 82.

⁶⁸⁴ Scott y Rutkoff, *New York Modern: The Arts and the City*, 180.

⁶⁸⁵ Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery* (New York: G.P. Putnam’s Sons, 1977), 12. La cursiva es del texto original. Este libro se trata de una selección de recuerdos intercalados y en ningún caso de un estudio histórico, pero la propia definición de Levy es reveladora a nuestro entender del impacto del MoMA como agente influenciado en la propia definición y concepción del arte moderno en aquellos años, y del monopolio que sobre lo moderno en el arte consiguió ejercer al menos en aquellos años, y durante muchas décadas posteriores.

⁶⁸⁶ Reginald Marsh, “A Short Autobiography,” *Art and Artists of Today* 1 (marzo 1937): 8, citado en Scott y Rutkoff, *New York Modern*, 188.

había causado, por lo menos al pintor Marsh, la impresión de que dentro del canon del MoMA también había el arte primitivo, y específicamente el arte africano.

Así, para Marsh, entre los caminos característicos del arte moderno existía la práctica del primitivismo; específicamente, la común práctica entre los artistas modernos de inspirarse, supuestamente, a partir del arte africano. Este apunte del pintor Marsh atestigua que el primitivismo artístico –y, en concreto, la inspiración del artista moderno a partir del arte africano–, era una idea muy divulgada, pues aquí se trata de un pintor no interesado en el primitivismo, ni tan siquiera en los postulados formalistas del MoMA, pero ello no implica que Marsh pudiera conocer tales postulados o canon artístico.

Por tanto, consideramos poco fundado sostener que la idea del arte moderno se había inspirado a partir de las artes “primitivas” se enmarcó o quedó reducida a un círculo de artistas minoritarios. Por el contrario, solamente la actuación del MoMA (es decir, sin tener en cuenta otras exposiciones como pudieron ser las de la Pierre Matisse Gallery, u otras publicaciones), habría sido suficiente para divulgar el primitivismo artístico, asociarlo al arte moderno, e institucionalizarlo dentro de un canon. El hecho de que el arte primitivo fuera exhibido en el centro de Manhattan, en un centro de gran importancia social y económica, y en el que en las mismas salas se exhibía arte considerado como el más innovador y contemporáneo del momento; habría influido en resignificar al arte “primitivo” de mayor valor. Además, ya hemos dicho que la presencia de estas artes fue bastante frecuente, en el sentido de que el denominado arte “primitivo” no se mostró en una sola exposición, sino que fue mostrado de forma regular, prácticamente cada dos años.

Finalmente, obsérvese que la entrada del denominado arte “primitivo” en el MoMA se produce a través de una exposición sobre las fuentes –supuestamente–, del arte moderno; fuentes seleccionadas por ser “americanas” (o sea que el arte primitivo es imbricado en un discurso sobre arte y nacionalidad, que ya hemos visto que existía en la ciudad de Nueva York desde principios de siglo); y, por otra parte, estas artes son presentadas *a partir de* su supuesto rol de inspiradoras del arte *moderno*. Ambas características –a saber, el vínculo con lo nacional; y el rol de “inspirar”– son precisamente dos de los elementos que tal y como hemos visto a lo largo de la primera parte de esta tesis, caracterizó la teorización sobre el arte “primitivo” en Nueva York durante las primeras décadas del siglo XX.

Sin embargo, consideramos que el impacto del MoMA en cuanto a la teorización del arte “primitivo” en Nueva York, tampoco debería ser sobredimensionada, ya que como hemos analizado en los anteriores apartados, el proceso de *estetización* del arte nativo también se produjo en Nueva York a través de otras exposiciones y publicaciones, además de la actividad expositiva del MoMA. Por tanto, aun reconociendo su impacto sobre todo en la institucionalización de estos objetos naticos como *arte*, no será la única fuente de esta transformación en la percepción del arte nativo en Nueva York.⁶⁸⁷

4.6. Otras exposiciones relevantes sobre arte “primitivo” en Nueva York (1929-1941)

Aunque la *Pierre Matisse Gallery* y el *Museum of Modern Art* se erigieron en este periodo como los dos grandes centros en los cuales se exhibió arte “primitivo”, entre 1929 y 1941 también en otros lugares de Nueva York se organizaron exposiciones análogas dedicadas al arte “primitivo”. De entre ellas, destacó la exposición “The Source of Modern Painting”, organizada en 1939 en la *Wildesntein Gallery*, y en la que se expuso arte moderno y arte “primitivo” juntamente, pero, a diferencia del MoMA, veremos que en esta caso se partió de una aproximación más rigurosa y articulada desde un discurso en el que por primera vez se analizan y comparan obras modernas y “primitivas” específicas. Igualmente, en este periodo también hay que destacar la exposición “Introduction to American Indian Art” (1931), organizada en la Grand Central Art Galleries, porque fue la primera exposición que buscó presentar desde una perspectiva principalmente estética, los objetos originarios de las culturas nativas americanas.

A continuación, analizaremos estas exposiciones, a partir fundamentalmente de sus respectivos catálogos.

⁶⁸⁷ Flam y Deutch sostienen que esta exposición habría sido determinante para muchos de los expresionistas abstractos en su interés hacia el arte nativo americano. Flam y Deutch, *Primitivism and Twentieth-Century Art*, 261. Sin embargo, como ya hemos examinado en la primera parte de la Tesis, ya previamente artistas como Marsden Hartley o Matulka en la década de 1910, y más tarde, en la década de 1930 el artista Georges Morris (como será examinado más adelante en esta Tesis), se habían interesado por practicar un arte moderno que incluyera referencias al arte o las culturas nativas. Además, varios de los artistas europeos exiliados que llegarán a Nueva York a principios de la década de 1940 también difundirán su interés hacia el arte nativo, como fue el caso de Max Ersnt y su gran colección de *kachinas* ya en 1942. Por tanto, consideremos esta exposición del MoMA de 1941 debe más que un desencadenante de la nueva escena artística de la década siguiente, se evidencia como la consecuencia de un paradigma estetizante del arte nativo que venía difundiéndose en Nueva York en las últimas décadas.

4.6.1. La exposición “Introduction to American Indian Art” (1931)

En diciembre de 1931 se inauguró una exposición sobre arte nativo en la *Grand Central Art Galleries*, en Nueva York, bajo el título “Introduction to American Indian Art. La organización de la exposición estuvo a cargo del pintor John Sloan y del antropólogo Oliver LaFarge, quienes además de organizarla, también editaron un catálogo que incluyó diversos artículos.⁶⁸⁸ Sloan se había interesado previamente por el arte nativo con anterioridad, habiendo visitado comunidades nativas norteamericanas con regularidad, especialmente en Santa Fe, desde 1919⁶⁸⁹. Asimismo, Sloan también produjo obras relacionadas con las culturas nativas de manera que tales obras confirmarían su interés por el arte y las culturas nativas incluyendo temas que hacen referencia a ese mundo indígena.

La exposición fue organizada dentro de las políticas de revalorización de lo nativo como elemento nacional. Tal objetivo lo vemos reflejado en buena parte del texto publicado en el catálogo de la exposición, en el cual la referencia al nativo americano como “the first American” es constante. Por ejemplo, se afirma que

“The American Indian race possesses an innate talent in the fine and applied arts. The Indian is a born artist; possessing a capacity for discipline and careful work, and a fine sense of line and rhythm.”⁶⁹⁰

Según se indicó cinco años más tarde en la revista *Indians at Work. A News Sheet for Indians and the Indian Service*, más de 13.000 personas visitaron la exposición⁶⁹¹. También se ha señalado que esta exposición tuvo un gran impacto en la visión predominante de la sociedad estadounidense respecto al arte nativo.⁶⁹²

En cuanto al tema que nos ocupa, esta exposición resulta relevante porque se trata de la primera exposición en que el arte nativo americano fue mostrado en un contexto estético⁶⁹³.

⁶⁸⁸ John Sloan y Oliver La Farge, ed. *Introduction to American Indian Art. The Exposition of Indian Tribal Arts* (Nueva York: Exhibition of Indian Tribal Arts, Inc.), 1931. En las páginas que siguen de la presente Tesis Doctoral, para referirnos al texto introductorio de Sloan y La Farge citaremos la posterior publicación de este texto en John Sloan y Oliver La Farge, “Introduction to American Indian Art,” *Indians at Work. A News Sheet for Indians and the Indian Service* 3 (15 February 1936): 38

⁶⁸⁹ Gail Levin, “American Art,” 466.

⁶⁹⁰ 38. El catálogo incluyó varios textos, entre ellos el artículo de Herbert J. Spinden titulado “Fine Art and the First Americans.”

⁶⁹¹ “Exposition of Indian Tribal Arts, Incorporated,” *Indians at Work. A News Sheet for Indians and the Indian Service* 3 (15 February 1936): 37.

⁶⁹² La exposición fue inaugurada el 30 de noviembre de 1931 en Nueva York, y después continuó en las principales ciudades de los EE. UU durante dos años. Sobre el debate en cuanto al impacto real de esta exposición más allá de la propaganda, véase Véaseo Aldona Jonaitis, “Creations of Mystics and Philosophers: The White Man’s Perceptions of Northwest Coast Indian Art from the 1930s to the Present,” *American Indian Culture and Research Journal* 5 (I): 4 (1981): 4.

⁶⁹³ Jack Flam y Miriam Deutch, ed., *Primitivism and Twentieth Century Art: A Documentary History* (Berkeley: University of California Press, 2003), 231.

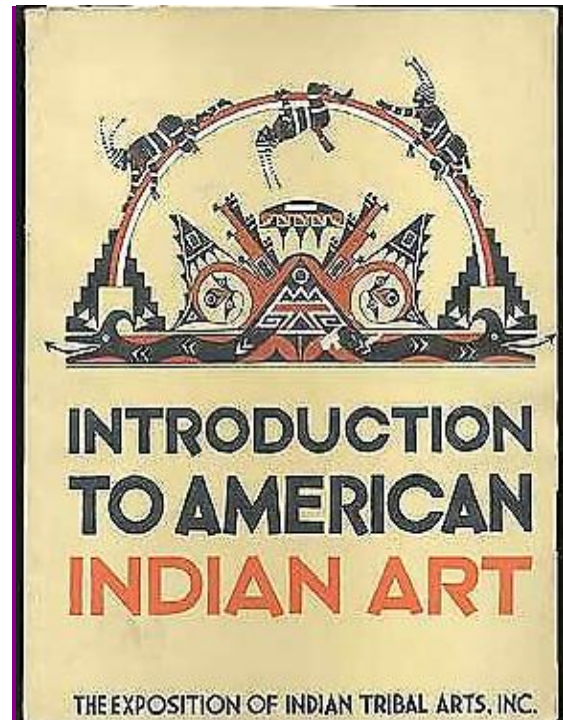
Precisamente, así fue narrado unos años más tarde, en la revista *Indians at Work. A News Sheet for Indians and the Indian Service*, cómo se habría organizado tal exposición:

“In the summer of 1930, a group of people interested in the art of the American Indian met at the home of Miss Amelia Elizabeth White and Miss Martha Root White in Santa Fe, New Mexico to discuss the possibilities of holding an important exhibition of Indian art, both ancient and modern, to be shown as art-not ethnology.”⁶⁹⁴

Así, si como acabamos de señalar, una idea omnipresente en el texto del catálogo es la idea del nativo americano como el origen del ciudadano estadounidense, también otra idea omnipresente en el texto es la idea de que tales objetos originarios de las culturas nativas americanas son *arte* y, específicamente, un ejemplo de expresión artística *moderna*. El subtítulo del catálogo lo indicará de forma expresa: *Introduction to American Indian Art to Accompany the First Exhibition of American Indian Art. Selected enterily with Consideration of Esthetic Value*. El texto evidencia que este planteamiento estético fue un objetivo plenamente buscado organizadores, pues es un elemento que destaca en el catálogo. Así, se reivindica para esta exposición una condición de *pionera* a la hora de exhibir tales objetos desde una perspectiva no antropológica sino estética:

“Our museums have collected Indian manufactures with scientific intent, placing as it were, the choice vase and homely cooking pot side by side. Bound by the necessity of giving a whole picture they have not been able to set forth their many beautiful specimens in an advantageous manner.”⁶⁹⁵

La primera idea fundamental que encontramos en el texto con relación al tema que nos ocupa, es, por tanto, esa condición de *moderno* que se otorga al arte nativo americano. Análogamente, resultó igual de importante en el planteamiento de dicha exposición y su catálogo, la idea derivada de esa condición interpretada como *moderna* que se tendría del arte



Portada del catálogo de la exposición “Introduction to American Indian Art”, (1931).

⁶⁹⁴ Amelia Elizabeth White había abierto unos años antes una tienda de arte nativo en Nueva York, la *Ishauu Shop*, que se transformó en una galería de arte nativo: *Gallery of American Indian Art, Inc.*, que vendía arte tradicional y contemporáneo nativo americano. Véase “Exposition of Indian Tribal Arts, Incorporated,” *Indians at Work. A News Sheet for Indians and the Indian Service* 3 (15 febrero 1936): 37.

⁶⁹⁵ John Sloan y Oliver La Farge, “Introduction to American Indian Art,” *Indians at Work. A News Sheet for Indians and the Indian Service* 3 (15 febrero 1936): 38.

nativo americano, y que lo convierte entonces en un *modelo*, un *referente* de inspiración, concretamente en cuanto a la capacidad de crear desde la *originalidad*:

“Here are young men steeped in an ancient tradition and discipline who, coming into contact with our pictorial art, have not copied it, but evolved for themselves from their own background new forms [...], a new force coming directly into our world of art”.⁶⁹⁶

Janet Catherine Berlo ha asumido entonces que los curadores buscaron convencer al público estadounidense de que tal arte nativo contaba con una larga tradición, y que ésta se vinculaba “on American, rather than European, soil”.⁶⁹⁷ El texto del catálogo, no obstante, no realiza dicha proclama de una forma general y abstracta, sino que llega a especificar y señala los principales aspectos que harían al arte nativo especialmente destacable y, como hemos señalado unas líneas más arriba, digno de ser asumido como paradigma:

“In these pictures we see the object combined with the artist’s subjective response to it—a union of material and technique both symbolic and intelligible. [...] Simplicity, balance, rhythm, abstraction, an unequalled range of design elements, and virility, characterize the work of the Indian today.”.⁶⁹⁸

Algunas de las características señaladas aquí, a saber, simplicidad, ritmo y abstracción; en definitiva, el valor de lo plástico, ya hemos visto que venían siendo señaladas en las últimas décadas por artistas, coleccionistas o teóricos que, como defiende el texto, dijeron adoptar el arte “primitivo” como paradigma. En otro párrafo del texto, señala también la obra nativa por otros atributos ya referidos en cuando a las interpretaciones que desde principios de siglo se habían divulgado en Nueva York, como su supuesto atributo de *simple*:

“[...] his work has a primitive directness and strength, yet at the same time it possesses sophistication and subtlety. Indian painting is at once classic and *modern*.”⁶⁹⁹

Efectivamente, el artículo concluye entonces con la supuesta atribución de dicho arte de una expresión de *lo moderno*, tesis principal del artículo, y que resume la trayectoria que no solamente venía protagonizando el arte nativo en Nueva York desde principios de siglo, sino las demás artes consideradas “primitivas”, como el arte africano que ya hemos señalado a propósito de varias exposiciones y artículos producidos desde 1910:

“The Indian artist deserves to be classed as a Modernist, his art is old, yet alive and dynamic; but his modernism is an expression of a continuing vigour seeking new outlets and not, like ours, a search for release from exhaustion.”⁷⁰⁰

⁶⁹⁶ Sloan y La Farge, “Introduction to American Indian Art,” 38.

⁶⁹⁷ Janet Catherine Berlo, “The art of Indigenous Americans and American art history: a century of exhibitions,” *Perspective* [En línea], 2 | 2015, publicado el 07 diciembre 2015, consultado el 26 enero 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6004>.

⁶⁹⁸ 39. Esta perspectiva crítica que busca conocer el arte no occidental en sus características originales, y, por tanto, se aproxima al objeto nativo valorando el contexto histórico dentro el cual tal objeto ha sido producido, no la encontraremos en la exposición del MoMA, en la que otra vez se aproxima al arte nativo como un arte “primitivo”, y, por tanto, inmóvil en el tiempo e inmutable a procesos de influencia o cambios.

⁶⁹⁹ Sloan y La Farge, “Introduction to American Indian Art,” 39.

El arte nativo, por tanto, como ejemplo de arte *moderno*, pero a la vez *original, autóctono*, hasta el punto de que se habla de *su modernismo*; a ello se contraste en cambio la situación a su parece de arte contemporáneo estadounidense, caracterizado por un agotamiento desde el cual tiene que tratar de escapar⁷⁰¹. Por ello consideramos que, en realidad, se trata de un texto que aun cuando señala al principio la voluntad de conocer el arte nativo en su especificidad y originalidad, habla más del arte estadounidense del momento. Algunos párrafos así lo confirman; por ejemplo, cuando afirma del artista nativo que “a realist, he does not confine his art to mere photographic impression, nor does he resort to meaningless geometric design”, lo cual sin duda podemos relacionar con las dos corrientes imperantes en la época entre un realismo y una abstracción geométrica.

El texto parece dirigirse en consecuencia a los artistas estadounidenses, y, por tanto, volvemos a encontrar un texto que parece teorizar sobre un arte, pero esta teorización se realiza con el objetivo de que contribuya a desarrollar una determinada producción artística en la generación de artistas estadounidenses.

El texto del catálogo es muy interesante por otras cuestiones que lo hacen pionero en cuanto al intento de teorizar, desde la cultura occidental, sobre artes de otras tradiciones. En este sentido, es destacable -por poco frecuente en la literatura de la época, el hecho de que se señale en el texto la deformación de lo que la sociedad estadounidense puede imaginar como característico del arte nativo americano, a causa de la influencia de la cultura euroamericana, e incluso, el texto va más allá y señala correctamente que tal alteración se produciría por la dinámica de desigualdad en la que se encuentra la población nativa. En este sentido, señala y explica el texto tal alteración del arte turístico:

“The casual tourist who goes out to the Indian country likes to bring back some knickknack as a souvenir and proudly displays it as “genuine Indian” article. Unhappily, Americans know the art of the Indian chiefly through such cheap curious made for the gullible white man. [...] Thus the whites have forced the Indians, often extremely poor and in need of money, to meet their demand for little, sweet-grass baskets, absurd bows and arrows, teapots, candlesticks, and any number of wretched souvenirs which they never made until white men decided that these, and these only, were ‘genuine Indian souvenir. [...] To any sensitive person, it is obvious that on the basis of these alone, our ‘curio concept’ of the American Indian must be revised.”⁷⁰²

⁷⁰⁰ *Ibid.*

⁷⁰¹ Esta idea del agotamiento que ya hemos comentado anteriormente a propósito de Alfred Barr. Jr., también la encontraremos en el planteamiento teórico del crítico y artista Georges Morrison, tal y como trataremos más adelante en la presente Tesis. Otros críticos que en Nueva York desarrollaran también esa idea en sus textos críticos fueron Meyer Schapiro y, más adelante, Clement Greenberg. Véase Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art,” *Marxist Quarterly* 1, núm. 1, (1937): 77-98.

⁷⁰² Sloan y La Farge, “Introduction to American Indian Art”, 38. Esta perspectiva crítica que busca conocer el arte no occidental en sus características originales, y, por tanto, se aproxima al objeto nativo valorando el

Otra idea que nos parece muy interesante es cuando en el texto se señala que tal arte nativo que ahora empezaría a ser reconocido en los EE. UU, ya goza de respeto en el exterior:

“We white Americans have been painfully slow to realize the Indian’s value to us and to the world as an independent artist, although his work had already won recognition abroad”.⁷⁰³

Tal planteamiento puede resultar de una búsqueda de convencer al espectador, pero también como signo de que había consciencia en la esfera de especialistas que en Europa estos objetos ya contaban con un gran reconocimiento (pensemos en el expresionismo alemán y las publicaciones del Almanac, por ejemplo).

4.6.2. La exposición “The Sources of Modern Painting” (1939)

Dentro de las otras exposiciones que se realizaron en estos años en Nueva York y que aplicaron un criterio similar al planteado por el MoMA o Pierre Matisse al incluir en sus exposiciones de arte moderno, también el arte “primitivo”, se encuentra “The sources of Modern Painting” efectuada en la Wildenstein and Co. Inc. Gallery entre el 25 de abril y el 20 de mayo de 1939 en Nueva York. La exposición había sido presentada previamente en el Institute of Modern Art, Boston, Massachusetts, del 1 de marzo al 9 de abril de 1939, y fue esta institución la que tuvo a cargo la publicación del catálogo que acompañó a la exposición⁷⁰⁴.

En la referida exposición se presentó, a partir de préstamos públicos y privados, una selección de obras modernas y de obras que la exposición defendía que habrían sido fuentes básicas del arte moderno, entre ellas, el denominado arte “primitivo”⁷⁰⁵.

El planteamiento de la exposición consistió en exhibir las obras de forma contrastada: en parejas o en pequeños grupos, se presentaron obras modernas y obras no modernas que compartían generalmente una gran similitud formal. En este sentido, y análogamente al modo de proceder del MoMA en sus anteriores exposiciones sobre el denominado arte primitivo – por ejemplo, en la ya comentada exposición “American Sources of Modern Art” (1933) –, aquí

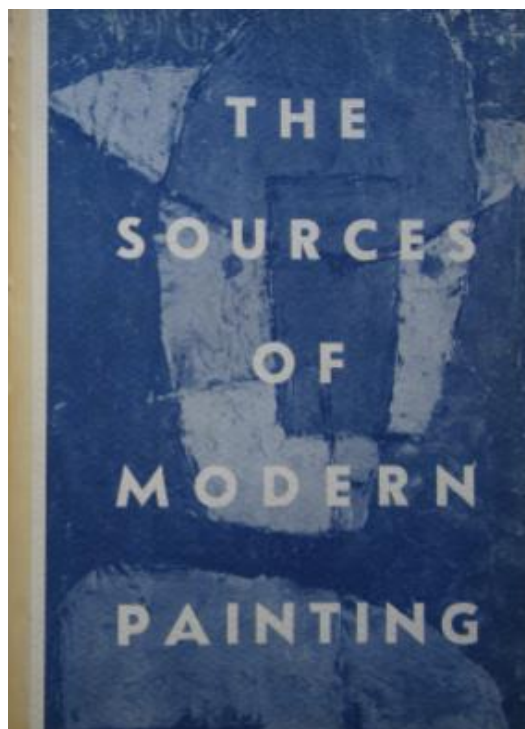
contexto histórico dentro el cual tal objeto ha sido producido, no la encontraremos en la exposición del MoMA, en la que otra vez se aproxima al arte nativo como un arte “primitivo”, y, por tanto, inmóvil en el tiempo e inmutable a procesos de influencia o cambios.

⁷⁰³ Sloan y La Farge, “Introduction to American Indian Art,” 38.

⁷⁰⁴ *The Sources of Modern Painting* (Boston: Mass. Institute of Contemporary Art, 1939).

⁷⁰⁵ Las otras fuentes señaladas en la exposición fueron la “pintura europea”, el arte antiguo, las artes decorativas y “el mundo mecánico”. El catálogo que se publicó a raíz de la exposición también se organizó en cinco capítulos, que se corresponden a las cinco secciones ya mencionadas con las que se organizó la exposición. Éstas son: “I. *The influence of European Painting*; II. *The influence of Primitive art*; III. *The influence of ancient art*; IV. *The influence of decorative arts*; VI. *The influence of the Mechanical world*”. *Ibid.*, 1.

también se exhibió el arte “primitivo” en paralelo a obras representativas del arte moderno. Sin embargo, según expone Judith Bookbinder en su libro *Boston Modern. Figurative Expressionism as Alternative Modernism*, en esta ocasión la exposición habría sido ideada y organizada por James Sachs Plaut, un joven asistente curador en el Museum of Fine Arts, en contraste con la interpretación formalista defendida desde el MoMA: “Plaut saw modern art not as emancipation from the past but as a dialogue enriched by traditional associations.”⁷⁰⁶ En consecuencia, a diferencia de la similar exposición *American Sources of Modern Art* (1933), por ejemplo, Paul habría procurado ofrecer aquí un contexto para comprender las obras, más allá de los elementos formales. Asimismo, aunque en esta exposición también yuxtapusieron obras modernas con obras primitivas, Bookbinder considera que



Portada del catálogo de la exposición *The sources of Modern Painting* (Boston: Mass. Institute of Contemporary Art, 1939).

“[Plaut] he employed this strategy not to establish a developmental trajectory but to suggest an ongoing dialectic between tradition and innovation”⁷⁰⁷.

Los textos que se publicaron en el catálogo de la exposición parecen confirmar esta interpretación sugerida por Bookbinder. Así, según se indica en el prefacio escrito por el mismo James S. Pault, el objetivo de la exposición habría sido “(...) to sharpen public appraisal of what has seem to many a meaningless body of material, in tracing a delicate line between the inherent originality and the derivative aspects of modern painting.”⁷⁰⁸ Es decir, se habría buscado mostrar los elementos que habrían determinado e inspirado al artista moderno en su búsqueda de una pintura propiamente moderna:

“This exhibition has been planned with the realization that the modern painter’s visual contact with the arts of the past and present is but a quantitative factor in the formation of his style and his production.”⁷⁰⁹

⁷⁰⁶ Judith Bookbinder, *Boston Modern. Figurative Expressionism as Alternative Modernism* (Hanover: University Press of New England), 55.

⁷⁰⁷ *Ibid.*

⁷⁰⁸ *The sources of Modern Painting*, 15.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, 11.

La tesis de la exposición, ciertamente, era que el arte primitivo y otras fuentes del pasado habrían tenido una importancia fundamental en la invención de una pintura moderna, tesis que compartiría con las previas exposiciones organizadas en el MoMA. Sin embargo, la exposición de Pault, a diferencia de las del MoMA, habría tratado de profundizar en este supuesto rol de “fuente” por parte del denominado arte “primitivo” y resto de elementos referenciados: por ejemplo, no solamente defendió la importancia de que tales fuentes habrían tenido en el desarrollo de la pintura moderna, sino que la exposición también pretendió demostrar que tal importancia seguía desarrollándose:

“Here, however, we are primarily concerned with but one of these component elements –the phenomenon of *continuity*. The *sources* of modern painting are, for the most part, *deeply rooted in the past*. The weight of tradition is so overwhelming that the painter usually seeks to fortify his *pure, creative impulse* with a *backward glance*.”⁷¹⁰

A lo largo del texto se insiste en más de una ocasión en los supuestos elementos de continuidad que el artista moderno habría heredado de un pasado lejano; entre ellos, como se señala en la cita que acabamos de referenciar, encontraríamos un “pure, creative impulse”, elemento tradicionalmente asociado al arte denominado “primitivo”.

A diferencia del planteamiento teórico desde el cual se proyectaron las exposiciones del MoMA, la exposición presentada en la galería Wildensteins and Co., Inc, y en el Instituto f Modern Art, hizo además especial énfasis también en otras dos ideas a partir de las cuales se procuró profundizar el impacto que las mismas habrían tenido en la pintura moderna. Así, por un lado, aun cuando a lo largo del texto se insiste en la importancia que el arte del pasado habría tenido en el nacimiento y desarrollo de la pintura moderna y se afirma que tal importancia se mantendría en la actualidad, también se afirma repetidamente que la originalidad de cada obra moderna estaría sin embargo supuestamente garantizada⁷¹¹. Por otro lado, también se señala en el texto que esa supuesta “backward glance” sería incontestablemente una “deliberate reversion”: es decir, y parafraseando Pault, sería una elección de cada artista, y una decisión siempre calculada: “when the modern painter shuns tradition, he does so militantly”⁷¹². La exposición, por tanto, buscó exhibir las supuestas

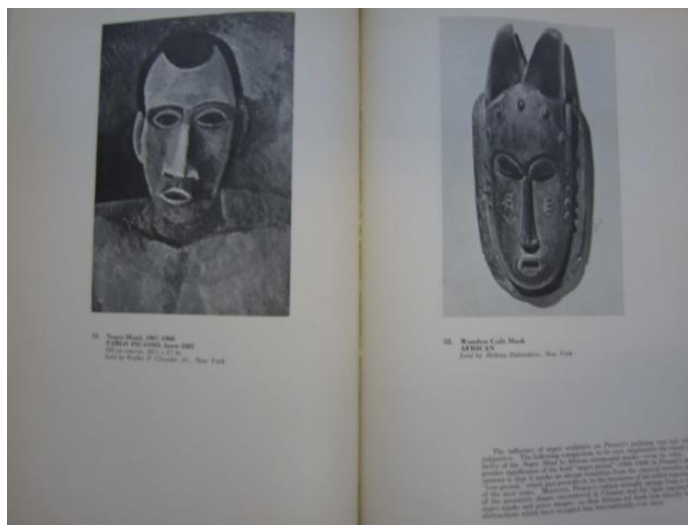
⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ *Ibid.*,55. Resulta oportuno especificar aquí que tal afirmación no es sin embargo demostrada ni explicada en el texto sino simplemente proclamada. En cualquier caso, resulta suficiente para valorar como estos planteamientos habrían podido influir en la elección de los artistas estadounidenses, de adoptar como fuente, o de afirmar que entre sus fuentes, se encontraría al denominado arte “primitivo”, pues entre el mundo artístico favorable al arte moderno, existía un incuestionable consenso de que aún inspirándose aparentemente en el arte moderno, el producto resultando en la obra moderna era considerado incuestionablemente como “original”.

⁷¹² *Ibid.* 11.

fuentes a partir de las cuales se habría gestado y desarrollado la pintura moderna, pero también se esmeró en presentar las obras modernas, así como obras incuestionablemente originales y autónomas.

En específico en cuanto al arte “primitivo” como fuente observamos que efectivamente éste fue presentado en la exposición como una de las



Catálogo de la exposición “The sources of Modern Painting”.
 Imagen izquierda: Picasso, *Cabeza negra*, 1907-1908.
 Imagen derecha: máscara de madera africana.

fuentes determinantes para el arte moderno. Un primer ejemplo de ello es que se habla de “influencia” –término utilizado en la exposición y en el catálogo– del arte “primitivo” en el arte moderno; y en segundo lugar que tal influencia en orden de relevancia se presenta solamente por detrás de lo que se llamó “influencia europea”, y que hacía referencia a la pintura europea anterior a la aparición de la pintura moderna⁷¹³. Para mostrar la “evidencia” de tal supuesta influencia del arte “primitivo” en el arte moderno, la estrategia que se adoptó en la exposición y en el catálogo fue la de presentar ciertas obras a modo de contraste entre unas y otras. Uno de tales contrastes exhibidos en la exposición entre obras modernas y “primitivas” fueron las obras *Cabeza negra* (1907-1908), de Picasso, y una máscara africana de la que se indicó la siguiente información: *Wooden Cult Mask, African*.⁷¹⁴

Formalmente las obras seleccionadas presentan obvias similitudes visuales, pero la idea fundamental desarrollada en el breve texto que acompañó esta contrastación en el catálogo (y, podría ser que también en la exposición, aunque no hemos podido confirmarlo), insiste en una

⁷¹³ Aquí observamos un planteamiento defectuoso, en tanto que la categoría “pintura europea” no es operacional porque también permite la inclusión de la pintura moderna europea. Vemos que la categorización como ya había señalado a propósito de exposiciones del MoMA, a nivel teórico es conflictiva. Ello puede ser interpretado como una falta de rigor teórico, o como una voluntad de separar la pintura “moderna” de su referencia “europea”. Por otra parte, resulta oportuno recordar que los expresionistas abstractos asumirán precisamente este mismo paradigma; por un lado la herencia europea, pero por otra el arte “primitivo”, reduciendo así la importancia del arte europeo, y, en cambio, amplificando la del arte “primitivo”, ignorando que el arte “primitivo” habría influenciado la pintura europeo, o que la pintura europea no es una influencia en la pintura moderna, sino que en ella radicaría, también, la pintura moderna, la cual es el propio objeto de estudio en esta exposición/monografía.

⁷¹⁴ No hemos encontrado información específica que nos permite concluir que en la exposición se hubieran mostraron otras contrastaciones de obras modernas y “primitivas”, además de las presentadas en el catálogo.

inspiración por parte de Picasso mucho más trascendental, ya que implicaría el nacimiento y desarrollo del mismo lenguaje cubista. Así, se insiste en que aun cuando exista una gran similitud visual entre ambas obras (en la forma, pero incluso en el color, características éstas que en el texto son señaladas como representativas de lo que se menciona como “negro period”, y que se fecha entre los años 1906 y 1908), se reconoce al arte africano como un elemento de inspiración fundamental que habría permitido la ideación de una nueva concepción del lenguaje pictórico moderno.

Específicamente el texto narra que Picasso habría abandonado abruptamente la serenidad clásica del periodo rosa, y que lo habría hecho después de una serie de experimentos pictóricos que habrían partido del estudio de las formas geométricas que Picasso encontró en la obra de Cézanne y en el arte “primitivo”, según se afirma en el texto. También afirma que Picasso habría hallado en el denominado arte “primitivo”, no solamente nuevas formas o colores, sino algo tan importante como el nuevo lenguaje de la abstracción pictórica. En cuanto a ello en el texto se afirma que “the rigid angularity of negro masks and grave images- so that African art leads him directly to the abstractions which have occupied him intermittently ever since.”⁷¹⁵

La influencia del denominado arte “primitivo”, y en específico del arte africano, fue ilustrada a partir de dos obras que mantenían explícitas similitudes formales, pero fue articulada teóricamente (como mínimo, en el texto del catálogo), dentro de una inspiración que habría permitido el importante descubrimiento en el arte moderno de la abstracción pictórica, y para el cual se señala al arte “primitivo” como igual de determinante que la obra del gran y reconocido Cézanne. Así, mientras que de Cézanne solamente se reivindica en el prefacio del catálogo la necesidad de revisar su obra para poder reconocer plenamente la inclusión de la tradición pero sin especificar ninguna obra (primitivista o no) en concreto; para el caso de Picasso en el catálogo si que se entre en detalle en cuanto al defendido vínculo de la obra de Picasso con el arte del pasado, se afirma de forma categórica que Picasso es el pintor contemporáneo más relevante del momento, y se defiende que a Picasso el arte africano, “the coarse patterns of African sculptors”, le habría inspirado al mismo nivel que Cézanne, El Greco o Lautrec⁷¹⁶.

⁷¹⁵ *The Sources of Modern Painting*, 47.

⁷¹⁶ *Ibid.*, 14.

Otra de las comparaciones o contrastes que se exhibieron en la exposición y que fue asimismo incluida en el catálogo, fue precisamente entre otra obra de Picasso titulada *Dancer* (1907-1908), y otra obra africana, específicamente una estatuilla de la que se indicó la información siguiente: *Grave Image, African (Bakota)*⁷¹⁷.



Catálogo de la exposición “The Sources of Modern Painting”. *Imagen izquierda: Picasso, Danseuse (1907-1908); Imagen derecha: objeto africano.*

En este caso el texto del catálogo no solamente reconoció una similitud formal explícita, sino que especificó que ésta se encontraba especialmente en los rasgos, refiriéndose a ellos en ambos casos como grotescos. Sin embargo, el texto después de realizar esta observación formal, otra vez vuelve a afirmar que “in spite of the strong visual similarity, and the unquestioned accuracy of source, the analogy should be qualified”, e insiste que tal vínculo no debe interpretarse como “simple transcriptions of primitive images”⁷¹⁸, sino de experimentos para desarrollar el “cubist method”, en el que reconoce que también se habría partido, como ya se había señalado a propósito de la primera comparación, de “the distorted expansions of Cézanne’s formulae”⁷¹⁹.

El breve texto que acompaña esta segunda comparación resulta interesante en otro aspecto, y es la afirmación que se hace a propósito de los ya referidos rasgos grotescos, los cuales según

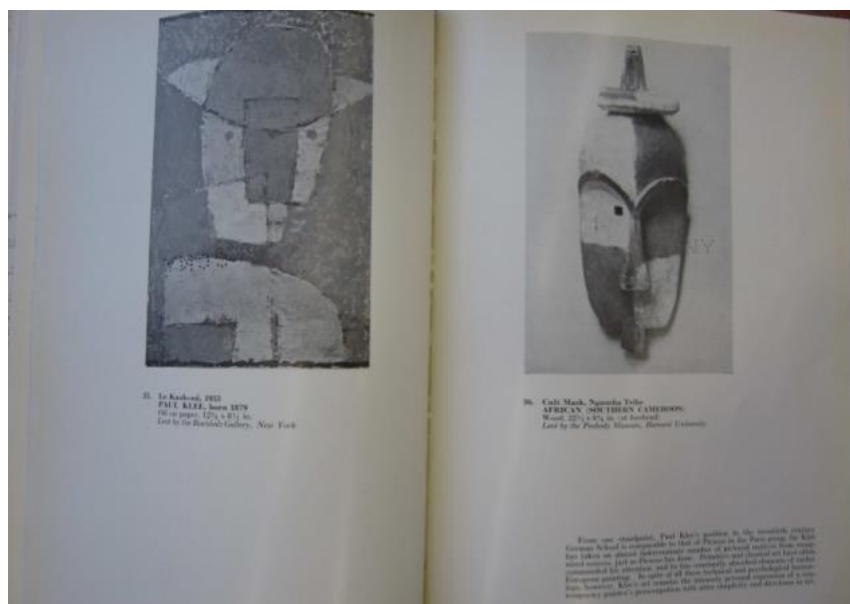
⁷¹⁷ El prestador de esta estatuilla africana, como la referida anteriormente, fue W.P. Chrysler, Jr., lo cual ejemplifica el reconocimiento que el arte africano había adquirido en Nueva York en el 1939, y que contrasta con la crítica de Pierre Matisse de 1935 respecto al poco reconocimiento que pronosticaba que tendría tal arte.

⁷¹⁸ *The Sources of Modern Painting*, 48.

⁷¹⁹ *Ibid.*

se señala habrían llevado a los críticos a explicar la obra de Picasso a partir de las esculturas africanas, y por tanto, a reconocer el referido vínculo entre la pintura de Picasso y el arte africano. En el texto no se especifica qué críticos habrían reconocido tal vínculo, ni se refiere a la crítica desarrollada en Europa o si incluye también la crítica realizada en los Estados Unidos; pero tal ausencia es otro elemento evidencia que más allá de una estrategia para persuadir al lector de que el arte africano efectivamente habría sido una fuente para Picasso, demuestra que la exposición de Pault habría ayudado a divulgar ese reconocimiento del arte africano que desde Europa ya era ampliamente conocido y aceptado.

El catálogo incluyó una tercera y última comparación sobre obras pictóricas modernas y arte “primitivo”: una obra de Paul Klee, titulada *Le Kash-né* (1933), y que fue la imagen de portada del catálogo; y una máscara referida como *Cult Mask, Ngumba Tribe, African (Southern Cameroon)*⁷²⁰.



Catálogo de la exposición “The sources of Modern Painting”.

Imagen izquierda: Paul Klee, *Le Kash-né*, 1933; *Imagen derecha:* máscara africana de madera.

En esta tercera y última contrastación, a diferencias de las otras dos comparaciones a raíz de la obra de Picasso, no se especifica cuál habría sido la influencia del referente “primitivo” (la máscara africana) en la obra de Klee, y solamente se afirma aquí que existiría una “utter simplicity and directness in art”.

⁷²⁰ Esta máscara se indica que es propiedad, y que fue prestada para la exposición, por el Peabody Museum, de Harvard University, lo cual interpretamos como otro ejemplo más de la consolidación que el arte denominado “primitivo”, aquí en concreto en cuanto al arte africano, había alcanzado entre las instituciones y las élites económicas estadounidenses a finales de la década de 1930.

Por otra parte, encontramos sin embargo ideas que ya hemos referido anteriormente como fundamentales en la tesis de esta exposición: por un lado, la idea que la inspiración de tales fuentes no es excluyente, sino que en la creación de una obra moderna, varias fuentes ejercerían influencia: así, se afirma que, para realizar su pintura, Klee se habría inspirado además del denominado arte “primitivo”⁷²¹, en muchas otras fuentes del pasado. Por otro lado, se vuelve a insistir en la supuesta originalidad de Klee: “in spite of all these technical and psychological borrowings, however, Klee’s art remains the intensely personal expression of a contemporary painter’s preoccupation with utter simplicity and directness in art”⁷²². De esta manera, al igual que se había insistido en el prefacio del catálogo, se presenta tal inspiración en el arte denominado “primitivo” como un recurso que en ningún caso supondría supuestamente una pérdida de originalidad, sino todo lo contrario, sería plenamente compatible con la creación de una obra moderna interpretada como original y auténtica.

Volviendo al texto del prefacio del catálogo, en relación con el posterior desarrollo del primitivismo artístico teórico y práctico en Nueva York, consideramos importante señalar que hemos observado una última novedad en el enfoque teórico primitivista de la exposición, el cual se diferencia del enfoque adoptado en las anteriores exposiciones sobre el denominado arte “primitivo” organizadas en el MoMA, o en las de la Pierre Matisse Gallery. Nos referimos al enfoque genérico que se hizo respecto a la práctica primitivista. A diferencia de la exposición *American Sources of Modern Art* (1933), en la que el relato primitivista se ceñía al arte moderno desarrollado en el continente americano, en esta exposición por el contrario se reivindica la práctica primitivista como una práctica casi omnipresente en el desarrollo del arte moderno. Se parte, por tanto, de una definición de “primitivismo” por parte del arte moderno muy amplia, en la que no solamente se referiría al arte clasificado propiamente como “primitivo” sino también a cualquier arte del pasado cuya referencia supusiese una cierta reposición de características presentes en el arte de otras épocas.

De esta manera, Pault presenta una genealogía del arte moderno, presentando a Manet como el precursor, en la que supuestamente cada uno de los artistas y movimientos habrían buscado inspiración en otras artes del pasado: por ejemplo, entre los primeros artistas modernos que supuestamente habrían buscado inspiración en tal arte del pasado, Pault menciona a Degas y a

⁷²¹ Será la misma aproximación que harán los expresionistas abstractos: interesarse por el arte “primitivo”, pero también por otras artes que consideraban afines.

⁷²² *The Sources of Modern Painting*, 51.

Monet, entre otros impresionistas, de quienes explica que habrían encontrado inspiración sobre todo en el arte japonés. También son referenciados Van Gogh o Gauguin, de este último incluso se incluyen dos citas que refrendarían la tesis de la exposición, porque señalan por una parte la importancia de buscar múltiples fuentes del pasado y de otras culturas, y de fusionarlas⁷²³; y por otra parte se incluye una cita del mismo Gauguin en que reconoce su inspiración de esbozos japoneses a la hora de crear sus pinturas.

Más arriba ya hemos señalado que Pault declaraba que entre los máximos referentes del arte moderno del siglo XX, a quien sitúa en un lugar preferente a Picasso, todos se habrían inspirado en artes antiguas o “primitivas”. Si en el caso de Picasso, Pault llega a especificar fuentes concretas, como el arte africano, para el caso de Matisse y otros fauvistas en cambio, así como cuando menciona a los surrealistas, el texto aun cuando vuelve a insistir sobre la idea de que también todos ellos se habrían inspirado en múltiples fuentes del pasado, no se especifica qué fuentes, ni si éstas habrían incluido o no en particular el arte “primitivo”. En cualquier caso, lo relevante aquí es que se afirma que todos ellos, en menor o mayor medida, si que habrían mirado a las artes del pasado a la hora de crear su propio arte moderno.

Por ello, Pault termina entonces defendiendo que tal uso de fuentes del pasado se habría convertido en un elemento característico de todo el arte moderno. Y para demostrar esta supuesta inspiración generalizada del arte moderno en el arte del pasado (incluyendo el denominado arte “primitivo”), Pault cita a los artistas alemanes modernos como ejemplo, a su modo, inequívoco, de una práctica que habría cruzado épocas, fronteras y movimientos. Pault destaca en particular la excepcional reelaboración de las fuentes por parte de los artistas alemanes modernos, pues en su opinión, “in spite of French priority in the use of primitive elements in modern painting, the most consistent primitivists have been the Germans”⁷²⁴. Más específicamente, Pault cita los grupos de artistas *Brücke* y *Blaue Reiter*, de quienes defiende que “[they] formed a strong primitive cult”⁷²⁵, y señala finalmente dos cuestiones que, para nuestro estudio sobre el primitivismo en Nueva York, resultan sumamente interesantes de

⁷²³ Resulta interesante de señalar aquí que los expresionistas abstractos en su primitivismo asumirán una inspiración del arte del pasado de forma fusionada, siendo una de sus mayores reivindicaciones que su apelación primitivista pretende incumbir al “arte de todos los tiempos y de todos los mitos”. Y de hecho su apelación siempre resulta muy equívoca en sus obras, aun cuando los títulos sean específicos en cuanto a una cultura o un mito concreto.

⁷²⁴ *Ibid.*

⁷²⁵ *Ibid.*

destacar. Por un lado, Pault reivindica una diversidad de usos, así como una diversidad de las artes consideradas “primitivas, a las que tales artistas alemanes habrían recurrido:

“Emil Nolde imitated Gauguin’s quest of the directness and simplicity of retarded civilizations. Kandinsky theorized on the parallelism of the modern and the primitive artist. Franz Marc, Schmidt-Rotluff, Campendonck and others have been struck by forcefulness of Oceanic and African production.”⁷²⁶

Por otra parte, Pault defiende que tales artistas habrían entonces fusionado tales fuentes propiamente primitivas con otras fuentes del pasado; es decir, que el interés de los dos grupos alemanes no se reduciría al arte de los denominados pueblos “primitivos” sino que en realidad se habrían interesado por el arte “primitivo” y por muchas otras formas del arte del pasado⁷²⁷:

“In fact, the interest of both the Bruecke and the Blaue Reiter in earlier art has no means been confined to that of primitive peoples. Classical and Oriental, Egyptian and Persian, and, particularly native German sources [...] have been conscientiously examined by them.”⁷²⁸

Se trata en este sentido, de una definición de primitivismo artístico que coincide plenamente con la que apenas un par años más tarde adoptaran varios de los futuros expresionistas abstractos, los cuales sin embargo presentarían tal interpretación como una interpretación absolutamente propia, a pesar de las inequívocas similitudes teóricas entre ambas aproximaciones. Resulta destacable que en el caso de algunos artistas que incluso organizaron exposiciones, como Barnett Newman, llegaran a defender su condición de supuestos pioneros a la hora de exhibir arte “primitivo” desde un enfoque estético. Todo lo que hemos argumentado hasta aquí demuestra sin embargo, que a lo largo de las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo veinte en múltiples galerías, exposiciones y catálogos de exposiciones organizadas en Nueva York por la Pierre Matisse Gallery, el MoMA, o la galería Wildenstein and Co., Inc., ya se había divulgado, institucionalizado, establecido como canon y consolidado, la relevancia del arte “primitivo” como fuente de inspiración y/o influencia para el desarrollo del arte moderno, como arte paralelo igualmente moderno o directamente vinculado con la creación artística de la modernidad en el arte en la ciudad de Nueva York.

⁷²⁶ *Ibid.*

⁷²⁷ Esto será exactamente lo que harán los expresionistas abstractos. En este sentido, puede que los expresionistas abstractos no leyeran ninguna de estas monografías o que tampoco visitaran ninguna de las galerías ni museos de la época; pero de haber sido así, entonces habría que replantearse la propia propuesta estética de éstos, pues el a veces “sofisticado” grado conceptual atribuido a éstos, resulta poco entendible sin tener en cuenta el marco contextual en el cual éstos se desarrollaron. Por ejemplo, otro elemento que Pault destaca aquí sobre estos artistas alemanes que resulta interesante de señalar para nuestro estudio, sobre todo en cuanto al estudio del posterior desarrollo del primitivismo en Nueva York, es que defiende que los museos etnográficos alemanes habrían servido de inspiración para los miembros de estos dos grupos –aunque se puntualiza que el contenido de tales museos habría sido utilizado por los artistas de forma subjetiva. Los expresionistas abstractos precisamente también reivindicaron, algunos de ellos como B. Newman y Gottlieb, el supuesto impacto que museos sobre arte “primitivo” les habría causado, pero a la vez reivindicaron una reelaboración subjetiva de tales artes.

⁷²⁸ *The Sources of Modern Painting*, 14-15.

4.7. El arte “primitivo” y su institucionalización en Nueva York

El arte “primitivo” fue exhibido en las galerías y museos más importantes entonces en Nueva York, de modo que éste no solamente tuvo en estos años una mayor visibilidad, sino que fue presentado -y, por tanto, asociado-- al arte más vanguardista del momento. En estos museos y galerías, además, se presentaron muchas obras modernas primitivistas. En el caso del MoMA –un museo creado y financiado por varias de las familias más ricas de los EEUU en aquella época, y que nacería con el objetivo de devenir un centro internacional de arte moderno—su repercusión habría sido la de consolidar una lectura del primitivismo artístico *institucionalizada*, y en la que toda referencia a lo *primitivo* en una obra de arte contemporánea sería interpretada de forma axiomática como signo de lo *moderno*.

Según M. Murphy, el arte africano habría jugado un importante rol en el proceso de emancipación de los Estados Unidos respecto de Europa. En particular, Murphy señala la exposición sobre arte africano de 1935 organizada por el Moma, una exposición que Murphy considera que “témoigne de la volonté de la ville de s’affirmer en tant que centre culturel moderne, à l’égale de Paris”.⁷²⁹ Murphy va más allá y habla de un rol importante en esa utilización del arte africano por parte de las instituciones de Nueva York:

“Paris ne sera pourtant ‘détrôné’ qu’au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, mais les années 1930 constituent une étape fondamentale dans le processus d’émancipation des États-Unis par rapport à la prééminence de la culture européenne. La référence aux arts d’Afrique se situe au cœur de ce processus d’affirmation ».⁷³⁰

Desde esta perspectiva, el arte “primitivo” habría jugado un rol importante en la construcción de un discurso sobre la genealogía y desarrollo del arte moderno que minimizaba la importancia de la herencia europea.

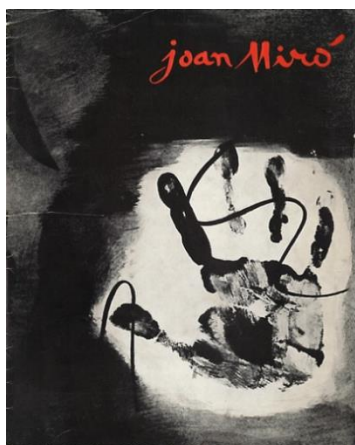
Por otra parte, otra consecuencia determinante del hecho de que a lo largo de esta década de 1930 se organizaran numerosas exposiciones en galerías y museos, sobre objetos tradicionales de las Américas, África y Oceanía, es lo que la historiadora de arte Estela Ocampo explica como el proceso de “museificación y estetización”; es decir, el proceso a través del cual tales objetos nativos, al ser exhibidos en exposiciones que parten de una concepción occidental de la creación artística, quedan desposeídos de su contexto, y por tanto, se invisibiliza su significado y función original⁷³¹.

⁷²⁹ Murphy, *De l’imaginaire au musée*, 161.

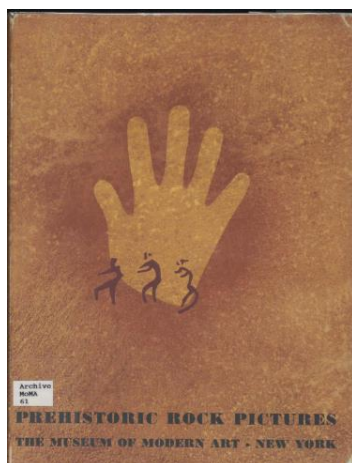
⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ Ocampo, *El fetiche en el museo*, 102.

Por tanto, tales objetos no procedentes de la cultura euroamericana son reconocidos *como arte*, pero porque se adopta el marco conceptual de la cultura occidental: por ejemplo, se asume una máscara *como escultura*, o un tejido *como pintura*, pero porque tales objetos son conceptualizados como *objetos estéticos*, mientras que, como señala Shelly Errington, “the vast majority of objects found in fine art museums were not created as 2art”, not intended by their makers to be “art”.⁷³²



Catálogo de la exposición *Joan Miró*, de 1936, en la Pierre Matisse Gallery.



Catálogo de la exposición *Prehistoric rock pictures* (1937), en el MoMA



Poster publicitario sobre la exposición *Indian Art of the United States* (1941), en el MoMA.

Finalmente, en cuanto a las exposiciones sobre arte “moderno” que tuvieron lugar en Nueva York en esta década, también podemos observar cómo análogamente a las exposiciones organizadas a finales de la década 1910 y principios de 1920, es más bien la visión de lo *moderno* lo que *influye* en la concepción, interpretación y exposición del arte “primitivo.

En Nueva York el arte “primitivo” es “descubierto” junto al arte moderno. Se descubren los objetos primitivos prácticamente al mismo tiempo que se descubren las obras de arte moderno. Ello es importante porque se construye entonces un discurso sobre el arte “primitivo” condicionado por esa mirada hacia el arte moderno. Ello tiene incidencia en el hecho de que se exponen objetos que clasifican dentro de las categorías artísticas occidentales (pintura, escultura), y finalmente se elabora una idea imaginada, fantasiosa, de un arte que

⁷³² Shelly Errington, “What Became Authentic Primitive Art?” *Cultural Anthropology*. 9, núm. 2 (1994): 202. Errington defiende el término de “appropriation” porque hace explícito la atribución del otro sobre la cosa o idea designada; es decir, se hace de *su propiedad*, sin respetar así la independencia del otro. *Ibid.*

excepto en contadas excepciones, es mirada únicamente como *complemento* del arte *moderno*. Por ello, aunque aparentemente haya un reconocimiento, las exposiciones del MoMA podemos interpretarlas como otra estrategia más de imperialismo cultural, en el que se apropia de unos objetos, de una cultura, y de construye una *identidad* antes de que estas culturas tengas oportunidad de definirse desde su contexto original.

Ello lo vemos cuando por ejemplo el MoMA elige para sus portadas de las exposiciones *Prehistoric rock pictures* (1937) y *Indian Art of the United States* (1941), la huella de una mano humana. Para el caso del arte prehistórico podemos asumir que esa imagen es relativamente representativa, pero para el caso del arte nativo americano no es precisamente un objeto o forma característico. Sin embargo, aun así lo eligieron para el poster, es decir, para un affiche que buscaba llamar la atención del público..

5. Teóricos y teorías sobre el arte “primitivo” en Nueva York (1929-1941)

5.1. John Graham: artista y galerista

La figura de John Graham ha sido recurrentemente citada como un referente importante para el desarrollo de los artistas expresionistas abstractos, tanto propiamente para la pintura de éstos como por la perspectiva estética que discursivamente los propios expresionistas abstractos asociaron a la obra por ellos realizada⁷³³. Sin embargo, en la relación que se ha advertido entre la obra y el pensamiento de Graham con el primitivismo, tanto el suyo como el que se evidenciara después en el *abstract expressionism*, por regla general se ha hecho dando por supuesto que Graham asumió el arte “primitivo” como un motivo que confería carácter de moderno a la creación artística, tanto en la suya propia como en su labor como coleccionista y teórico.

Graham había nacido en Ucrania en 1886, entonces parte del imperio ruso, teniendo por nombre de pila el de Ivan Gratianovitch Dombrowski. En 1920 emigró⁷³⁴ a EE.UU., y en 1927 adquirió la ciudadanía estadounidense y oficialmente comenzó a llamarse John D. Graham⁷³⁵. Graham sería una de las figuras referenciales en el panorama artístico neoyorkino de primera mitad del siglo XX, fue pintor con una obra considerada por su carácter moderno, pero más que por su obra plástica su influencia se demarca sobre todo porque actuó como agente para otros artistas, coleccionistas y marchantes. En este último sentido Graham se desempeñó a lo largo de su vida, siendo especialmente activo en las décadas de 1920 y 1930⁷³⁶, en cuyo período fungió además como una especie de punto de referencia para los artistas en Nueva York de aquello que acontecía en el ámbito parisino de entonces. A

⁷³³ Michael Leja por ejemplo habla directamente de “the impact John Graham had on Pollock’s beliefs about the primitive”. Véase Michael Leja. *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*. Nueva York: Yale University Press, 1993, 175.

⁷³⁴ Aunque existen pocas referencias dadas por el propio Graham para valorar su vínculo con el arte primitivo antes de la década de los años 1920 antes de que emigrase a EE.UU., todo indica que su contacto con artefactos procedentes de culturas consideradas *primitivas* es previo a tal fecha, tal y como más adelante citaremos, aunque por las referencias disponibles necesariamente hemos de centrarnos en su labor después de su llegada a New York. A criterio de Christa Clarke, “the years before Graham’s immigration to the United States in 1920 are difficult to reconstruct in part due to his character as an “invented person” and his self-mythologizing personality.” Christa Clarke, “John Graham and the Crowninshield Collection of African Art,” *Winterthur Portfolio* 30, núm. 1 (primavera, 1995): 25.

⁷³⁵ El 28 de marzo de 1927, Ivan Dombrowski devino ciudadano estadounidense y su nombre oficial pasó a ser John D. Graham.

⁷³⁶ Su patrono hasta 1930 fue Duncan Phillips; Graham trabajó para Frank Crowninshield y entró en contacto con Katherine Dreier.

diferencia de muchos artistas que se desempeñaban en Nueva York, Graham tuvo contacto directo con la vanguardia parisina, no solo porque viajó frecuentemente a París donde realizó diversas estancias con fines artísticos, sino porque a diferencia de la mayoría de los artistas asentados en Nueva York, Graham hablaba perfectamente el francés, y parte de su gestión artística se desarrolló desde ambos lados del Atlántico. En tal sentido, para la historiadora del arte Wanda Corn, Graham es un ejemplo de lo que pudiera llamarse un “Bicontinental traffic”, ya que se percibía como un “old world” adentro, pero compartía una perspectiva de “new world.”⁷³⁷

De su trayectoria como artista cabe señalar que de sus inicios artísticos en New York puede referenciarse su inscripción en 1923 en la Arts Students League, donde el propio John Sloan⁷³⁸ fue su profesor⁷³⁹, así como también su participación en los murales del WPA, al igual que Davis.⁷⁴⁰ Las exposiciones en las que Graham expuso su obra fueron varias, especialmente a finales de la década de 1920. En marzo de 1929 tuvo dos exposiciones: un solo en la Little Gallery (Washington) de su patrón Duncan Phillips⁷⁴¹ y en la Galería Dusending (Nueva York), donde expuso un total de 22 obras⁷⁴². En el prospecto de esta

⁷³⁷ Wanda Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935* (Berkeley: University of California Press, 1999), 91.

⁷³⁸ La relación con Sloan fue importante y derivó en amistad. De entre los paralelismos con Sloan, encontramos la misma idea de crear un nuevo arte a partir de los antecedentes: “Don’t be afraid to borrow. The great men, the most original, borrowed from everybody. Witness Shakespeare and Rembrandt. They borrowed from the technique of tradition and created new images by the power of their imagination and human understanding. Little men just borrow from one person. Assimilate all you can from tradition and then say things in your own way.” John Sloan, *Gist of Art* (New York: American Artists Group, 1939), 37.

⁷³⁹ Graham podría haber conocido a Jan Matulka en la Arts Student League, así como otros profesores que desde 1923 impartieron clase en la Arts Student League entre 1923.

⁷⁴⁰ Davis realizó uno de los murales más conocidos: fue en el Rockefeller Center. A Graham, en cambio, le encargaron un mural para el Wells College en Aurora, New York, que consistió en decorar la habitación de fumar. En el caso de Graham se trata de un motivo, “Women without Men”, abstraído en planos llanos y colores sólidos, pero a menudo con imaginaria reconocible como una guitarra, jugando a cartas, etc.

⁷⁴¹ Duncan Phillips posteriormente se disculpó con Matisse y añadió su obra a su colección, pero durante algún tiempo defendió al crítico Cox, quien afirmaba que Matisse no tenía talento. Además de su patrón, Duncan Phillips también organizó en 1929 exposiciones de solos en museo para John Marin y Karl Knaths; posteriormente hizo lo mismo con Arthur Dove en 1937 y Milton Avery in 1943. Véase Erika D. Passantino y David W. Scott, eds. *The Eye of Duncan Phillips: A Collection in the Making* (New Haven: Yale University Press, 1999). Este vínculo estrecho con su patrón (pues así lo muestran las cartas) hace difícil pensar que Graham no conociera la obra de la primera vanguardia artística norteamericana. Sin embargo, es cierto que Phillips le retiró el apoyo en 1930, cuando Graham quiso practicar un arte demasiado experimental para su patrón, con lo cual podemos pensar que ciertamente el arte de la primera vanguardia le resultaba a Graham poco vanguardista.

⁷⁴² Las obras expuestas fueron: *Girl in Yellow*, 1927; *Tribute to Isadora*, 1927; *Girl with Marble Arms*, 1927; *Three Horses*, 1927; *Eleanor Gibson*, 1927; *Nude*, 1927; *Woman Seated*, 1927; *Egg and Cup*, 1927; *Coffee Cup and Hand*, 1928; *Dice and Torso*, 1928; *Dice and Hand*, 1928; *Self-Portrait*, 1928; *Bridge*, 1928; *Brown Painting*, 1929; *Green Square*, 1929; *Blue and White*, 1929; *Disintegration of Composition*, 1929; *Figure*, 1929; *Red and Black*, 1929; *Paris*, 1928; *Composition*, 1928; and *Painting*, 1928.

última, Ben Hech al escribir sobre Graham destacó su obra por ser, parafraseando al autor, un buen ejemplo de la pintura post-cézanne, una especie de renacimiento de aquella.

Después de una estancia en París, de mayo a diciembre de 1929, Graham expuso otro solo en la Dusending, y en enero de 1930, expuso otra vez en esta misma galería⁷⁴³. En la década de 1930, sin embargo, la producción de pintura de Graham disminuyó considerablemente, hasta el punto de que a mediados de la década prácticamente la dejó y se dedicó a la escritura y al coleccionismo. Su pintura, en resumen, sin que sea nuestro objetivo entrar en su análisis, está marcada por la evidente influencia cubista picassiana, hasta que en 1942 se distancia de ello e incluso poco después renegaría fuertemente de Picasso, como lo muestra un injurioso texto de 1946 al que tituló *The case of Mr. Picasso*, y al que, por su significación y poca visibilidad hasta hoy, haremos referencia con mayor detalle más adelante. De su faceta dedicada al coleccionismo y a la escritura destaca su libro *System and Dialectics of Art* al que se dedicó desde 1926 hasta su publicación en París y Nueva York en 1937⁷⁴⁴.

En sus varias estancias en París, Graham estuvo en contacto con las principales figuras de la vanguardia artística, incluyendo su contacto y amistad con Christian Zervos, quien era editor de *Cahiers d'Art*, una revista reconocida por su defensa del *African art*. Estas estancias e interacción con la vanguardia parisina fueron fundamentales no solamente para adquirir conocimiento del arte moderno practicado en Europa, sino también porque le proporcionó respeto y admiración entre aquellos norteamericanos interesados en el arte moderno europeo⁷⁴⁵. Como parte de ello, se le atribuye haber influido en una generación más joven de artistas norteamericanos, dentro de ellos Stuart Davis, Dorothy Dehner, Arshile Gorky, Willem de Kooning, Lee Krasner, Jackson Pollock, o David Smith; manteniéndolos al tanto de lo que estaba sucediendo en París a través de sus testimonios de primera mano, introduciéndolos en las revistas de arte europeas como *Cahiers d'art*. Su repercusión radicaba

⁷⁴³ La galería se fue a la quiebra en 1931 después de la muerte del propietario, LeRoy Dudensing. Su hermano F. Valentine la incorporó a su propia Galería, la Valentine Gallery, muy conocida por ser pionera en mostrar en Nueva York el arte de las vanguardias europeas. Valentine había fundado la galería en 1926 con Pierre Matisse. Michael C. FitzGerald, *Picasso and American Art* (New York: Whitney Museum of American Art, 2006), 131.

⁷⁴⁴ En Nueva York fue publicada por Delphic Studios, una galería fundada por Alma Reed en Nueva York a principios de los años 1930 también funcionaba como editorial. Reed destacó por organizar especialmente exposiciones de artistas mexicanos, especialmente José Clemente Orozco. Delphic Studios fue un centro para la actividad de tendencia moderna en la década de 1930.

⁷⁴⁵ En otoño de 1930 Graham tuvo una exposición en solitario en la Galerie Van Leer en París, y un reseñador para *Cahiers d'art* escribió en su reseña que Graham era una de los mejores artistas americanos que desde la I Guerra Mundial habían presentado su obra en París. Christian Zervos (dir.), "Les Expositions à Paris et Ailleurs," *Cahiers d'art* 7 (1930): 387.

no solamente en el prestigio por conocer la vanguardia parisina, sino en la documentación que aportaba y proporcionaba traída desde París, las fotografías de *Cahiers d'Art* por ejemplo, las usaba para sus charlas sobre la actualidad artística de París.⁷⁴⁶

Frank Crowninshield (1872-1947) fue una de las conexiones más importantes que Graham hizo en su vida y, a juzgar por la colección de Crowninshield de obras y libros, no solamente sería una conexión importante en cuanto a los círculos sociales a los cuales habría incluido a Graham y le habría proporcionado un sustento económico, sino también porque permitió a Graham acceder a una documentación escrita y de obras fundamentales para el desarrollo intelectual de Graham y su conocimiento del arte moderno europeo⁷⁴⁷. Se ha dicho que el nombre de Crowninshield era sinónimo de modernidad en EUA: había sido un organizador de la Armory Show de 1913⁷⁴⁸ y miembro del comité fundador del Museum of Modern Art en 1929. En su calidad de editor de la revista *Vanity Fair*, cargo que asumió en 1913, transformó la editorial *Condé Nast* y de forma mensual incidió en la crónica por excelencia de sociedad, el entretenimiento y las artes, y ejerció como una especie de “árbitro” principal de gusto y estilo en Estados Unidos.

Se ha enfatizado que Graham habría tenido el deseo de aportar al contexto estadounidense y que tendría la voluntad de crear un *arte norteamericano*. Para ello se han enfatizado algunas declaraciones del propio Graham en las que afirma tal deseo. Sin embargo, a la luz del contexto histórico en el que tal idea era un tópico, o una generalización según escribió el propio Rothko, y teniendo en cuenta la capacidad de Graham como estratega, las afirmaciones que hiciera Graham en este sentido pudieran haber formado parte más bien de una estrategia en la que el Graham buscaría facilitar primeramente la recepción de su propia obra en EUA, por entonces hostil al arte que Graham representaba, y luego de las obras que él mismo promocionó como coleccionista y galerista. El argumento nacionalista de potenciar un arte propiamente *American*, pudiera ser interpretado entonces más bien como estrategia que como

⁷⁴⁶ De entre estas fotografías había arte africano tres de las cuales fueron las publicadas en su artículo (muchas de las fotografías las había traído para mostrarlas a Crowninshield en los negocios de comercializar; por otra parte, muchas de las fotografías traían el sello de Ratton.

⁷⁴⁷ En 1937, la colección de Crowninshield de arte africano fue exhibida en Nueva York; se organizó en el Brooklyn Museum of Art, que llevó por título “African Negro Art: The Collection of Frank Crowninshield” (marzo 20 - abril 25, 1937).

⁷⁴⁸ El conocimiento de Graham sobre la primera vanguardia y la recepción del arte moderno europeo venía mediada, por tanto, por la Art Students League y por el mismo Crowninshield.

un fin en sí mismo⁷⁴⁹. Y remarcamos esto porque análogamente pudiera haber pasado lo mismo con el primitivismo: constituir una inclusión estratégica para participar y estar insertado en la modernidad artística donde la referencia al arte primitivo ya estaba asociada a la idea de modernidad en el arte. Sin que nos detengamos en esta afirmación ahora, presentaremos cómo se manifestó tal interés por el primitivismo, su difusión y su teorización en Graham, a lo cual dedicaremos los apartados siguientes.

5.1.1. John Graham y su difusión del arte africano

A Graham se le ha atribuido un rol activo en la introducción y formación del canon sobre *African Art* en su medio artístico⁷⁵⁰. Como parte de su labor en la difusión del arte africano se hallan en lo fundamental disímiles exposiciones organizadas por el propio Graham, dentro de ellas, por ejemplo, entre 1926 y 1927 realizó una exposición de escultura africana para el distribuidor de antigüedades Baltimore Robert F. Skutch, titulada *African Sculpture from the Collection of Frank Crowninshield and John Graham*. También en enero de 1930 en Dudensing Galleries, junto a Crowninshield, Graham organizó una exposición sobre *negro sculpture*, acompañando la misma con algunos escritos del historiador del arte y crítico francés Élie Faure (1873-1937), quien en su *Histoire de l'art* (1912), había incluido el capítulo del “Les Tropiques”, en el cual por primera vez las artes de África y Oceanía habían sido consideradas como parte de una historia general del arte⁷⁵¹. En tal sentido, la referencia que sobre la exposición apareció en *The New York Times*, tal y como citamos a continuación, permite apreciar la relevancia de la perspectiva expuesta por Graham a través del criterio referencial del propio Faure.

“There is so much controversy about Negro art, so much questioning of its esthetic importance, that instead of adding another personal opinion, let us quote Elie Faure on the subject. No one is better equipped to give Negro sculpture its relative place in the history of art.

The sculpture in wood of the negroes is still very far from the great Egyptian sculpture. Perhaps it is a first sketch or presentiment of Egyptian art that we see; it may carry us back almost as far as the appearance of man in Africa. To him (the Negro) we must not look for metaphysical abstractions, for

⁷⁴⁹ Duncan Phillips le escribió a Graham lo siguiente en la primavera de 1930: “You are one of the best painters in America and you stand out more over here than you do in Paris where they have so many like you. Think it over.” *Duncan Phillips, Washington, D.C., a John Graham, New York, March 14, 1930*, The Phillips Collection records, AAA, Microfilm reel, 1938.

⁷⁵⁰ Es el criterio, por ejemplo, de Christa Clarke al afirmar que “Graham introduced objects from Africa to a wider audience and contributed toward the creation of a canon of African art.” Clarke, “John Graham and the Crowninshield Collection of African Art,” 23.

⁷⁵¹ Elie Faure, “The Tropics”, en *History of Art: Medieval Art*, vol. 2, trad. Walter Pach (Nueva York: Harper & Brod., 1922).

he gives us only his sensations, as short-lived as they are violent. And perhaps it is because of his fearful candor that he reaches his great expressiveness.

Mr. Crowninshield's and John Graham's collection of Negro sculpture will be on exhibition at the Dudensing Galleries until the end of this month."⁷⁵²

La referencia al criterio de Faure resulta muy significativa al implicar una perspectiva renovadora en la historia del arte, en línea con la cual evidentemente estaría Graham al incluir como *arte* las creaciones provenientes de culturas consideradas “primitivas” y exponerlas en espacios contemporáneos a lo entonces considerado como arte moderno, resaltando el valor de la *abstracción y expresividad* de las mismas.

Se han sugerido algunas evidencias de que en 1933 Graham habría planificado otra exposición sobre *African sculpture* de la Crowninshield's collection que públicamente no fue presentada hasta dos años más tarde en el Museum of Modern Art siendo el curador James Johnson Sweeney, con la asistencia de Robert Goldwater⁷⁵³. Sobre la misma línea en 1936 Graham organizó una exposición para la Jaques Seligmann Gallery⁷⁵⁴ en Nueva York, titulada “Sculptures of Old African Civilizations”.

La Seligmann Gallery mostraba obra contemporánea, sobre todo Picasso, en 1936 por ejemplo, mostró los periodos rosa y azul del pintor malagueño. Exhibir arte africano alternando con Picasso implicaba reconocer la connotación moderna del arte africano expuesto. En tal sentido algunas de las ideas que encontraremos en *System and Dialectics of Art* (1937) y que más adelante analizaremos, ya están articuladas en el catálogo de la referida exposición para la Seligmann Gallery. Los propios títulos que rotulaban la presentación de las obras reforzaban la tesis de Graham de que las grandes obras africanas que no se estaban produciendo, poseían ciertos atributos formales que les hacían equiparables a lo ya atribuido por entonces al arte moderno:

“Ivory Coast—An art—suave and sophisticated—of an elegant but declining civilization.

Pahouin-Gabon—An Art—justly called classical—whose abstractions are the result of profound and logical “argumentation.

Soudan—An art—geometric and austere—of an inland civilization.

Congo—An art—violent but sophisticated—in which primal forces are expressed aesthetically.

⁷⁵² R.G.H., “Lo, Another Newcomer!; Murai Opens With Ghosts and Fire Houses --Work by Various Artists Elsewhere,” *New York Times*, enero 12, 1930, 120.

⁷⁵³ Véase Clarke, “John Graham and the Crowninshield Collection of African Art,” 28-29.

⁷⁵⁴ La compañía fue fundada en 1880 en París, y una oficina abrió en Nueva York en 1904. Bajo la guía del hijo de Jacques Seligmann, Germain, la galería de Manhattan empezó a mostrar obra europea contemporánea, especialmente de Picasso.

Bénin—An art—of great plastic amplitude—resulting from a highly developed civilization.”⁷⁵⁵

En 1937, el mismo año de la publicación de su libro, Graham realizó una subasta de un gran grupo de escultura africana. Y tres años más tarde, en septiembre de 1940, abrió su propia galería, la Primitive Arts Gallery en 54 Greenwich Avenue, por entonces la dirección de su propia casa⁷⁵⁶. La primera exposición en su Primitive Arts Gallery fue precisamente de arte africano, mostrando su propia colección con ejemplos de Crownshield y completándola con un grupo de pinturas del propio Graham⁷⁵⁷.

En los años siguientes Graham siguió organizando exposiciones para galerías de Nueva York. Una de ellas fue en enero de 1942, en McMillen, Inc., con el soporte de Eleanor McMillen Brown, en 148 East Fifty-fifth Street. Tal exposición se tituló “Abstract and Semi-Abstract Painting by French and American Painters”, y en ella Graham mezcló artistas europeos consagrados y artistas norteamericanos noveles como Pollock y Krasner, Bonnard, Braque, De Chirico, Derain, Matisse, Modigliani, Picasso, Rouault, Segonzac, David Burliuk, Nicholas Vasilieff, Stuart Davis, Walt Kuhn, y el propio Graham. La inclusión al mismo nivel de artistas consagrados y de noveles figuras en Nueva York, implicaba no solo la posibilidad de potenciar a los jóvenes artistas, sino de delinear un vínculo, ya fuera formal o estético, entre aquellos y éstos. La obra de Pollock que Graham seleccionó para la exposición, por ejemplo, fue *Birth* (c. 1941), la cual muestra muchas afinidades con la máscara Eskimo que Graham usó como una ilustración en su artículo de 1937, ilustración que había sido publicada en *Cahiers d'art*. Además de que la exposición en concreto representó un espacio de encuentro entre los jóvenes creadores en Nueva York, fue a raíz de esta exposición que Pollock y Krasner se conocieron.⁷⁵⁸ A propósito de la crítica sobre esta exposición, por

⁷⁵⁵ John Graham, *Exhibition of Sculptures of Old African Civilizations* (Nueva York: Jacques Seligmann Gallery, 1936), 4–5. Este ensayo también apareció, con el título de “Negro Art”, en el apéndice del tratado de John Graham, *System and Dialectics of Art* (Nueva York : Delphic Studios, 1937). John Graham, *System and Dialectics of Art*, editado por Marcia Epstein Allentuck (Baltimore: John Hopkins University, 1971), 134.

⁷⁵⁶ A propósito de esta exposición se publicó el siguiente comentario en el *The New York Times*: “John Graham at his Primitive Arts Gallery is showing work from his own collection reinforced with examples from the collection of Frank Crowninshield and supplemented by a group of paintings by Mr. Graham—canvases in which the primitive spirit is adapted to the medium. Various parts of Africa and of Oceania, including Easter Island, are represented among the figures and masks shown. This exhibition will be current through October.” Howard Devree, “Three Galleries Offer Exhibitions,” *The New York Times*, septiembre 25, 1940, 37. Barnett Newman hará una exposición similar en la década de 1940.

⁷⁵⁷ La exposición salió reseñada por ejemplo en el *New York Times*.

⁷⁵⁸ Graham escribió a Krasner la siguiente carta: “Dear Lenore: I am arranging at an uptown gallery a show of French and American paintings with excellent publicity etc. I have Braque, Picasso, Derain, Segonzac, S. Davis and others. I want to have your last large painting. I will stop at your place Friday afternoon with the

ejemplo, cabe mencionar que la aparecida en *Art Digest*, donde se advertían los nexos entre el *naïve approach* propio de la escuela de París y el primitivismo de las obras expuestas⁷⁵⁹.

Alicia G. Longwell concluye en su estudio que Graham se inspiró en el arte africano tanto en lo formal como en el contenido propiamente dicho.⁷⁶⁰ No vemos, sin embargo, en la obra de Graham como lo hace Longwell nada que permita afirmar que directamente esté necesariamente inspirado en el arte “primitivo”. Graham podría haberse inspirado, tanto en lo teórico como en su obra plástica, directamente en Picasso, y por otra parte el uso que hace del arte primitivo no es propiamente original: no es de contenido como los surrealistas, sino formal siguiendo a Picasso, con la diferencia de que Picasso inventa un nuevo lenguaje pictórico, en tanto Graham recurre al lenguaje ya iniciado por Picasso aunque lo presente como directamente inspirado en el arte africano⁷⁶¹. Siendo así, no se ha de perder de vista la relevancia o impacto del primitivismo en la construcción de la identidad artística en Nueva York.

Se ha dicho que Graham tenía interés por el arte africano por sus calidades expresivas y formales, y por su poder de atraer a los coleccionistas; sin embargo, deberíamos preguntarnos si no habría además, otras causas, por ejemplo, el hecho de que la práctica de usar el arte “primitivo” como fuente se había convertido o se estaba convirtiendo ya, en una especie de cliché sobre la definición de lo moderno en el arte. Existen algunos documentos y episodios relacionados con el propio Graham que inducen a pensar esto. Por ejemplo, en 1937 Graham mandó una solicitud a la Guggenheim Foundation con el objetivo de obtener una beca que le financiara el trabajo de su obra. En esta solicitud Graham afirma su interés por el arte africano, datándolo en una fecha muy anterior a la de su aplicación, afirmando que: “My interest in art began in my third year when I was fascinated by objects of art brought from

manager of the gallery. Telephone me if you can. Ever, Graham.” John Graham, *Postcard to “Lenore Krassner [sic]* (nov. 1941). The Pollock-Krasner Foundation.

⁷⁵⁹ Véase Peyton Boswell “Comments: Congenial Company,” *Art Digest* 16, núm. 8 (enero 15, 1942): 15.

⁷⁶⁰ “In his art and in the dissemination of ideas, Graham responded to both the expressive and the formal qualities he found in African art.” Alicia G. Longwell, “John Graham and the Quest for an American Art in the 1920s and 1930s” (Tesis Doctoral, City University of New York, 2007), 148. Cita a Gertrude Stein: “(she) wrote that Matisse was affected by African Art “more in his imagination than in his vision. Picasso more in his vision than in his imagination.” Véase también Sophie Egly, “John Graham and the École de Paris: A Missed Rendezvous,” en *John Graham: Maverick Modernist* (Nueva York: Parrish Art Museum Parrish Art Museum, 2017), 74-81; y Karen Wilkin, “In Search of John Graham,” en *John Graham: Maverick Modernist* (Nueva York: Parrish Art Museum Parrish Art Museum, 2017), 96-107.

⁷⁶¹ Longwell en su investigación no demuestra cómo tales influencias se constatan en la obra de Graham.

Africa and shown by visitors at my father's house.”⁷⁶² Esto habría sido a finales de los 1880s, en un momento en que el interés de los visitantes sería más bien etnográfico que estético. Lo importante de este asunto es la convicción de Graham de que la inclusión de su interés y conocimiento sobre el arte primitivo reforzaría las posibilidades de obtener una beca y asegurarse una posición entre los artistas norteamericanos aspirantes a tal solicitud.⁷⁶³ Lo que induce a pensar esta anécdota es que el arte primitivo se había convertido ya en una especie de cliché bien valorado en el ámbito artístico de Nueva York cuando Graham hace su aplicación.

A partir del caso antes comentado, resulta interesante reconsiderar las famosas declaraciones de Pollock y su referencia a los indios navajos y el uso de la tierra⁷⁶⁴, algo equivalente a lo que ya había hecho Graham. Ello induce a pensar que ya entonces desde los años veinte reconocer públicamente un motivo de inspiración artística en el arte indígena, sin negar que realmente lo fuese, podría conferir cierto crédito para preciar como moderno al arte de quien reconociese tal fuente de inspiración. Sin negar, por ejemplo, la influencia que probablemente produjo el arte indígena norteamericano en Jackson Pollock cuando éste recurrió a este arte en su búsqueda de nuevas fuentes de inspiración, no debe descartarse sin embargo, la posibilidad de que uno de los motivos que Pollock tuviese al señalar públicamente al arte indígena como referente, o incluso una de las cosas que le motivó a interesarse por el arte indígena y querer inspirarse en éste, fuera la connotación *moderna* que ya el arte primitivo tenía en Nueva York desde primeras décadas del siglo XX a partir del Armory Show.

Volviendo a las exposiciones ya comentadas organizadas por Graham, a criterio de Alicia G Longwell, “These two large exhibitions held in New York the same year may have given Graham the idea to collect African sculpture and to become a dealer as well.”⁷⁶⁵ Desde esta perspectiva se señala como referente las exposiciones sobre arte africano organizadas en

⁷⁶² Longwell, “John Graham and the Quest for an American Art in the 1920s and 1930s”, 97.

⁷⁶³ John Graham, Guggenheim Fellowship application, 1937, The John Simon Guggenheim Memorial Foundation Archives, New York. [Russia's Museum of Anthropology and Ethnography in St. Petersburg, founded by Peter the Great as a *Kunstammer*, acquired its first African objects in 1836.] En una carta a la Fundación Guggenheim, en apoyo de la solicitud de becas de Graham de 1938, Crowninshield escribió: “I am glad to be consulted in regard to John D. Graham and can speak about him very frankly... In the department of African and Oceanic art, I think his knowledge and appreciation is second to that of no other in America. He feels for African art (for example) more profoundly than [Leo] Frobenius or other professors of primitive art have felt. . .”. John Graham, “Guggenheim Fellowship application”, 1936, citado en Longwell, “John Graham and the Quest for an American Art”, 138.

⁷⁶⁴ Sobre la mencionada influencia Navajo y su impacto en Pollock, véase lo afirmado por William Rubin en su texto “Jackson Pollock and the Modern Tradition”. En Pepe Karmel, ed., *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews* (Nueva York: MoMA, 1998), 119.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, 136.

Nueva York, desvinculando así tal práctica de la importancia que tal arte había tenido y tenía en aquél momento para la vanguardia artística parisina, a pesar de que la misma autora reconoce en otro capítulo que Graham seguía de cerca y aspiraba a seguir el referente moderno europeo, en particular de la obra de Picasso. Nosotros por el contrario creemos que el arte moderno europeo en su vínculo con lo primitivo fue determinante, pues para la fecha en la que Graham manifiesta públicamente que se había interesado por el arte “primitivo” casi podemos afirmar que la inspiración en tal arte ya se había convertido y se estaba convirtiendo en toda una “tradición”. Por tanto, en lugar de hablar de “the taste for african art”, consideramos que sería más oportuno hablar del referente moderno en el arte, y considerar la alusión al arte africano, más bien como parte de una estrategia de su labor como galerista.

Graham no pudo haber visto la primera exposición de Marius de Zayas en 1914⁷⁶⁶, pero sí es posible que viera la de 1924 en el Whitney Studio Club Galleries⁷⁶⁷, aunque también es cierto que Graham conocía lo que estaba sucediendo en París, y en este caso habría vinculado la dinámica iniciada por la vanguardia parisina. Graham evidentemente conocía tales prácticas entre la vanguardia europea, no solamente por sus estancias en París sino por evidencias proporcionadas en su mismo libro, cuando por ejemplo incluye a Breton, Covarrubias o Leuard en la lista de coleccionistas que menciona como referencia⁷⁶⁸.

También en *System and Dialectics of Art* Graham cita a Faure entre la lista de *fuentes consultadas*, lo cual ha inducido a ciertos investigadores a señalar a Faure como referente fundamental teórico en Graham. Pero se obvia con ello que la idea de que el arte africano constituía un referente para el arte moderno en el contexto artístico desde inicios de siglo XX ya venía siendo un referente básico, y para 1930 ya se había incluso consolidado como referente en el interés de los surrealistas. De hecho, no hay en el texto de Graham ninguna alusión que directamente nos permita afirmar tal como han hecho otros investigadores, que la inclusión del arte africano como referente para el arte moderno provenga de la referencia a Faure. La aproximación de Graham incluye ideas que estaban *en el aire*, como las que el arte

⁷⁶⁶ Nos referimos a la exposición efectuada del 3 al 17 de noviembre de 1914 dirigida por Stieglitz, sobre estatuaria de madera africana negra, y a la De Zayas desde París arregló enviar a Estados Unidos a través de Paul Guillaume varios ejemplos de esculturas de África negra.

⁷⁶⁷ Longwell, “John Graham and the Quest for an American Art”, 135.

⁷⁶⁸ En la pregunta 40 the *System and Dialectics of Art*, “What is the desire to collect? What is art collecting?”, Graham afirma que “there were great collectors, some because of their taste and courage, others because of their generosity and enthusiasm. Such collectors: Stchukin [*sic*], Camando, Morozoff [*sic*], Duncan Phillips, Katherine S. Dreier, Fukushima, Reber, Frank Crowninshield, Uhde, the Steins, the Cones, Gaffé, Feneon [*sic*], Eluard, Bondy, Breton, de Miré, Covarrubias and others”. Graham, *System and Dialectics of Art*, 46.

primitivo expresa y que está relacionado con el miedo, ideas que eran defendidas por artistas en la época y no solamente por un autor en particular, fuese Fauré o cualquier otro.

5.1.2. Primitivismo y abstracción según *System and Dialectics of Art* (1937)

System and Dialectics of Art fue escrito por John Graham, tal y como Graham mismo especifica en el prefacio del libro, entre 1926 y 1936 entre París y Nueva York. Tal referencia no implica solo un apunte cronológico o biográfico en cuanto al libro, sino que demarca también una imagen inicial de lo que el libro podría significar como una especie de puente teórico entre lo que el arte moderno había significado en París y lo que pretendía que significase en Nueva York.

Según plantea Graham, teniendo en cuenta lo que denomina “The state of confusion that exist among the artists and writers in general”, su libro pretende definir exhaustivamente y de manera específica cuestiones que considera fundamentales para la historia del arte. En tal sentido, plantea que su libro se titula *System*, porque pretende:

“a) to provide a related terminology in art; b) to divide the history of art according to social-economic periods; c) to provide for the classification of works of art and periods of art based on space-consciousness; d) to provide tangible bases for the evaluation of works of art and periods of art.”⁷⁶⁹

Y que se titula *Dialectics* porque pretende proveer “methods of logical argumentation in the domain of art.”⁷⁷⁰ A lo largo del libro, sin embargo, a pesar de tratar cuestiones y conceptos fundamentales para la historia del arte, estos no son tratados ni de manera exhaustiva ni de manera específica. Así como tampoco queda claro su división de la historia del arte en períodos socioeconómicos, ni el tratamiento de los términos en base a lo que denomina *space-consciousness*. Además de ello, los argumentos que ofrece tampoco aportan lo que denomina *bases tangibles* para el análisis.

En cuanto al primitivismo se refiere, el libro directamente dedica poco espacio a ello, pero para su análisis resultan fundamentales tanto todas aquellas menciones que Graham si que realiza sobre el arte “primitivo”, como el tratamiento que da en el libro a los conceptos de *abstracción y arte moderno*. Graham considera que el arte “primitivo” es “a highly developed art as a result of a great civilization based on principles different from those of the white man`s civilization”⁷⁷¹; pero no especifica cuáles son tales principios que le hacen diferente,

⁷⁶⁹ Graham, *System and Dialectics of Art*, 7.

⁷⁷⁰ *Ibid.*

⁷⁷¹ *Ibid.*, 33.

por lo que se trata de una consideración obvia y muy general, y remite en nota al pie a que se consulte el apartado sobre *negro art*, que en todo caso sería uno de los casos de arte primitivo que Graham mismo ejemplifica. Y añade la idea tópica de que el *arte primitivo* es el producto de una vida primitiva, “produced by races leading a primitive mode of life”. Tal idea, como presentaremos más adelante, sería criticada y negada por Goldwater; pero el hecho de que Graham la reafirme en su libro evidencia poco conocimiento sobre aquellas sociedades al definir las meramente como un *primitive mode of life*.

En cuanto a esto último, Graham no parte de un análisis de rigor que permita apreciar las sociedades consideradas “primitivas” como formas de organización de la vida o como cosmología del tiempo pasado o de la vida contemporánea, comunidades o culturas indígenas que en tiempos de Graham continuaban produciendo artefactos que podrían ser considerados *producción artística* desde la perspectiva por entonces difundida del arte moderno; sino que su punto de valoración radicaría exclusivamente en el componente formal y estético de aquellos artefactos considerados “arte primitivo” en tanto abstracción y síntesis, sin profundizar en la cosmogonía a ello asociados en sus culturas de origen.

Graham coleccionó arte africano por más de 10 años, su interés podría haber sido primeramente comercial más que una pasión estética o antropológica: pues las afirmaciones de Graham sobre los artefactos que coleccionaba son tópicas y muy generales, englobando en la nominación de *primitive art* tanto el *negro art*, como el arte precolombino y el oceánico, sin mayor precisión sobre los mismos, sin incluir o valorar, por ejemplo, el arte indígena norteamericano⁷⁷².

El análisis sobre el primitivismo en Graham necesariamente se ha de complementar con su perspectiva sobre la abstracción y el lugar de ésta como parte del arte moderno. Un repaso de las respuestas a las preguntas más significativas formuladas por Graham mismo a lo largo de su libro nos ofrece claves importantes para nuestro estudio. En tal sentido, como respuesta a la pregunta “*What is modern art?*” Graham plantea que el arte moderno “legitimate development of all preceding schools”, con lo cual lo sitúa como una “conclusión final

⁷⁷² La categorización de John Graham sería un claro ejemplo de lo que la historiadora del arte Estela Ocampo ha denominado como “inadecuadas compañías”, en cuanto a que otras artes de categorías muy distintas, como el arte prehistórico, pero también el arte precolombino o el arte de los niños, son conceptualizadas erróneamente junto al arte tradicional de las Américas, de África o de Oceanía. Véase el capítulo “En inadecuada compañía”, en Estela Ocampo Siquier, *El fetiche en el museo: aproximación al arte primitivo* (Madrid: Alianza Editorial 2011), 57-77.

lógica” de la historia del arte, y afirma además en su respuesta a la pregunta 36 planteada en su libro, que el arte abstracto “is the final logical conclusion of the development of art.”⁷⁷³ Lo cual sería un punto de extraordinaria relevancia posterior en el discurso estético del *Abstract expressionism*, para quienes también el arte sería concebido como una progresión en cuyo más alto nivel se encontraría la abstracción, considerando “equivocado” o insuficiente en el arte moderno cualquier otra forma de expresión que no fuera la abstracta.

Desde la pregunta 1 planteada en su libro, Graham sintetiza que el arte es *A creative process of abstracting*⁷⁷⁴, con lo cual simplifica y reduce la diversidad de interpretaciones en cuanto al arte a lo largo de la historia, además de que no argumenta ni justifica desde un sentido lógico evidente esta afirmación. En la pregunta 2 especifica que toda manifestación de arte es esencialmente una abstracción, y que como parte de tal abstracción se produce una transmutación o trasposición del fenómeno observado “into simpler, clearer, more evocative and organically final terms, *Subjectively abstracting is an ability to evaluate events observed into a new and synthetic order.*”⁷⁷⁵

En la pregunta 22 Graham vuelve sobre el tema de la abstracción, y sobre ello realiza una serie de afirmaciones de relevancia; por ejemplo, que la pintura abstracta es la forma más alta de expresión en arte, y además la más difícil, porque requiere la habilidad del artista para “to take full stock of reality and the hability to make a departure from it”, siendo además desde su criterio la más “realistic, materialistic and idealistic in the end”.⁷⁷⁶

Según Graham, la abstracción es *realista* porque es el resultado no solo del estudio del objeto tal cual es (con lo cual admite que las cosas son en sí mismas) en tiempo presente, sino porque “it traces the object from its germination point to the present state and to its ultimate logical destination”. O sea, la abstracción como una forma última. *Materialistic* porque la pintura abstracta operaría y se produciría sobre la base de unos materiales tangibles, “paint, canvas, structure and not in ephemeral cursory effects”, pero tal cosa habría que decir que no es exclusiva del arte abstracto, pues aunque a continuación justifique que “because it operates in the medium itself as a carpenter or steel-worker does instead of in mythical ghosts of reflections.” A lo largo de toda la historia del arte el artista habría de expresar y modelar su obra a través de algún material concreto y utilizando unos determinados recursos, la novedad

⁷⁷³ Graham, *System and Dialectics of Art*, 37.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, 13.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, 14.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, 25.

estaría en que la abstracción como abstracción en sí misma, aunque abstracción tendría necesariamente que recurrir a materiales concretos. Y sería además, a criterio de Graham, “*Idealistic* because it teaches humanity to break away old prejudices.” Sin embargo, Graham no cae en la cuenta de que su manera de presentar la abstracción, en sí misma representaba un prejuicio para con el resto de las formas de expresión artística no abstractas, e incluso dentro de la propia abstracción también se referiría prejuiciadamente a aquellas formas de abstracción cuyo sentido inicial no sería la abstracción misma, como pudiera suceder incluso con el arte primitivo, o con el arte resultante de las culturas consideradas primitivas.

Siendo con frecuencia sus explicaciones muy básicas y generales, hace que algunos conceptos determinantes para nuestro tema de estudio no queden con claridad definidos ni diferenciados en Graham, y que a juzgar por los mismos puedan ser aplicados indistintamente unos a otros, es el caso de su definición de *minimalismo* y la definición del *arte abstracto*. Graham define el minimalismo como “the reducing of painting to the minimum ingredients for the sake of discovering the ultimate, logical destination of painting in the process of abstracting.” En tanto del *abstract art* afirma que “departs from reality and nature only to draw far-reaching conclusions about this reality (can be produced only on the basis of profound knowledge of nature”. En este caso pareciera aplicar la misma lógica que aplica para el minimalismo. Para el minimalismo el resultado es la abstracción a partir de un conocimiento profundo de la realidad, para la pintura abstracta el fin es la abstracción que implica llegar a expresar la forma pura en términos plásticos (mínimos) la cosa tangible y real de la cual se ha de tener un conocimiento profundo⁷⁷⁷. Es evidente que implican procesos diferentes, pero en la definición dada por Graham no quedan del todo esclarecidos.

Al referirse al valor de la abstracción y sus métodos, Graham afirma que la abstracción revela la cosa en sí, siendo una especie de discurso que abre la mente inconsciente permitiendo con ello que emerja la verdad. Pero Graham no argumenta razones que sostengan tal afirmación, sino que se trata de un supuesto que establece que a) existe una cosa en sí en el arte, b) que esta cosa en sí es revelable, y c) que no existen otros medios para conseguir tal revelación que sean tan efectivos como la abstracción.

El arte tendría a criterio de Graham dos propósitos, uno *general* que consistiría en revelar la verdad del objeto dado o acontecimiento que se representa, y esta verdad se revela a su modo

⁷⁷⁷ *Ibid.*, 35.

de ver por medio de la abstracción, estableciendo una especie de conexión entre la humanidad y lo desconocido, para crear nuevos valores y poner a la humanidad cara a cara con nuevos eventos. Y en el sentido *particular*, en el que el arte tendría el propósito de restablecer el contacto perdido con el inconsciente, con el pasado racial primordial, “and to keep and develop this contact” y traerlo a la mente consciente.⁷⁷⁸ En ambos puntos el poder de abstracción que abre la puerta a un retorno o reencuentro con el origen. Así como también el arte primitivo marca ese referente que permite el retorno a ese origen. En su respuesta a la pregunta 45, por ejemplo, al referirse a las características de diferentes formas de arte, Graham incluye el *prehistoric art* y el *primitive art* (Negro, Oceanic, Precolombian), y afirma que “Prehistoric art and art of prehistoric nature (Precolombian, Picasso period 1930/33), is an art based on direct reaction to nature’s phenomena and on an insight into the origin of things”⁷⁷⁹. Graham reconoce además que originalmente “painting was a mural”⁷⁸⁰ De modo que en la pintura de grandes dimensiones la abstracción tendría uno de sus modos fundamentales de expresión como puerta de reencuentro con el inconsciente, algo que sería uno de los preceptos defendidos después por los expresionistas abstractos.

Sin embargo, Graham dogmatiza cuestiones relativas, y trata las diversas cuestiones del arte (incluidas las del arte moderno, la de la abstracción o la del propio arte “primitivo”) como elementos absolutos, objetivos. Por ejemplo, en pregunta 77 en cuanto a cuál es el elemento más importante en el arte, Graham presupone que ciertamente existe un elemento en sí mismo más importante, y no advierte que en toda caso es para él para quien tal elemento sería el más importante. Las respuestas también tienen ese mismo tono dogmático, invitando al espectador a asumir, o no, su respuesta, no a dialogar ni a enfatizar la diversidad existente dentro del arte, incluido el arte moderno. El resultado de este documento es pues de manual: explicaciones simplificadas que omiten la complejidad propia de cada uno de los elementos. De esta manera contribuye a consolidar unos estereotipos y a asumir ciertos elementos como absolutos e incuestionables (como por ejemplo que el arte moderno debe ser abstracto, o el arte primitivo tributa al arte moderno la posibilidad de un reencuentro con el inconsciente humano), en lugar de potenciar la crítica y la autocrítica (dos elementos, por cierto, vitales en el desarrollo del arte moderno). El que muchas afirmaciones se produzcan sin justificarse contribuye a ello. Se enumeran, pero no se justifican ni argumentan, por ejemplo, en la pregunta 1 afirma que el

⁷⁷⁸ *Ibid.*, 15.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, 50.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, 23.

arte es un proceso de abstracción, o en la pregunta 107 afirma que el gran arte ha sido *siempre* bidimensional; pero no se argumenta, ni se justifica ni se ejemplifica. En este sentido el libro parece a menudo más un resumen de credos modernistas que una reflexión estética profunda; parece un resumen de las ideas que Graham escuchó y leyó, con la diferencia de que Graham lo presenta como verdad objetiva en lugar de como su interpretación.

Las respuestas que Graham da a las preguntas que formula, en su mayoría son generales y poco precisas, pero tales generalizaciones coinciden con el credo que asumiría después el expresionismo abstracto. Con lo cual, teniendo en cuenta la relevancia de Graham para los artistas que después se definirían como expresionistas abstractos, resulta relevante presentar y analizar en la medida de lo posible, el credo que Graham presenta y defiende como parte de su idea del arte moderno, y en particular, teniendo en cuenta nuestro objeto de estudio, considerar el lugar que el primitivismo ocupa dentro de ese credo que Graham defiende.

System and Dialectics of Art, incluye dentro de sus cuestiones tratadas algunas que serían presentadas sin especificar su relación directa o su relevancia para que fuesen incluidas en un libro con el título y el tema que esta obra de Graham pretendía tratar. Por ejemplo, en la pregunta 116 Graham plantea qué es la verdad matemática, en la pregunta 109 trata qué es el tiempo, o en la pregunta 117 plantea cuál es el significado del derecho romano para la civilización humana. Ninguna de ellas, como muchas otras, tributan al objetivo que plantea el libro, y mucho menos las respuestas aportan algún elemento de consideración al análisis de la dialéctica del arte moderno. La referencia de Graham y su impacto en el desarrollo de las jóvenes generaciones de artísticas que formarían parte después del expresionismo abstracto no radicaría únicamente en las ideas difundidas por Graham en este texto. El texto marca una evidente lógica simplista de análisis que se presenta como credo y no como razonamiento estético o antropológico artístico, lo cual sería equivalente o muy próximo a lo que después articularían los artistas que formaron parte del expresionismo abstracto, en algunos casos con mayor inclusión de referencias y notas como en el caso de Newman y Rothko, o directamente sin un componente referencial explícito o muy escaso como en el caso de Still y Pollock. Pero consideramos que en *System and Dialectics of Art* de Graham se sintetizan ya una serie de generalizaciones que serían defendidas como principios después por el Expresionismo Abstracto.

5.1.3. Algunas críticas reconocidas a *System and Dialectics of Art* (1937)

Presentaremos primero algunas de las críticas más fuertes realizadas al libro de Graham, *System and Dialectics of Art*, las cuales en sentido general compartimos, y teniendo en cuenta éstas procederemos después a valorar algunas cuestiones concernientes al valor del libro con relación al primitivismo en el arte moderno en Nueva York en el período que analizamos. Las reseñas de la obra de Graham fueron negativas en ámbitos especializados como el de la filosofía o la estética. Así lo ha observado la ya citada Alicia G. Longwell sobre una reseña en la que se compara el libro de Graham con su conocido George Boas, y se le critica por no aportar nada al pensamiento, y, por otro lado, por contener una información dogmática.

Otra reseña aparecida en *Art Digest*, aunque menos negativa, también señala como un rasgo característico del libro el dogmatismo de la obra, al referenciarlo como “a catechism of art, covering every angle in hundreds of questions and answers”, a lo que se agrega también y se asume como “Necessarily dogmatic, provocative and stimulating, by an artist in the modern movement.”⁷⁸¹ Y es que Graham, todavía más que Hoffmann, trata diversos elementos del arte en un sentido absoluto.

También en un sentido similar en en otra reseña de Fairfield Porter publicada tres décadas más tarde de la publicación del libro de Graham, se afirma que:

“Such as the omission of the article, and an uncertainty about where to place it. Thus: «Artist creates for society», sounds more abstract than «the artist», as though not only were there a connection between all artists, but as though there existed further a generalized entity, «Artist», the god of artists”⁷⁸²

Precisamente esta fue la crítica que Dreier le realizó a Graham y que le recomendó corregir, cuando Graham le envió su manuscrito, y en una carta a modo de respuesta, Dreier le recomienda que especifique sus declaraciones:

“... making assertions which would be quite proper if you went into greater detail [...] And so I would not give names as examples—as for instance—calling Manet a talent. I know what you mean but unless you can explain in detail you will block others from listening to you [for] to whom you have a very important message.”⁷⁸³

Por otra parte, Dreier también valora del libro la presencia de ciertas explicaciones superfluas. Por ejemplo, en relación a la pregunta 37 referida a: “Why is modern art unacceptable to many people?”, como parte de la respuesta a la cual Graham afirma que:

⁷⁸¹ “Review of Books,” *Art Digest* 28, núm. 9 (mayo 15, 1937): 31.

⁷⁸² Fairfield Porter, “John Graham: The Painter as Aristocrat,” *ARTnews* 59 (octubre 1960): 40.

⁷⁸³ Katherine S. Dreier, *Katherine S. Dreier, New York, to John Graham, Paris, July 7, 1936*, Katherine S. Dreier Papers. Société Anonyme Archive, Yale Collection of American Literature, Beinecke, Box 15, Folder 423.

“Goethe expressed this idea when he said: «People see what they know», They do not see the thing until they know it to be seen.

Sky was never seen as blue by humanity until an artist came and painted it blue in his painting or poem.”⁷⁸⁴

Y Dreier lamenta esta respuesta del libro porque, según afirma:

“...the danger of being dependent upon translations. Take what you say about Goethe. The reaction to a mind like mine is that you could not have read him in German and that you were reacting to what had been given out at school—not what you had read yourself and studied. Goethe opened the door to Modern Art to me through his metamorphose of the plant and his symbolic flowers which he created. There is a famous scene where he shows one of these to Schiller— creating it with his pen. To Schiller it was only an idea not an experience. It is this quality of Goethe which the German people understood and valued and which lifts him out of his Time. That is why—with all its faults I value [John] Dewey’s book so much—for through his title he gives Art its rightful place—Art as Experience.”⁷⁸⁵

La cita de Dreier es clara, y pudiera extrapolarse a todo el libro, pues Graham no explica los términos o no los fundamenta haciendo referencia directa a las fuentes que señala, sino que sus afirmaciones se basan de modo generalizado en suposiciones y generalizaciones.

También el pintor y escritor Nathaniel Pousette-Dart dedicó al libro de Graham un extenso texto al que tituló “A Tract That Should Have Been a Bible”, y que publicó en septiembre de 1937 en *Art and Artists of Today*. A criterio de Pousette-Dart,

“The book that Mr. Graham has written [is] not content . . . with trying to settle every question in the field of art. [He] also tries his hand at laying out a chart for many other things in life, and the surprising thing is that he has done a very unusual, if biased, job. This is the most stimulating book that has appeared since Ozenfant, in his lordly way, wrote his exciting exposition of life and art.”⁷⁸⁶

Pousette-Dart lamenta que la bidimensionalidad sea la única forma válida aceptada:

“This book could have been really great if Mr. Graham had written about all art without prejudice. Instead, he writes about one kind of art: two-dimensional, abstract functional art (...) I strongly disagree with Mr. Graham’s assumption that the only great art is two-dimensional (...). Organization of all the aesthetic elements is the most important thing in a work of art and it is ridiculous to try to limit great art to that confined to two-dimensions.”⁷⁸⁷

Thomas Craven representaba el anti-modernismo, y es a quien Pousette-Dart cita en base a su análogo absolutismo:

“First, we have Thomas Craven throwing a gigantic fit about abstract modern French art; and now, we have Graham, in a similar manner, harping on another string—two-dimensional art. They are both right and they are both wrong, because great art cannot be limited to one form of expression. Art may be two-dimensional, three-dimensional, or four-dimensional.

⁷⁸⁴ Graham, *System and Dialectics of Art*, 37-39.

⁷⁸⁵ Katherine S. Dreier, *Katherine S. Dreier, New York, to John Graham*, Paris, July 7, 1936.

⁷⁸⁶ Nathaniel Pousette-Dart, “A Tract That Should Have Been A Bible,” *Art and Artists of Today* (septiembre-octubre 1937): 14, 16.

⁷⁸⁷ *Ibid.*

Both Craven and Graham are fine, courageous fellows—they make us think and feel—but we cannot let anyone go uncensored who tries to lay down the law and tell us that there is only one kind of art.”⁷⁸⁸

De modo que *System and Dialectics of Art* encontró una fuerte reacción crítica, lo relevante, no obstante, es que muy a pesar de ello, el texto de Graham, probablemente por su simplicidad, tuvo impacto constatable en las jóvenes generaciones de artistas, dentro de los cuales, los futuros expresionistas abstractos.

5.1.4. Picasso, primitivismo y arte moderno, según Graham

La obra de Pablo Picasso fue tomada por Graham como un referente de *arte moderno*, tanto para su propia creación artística, en su gestión como galerista, como en su propia perspectiva teórica. Pueden distinguirse, sin embargo, dos momentos contrapuestos en la perspectiva de Graham sobre Picasso. La primera se extiende desde los inicios de Graham como artista y galerista durante las décadas de 1920 y 1930 hasta inicios de los cuarenta, en la cual Picasso es reconocido como referente y exponente al más alto nivel del arte moderno, incluido el primitivismo de su obra. Esta primera perspectiva es la que fue visible y la que como es lógico aparece referenciada en los estudios sobre Graham, entre otras cosas porque fue la que Graham hizo pública durante su labor como galerista y artista en Nueva York, muy determinada precisamente por la perspectiva que Graham tenía entonces del arte moderno y de Picasso en particular. La segunda perspectiva de Graham sobre Picasso se concentra en un breve texto que Graham escribió en 1946, no publicado, en el cual reniega de todo lo dicho en los años anteriores sobre el arte y la figura de Picasso⁷⁸⁹. Esta segunda perspectiva, sin embargo, no debió tener efecto visible alguno, pues nunca llegó a publicarse el texto en vida de Graham; su análisis, sin embargo, ofrece la posibilidad de considerar y confirmar algunos elementos relacionados con la perspectiva previa de Graham.

La primera perspectiva defendida por Graham se evidencia en múltiples momentos o espacios en los que Graham se refirió a Picasso, quien sería tal y como se ha dicho, el máximo referente del arte moderno para Graham. Graham seguía con fervor la evolución de Picasso, y de ello hay múltiples referencias directas en sus textos que evidencian tal interés tanto por la obra como por el proceso creativo de Picasso. Unido a ello, además, la propia obra pictórica de Graham estuvo muy marcada, formalmente, por un evidente estilo próximo a Picasso.

⁷⁸⁸ *Ibid.*

⁷⁸⁹ John D. Graham, “The case of Mr. Picasso,” John D. Graham Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington. D.C., 1946.

Graham confirmó su interés por los artículos de *Cahiers d'Art*, tal y como se hace evidente en una carta a Duncan Phillips, por entonces patrón de Graham, en 1931:

“According to his own words and Jean Cocteau’s [sic] article, Picasso starts on the canvas without any preconceived idea, he just paints and if there presents itself an opening he slides into the situation.

When the canvas is covered with a maze of lines and patches, he can see in that maze a certain design or composition running through, obvious here and there, interrupting itself, running into wrong tracks, reverting itself, etc. and with his power of vision, he digs it out with a simple gesture like an expert jeweller [who] out of a heap of gems picks out masterly the best diamond.”⁷⁹⁰

En su libro *System and Dialectics of Art* (1937), al que ya nos hemos referido en detalle, Graham también llegó a afirmar que:

“Picasso is so much greater than any painter of the present or the past times that is probable he is also the greatest painter of the future. He has painted everything and better; he has exhausted all pictorial sources.”⁷⁹¹

Unido a ello, resulta muy ilustrativo que de las quince ilustraciones que incluye Graham en el libro, cinco corresponden a obras de Picasso, lo que evidencia, unido a lo ya dicho, lo significativo que Picasso sería entonces para Graham en relación a su idea del arte moderno. Una idea que Graham mismo extendería y difundiría como parte de su propia obra plástica como de su concepción estética asociada, unido a su gestión como galerista en la que evidentemente apostó por promover un tipo de arte moderno, uno de cuyos referentes fundamentales sería precisamente Picasso⁷⁹².

De manera específica, Graham se refiere a la obra de Picasso y su lugar en la historia del arte, y en particular como expresión del arte moderno en su vínculo con al arte “primitivo”, en un texto titulado “Primitive art and Picasso”, publicado en *Magazine of Art* 30 en 1937⁷⁹³. En el texto Graham distingue dos líneas muy bien delimitadas que a su criterio enlazarían lo ancestral o primitivo con la creación artística moderna, éstas serían: “the Perso-Indo-Chinese tradition”, y la Greco-African, de cada una de las cuales distingue diferentes características. De la primera señala que:

“The Greco-African culture is based don geometric design; it is centripetal and synthetic in principle; it has an evolutionist conception of the human figure, stylization, and symbolism; it is evocative and

⁷⁹⁰ John D. Graham, *John D. Graham, New York, to Duncan Phillips, Washington, D.C.*, mayo 23, 1931, The Phillips Collection Papers, AAA, Microfilm reel 1941, frame 250.

⁷⁹¹ Graham, *System and Dialectics of Art*, 169.

⁷⁹² John Graham focalizaba en Picasso la máxima figura del arte moderno, idea que podría haber transmitido a los jóvenes norteamericanos. Pero este texto sobre Picasso nos lleva también a concluir que Picasso se habría convertido para Graham en la figura referente a superar, algo similar, aunque sin este componente rencoroso de Graham, encontraremos en Pollock.

⁷⁹³ John Graham, “Primitive Art and Picasso,” *Magazine of Art* 30 (abril 1937).

full of implications; it is has spontaneous technique; it is use heart colors; and the helmet form it evolved is rooster-like.”⁷⁹⁴

La segunda línea sería caracterizada del siguiente modo:

“The second basic tradition, the Perso-Indo-Chinese culture, on the other hand, is based upon florid design; it is analytic an centrifugal in principles; it is based on decorative stylization, on literary content; it has a deliberate, machine-like technique; and yellow and green in its predominant colors.”⁷⁹⁵

A criterio de Graham, ambas tradiciones serían apreciables en la continuidad de la obra de diferentes artistas modernos. Así, afirma que “*In modern times we can trace the two different approaches in the work of various painters*”⁷⁹⁶. Para el caso de la Perso-Indo-Chinese cultura, ésta habría influenciado al impresionismo con sus diseños y esbozos floridos en amarillo y verde, dentro de lo cual se hallarían Van Gogh, Renoir, Kardinsky, Soutine y Chagal. En el caso de la *Greco-African culture*, la considera ejemplificada por Ingres, Mondrian y Picasso.

El elemento común fundamental entre ambas líneas sería la conexión con el pasado primordial. Ambas, con una expresión formal distinta, fuese *centripetal* o *centrifugal*, aun cuando a criterio de Graham diesen un tratamiento diferente al color o a la forma resultante no habrían dejado de estar en conexión con el inconsciente primigenio de la humanidad. En tal sentido Graham afirma que:

“Primitive races and primitive genius have readier access to their unconscious mind than so-called civilized people. It should be understood that the unconscious mind is the creative factor and the source and the storehouse of power and of all knowledge, past and future.”⁷⁹⁷

Las culturas ancestrales, “primitivas” expresarían a través de su arte la conexión con la mente inconsciente. El arte “primitivo” a criterio de Graham además, tendría un alto poder evocativo a partir del cual proveería a nuestro consciente de la claridad de la mente inconsciente: “which allows it to bring to our consciousness the clarities of the unconscious mind, stored with all the individual and collective wisdom of past generations and forms.”⁷⁹⁸. Esta idea, propia de la perspectiva jungueana, en su aplicación a la relación entre arte “primitivo” y arte moderno, también estará presente en la argumentación de los expresionistas abstractos en su evocación de lo ancestral o lo mítico. Y Graham sería sin dudas un temprano referente en este sentido.

⁷⁹⁴ John Graham, “Primitive Art and Picasso”, en *Primitivism and Twentieth-Century A: A Documentary History*, ed. Jack Flam and Miriam Deutch (University of California Press. 2003), 248. En las páginas siguientes citaremos siempre la edición de Flam y Deutch.

⁷⁹⁵ *Ibid.*

⁷⁹⁶ *Ibid.*, 249.

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ *Ibid.*, 249-250.

En el caso específico de Picasso, Graham considera que ningún otro artista antes “had greater vision or insight into the origins of plastic forms and their ultimate logical destination”⁷⁹⁹ De modo que sitúa a Picasso en el punto más alto de la vanguardia artística moderna. Las pinturas de Picasso a criterio de Graham, “has the same case of access to the unconscious as have primitive artist –plus conscious intelligence.”⁸⁰⁰

“Other artist observed the beautiful prehistoric painting and primitive sculpture, but Picasso alone graphically penetrated and brought out the real meaning, of this art. He deepest recesses of the Unconscious, where lies a full record of all past racial wisdom. The primitive artists, on the road to the elucidation of their plastic problems, similarly reached deep into their primordial memories.”⁸⁰¹

Picasso representa entonces para Graham, según afirma Graham en este artículo de 1937, la confluencia tanto de lo moderno como la más alta evocación posible al pasado primordial en contacto con el cual también está y expresa el llamado arte “primitivo”. Esta perspectiva de análisis desarrollada por Graham, incluso su valoración de la obra de Picasso en su vínculo con el arte “primitivo”, también formaría parte después, aunque sin mencionar al propio Graham como referente, de la perspectiva de los artistas expresionistas abstractos, tanto en el sentido de la conexión con el pasado primordial como en el acceso al inconsciente a través de la forma abstracta o simplificada. Con este artículo sobre el arte “primitivo” y Picasso, Graham estaría dando respuesta con mayor precisión a preguntas que ya había planteado en su libro *System and Dialectics of Art*, publicado en el propio año 1927.

La segunda perspectiva desarrollada por Graham en cuanto a Picasso, sin embargo, daría un giro radicalmente contrario a lo dicho en el artículo de 1937 y a lo que había defendido hasta entonces en cuanto a la obra de Picasso, llegando incluso a la denigración en el ya citado texto inédito de 1946, “The case of Mr. Picasso”. De esta segunda perspectiva poco o nada se dice, probablemente porque es absolutamente contrapuesta a lo que había defendido Graham durante la mayor parte de su carrera como artista y como galerista⁸⁰², y que fue la que mayor impacto tuvo en la difusión del arte moderno en Nueva York. En esta segunda, sin embargo, hay algunos elementos que resultan significativo para nuestro análisis sobre el desarrollo del primitivismo en el arte moderno en Nueva York.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, 250.

⁸⁰⁰ *Ibid.*

⁸⁰¹ *Ibid.*, 251.

⁸⁰² Se desconocen los motivos de tal resentimiento hacia Picasso, pero lo cierto que es Graham en el propio texto afirma que “Talented painters working seriously for some thirty years at their art find no recognition while an old woman who starts to paint at the age of 74 received immediate acclaim”. En Graham, “The case of Mr. Picasso”, 2. A partir de este contraste pudiera pensarse en que Graham no tuvo ni sintió el suficiente reconocimiento que sí tuvieron otros artistas de su tiempo, incluido Picasso.

En el referido texto, Graham desarrolla una serie de críticas/ataques a la obra de Picasso, de la cual diría que es un esbozo, una generalidad.

“Picasso’s work consists of broad statements and smarts, clever generalities. His paintings are glib, brilliant sketches, fetching starts, tasteful, decorative lay-out. It all has nice design, good decorative color, so-called emotional, swishy technique and is kept in a stage of a fresh, preliminary sketch. But almost everyone’s sketches look interestingly, only their finished work looks deadly.”⁸⁰³

Para defender su idea, Graham menciona “como ejemplo” que en la vida no aceptamos nunca nada a medio hacer (coches, puentes, etc) y afirma que “It must be understood, that painting is a definite, particular and rigorous proposition, which leaves no room for witty speculations”⁸⁰⁴. Sostiene también que la obra de Picasso no refleja su tiempo, afirmando que “His [artists-followers] claim that he is great because he reflects his time. But to be a great man of one’s epoch does not mean to ride along with confusing tide events and fashion.”⁸⁰⁵ Sin embargo, Graham no argumenta tal afirmación a partir del análisis concreto de la obra de Picasso, sino que recurre a una metáfora sobre un capitán de barco, y afirma que “he fits into the psychological pattern of our times”; pero tampoco esta vez justifica, argumenta o ejemplifica el fundamento de su afirmación. Y en el mismo sentido de lo anterior, Graham también afirma que la obra de Picasso es reaccionaria y no progresista, al inspirarse y seguir la moda de lo primitivo, con lo cual también critica al primitivismo, afirmando que: “Picasso’s preoccupation with the Primitive culture certainly is not progressive but rather a reactionary manifestation, simply because the primitive state precedes the civilized state.”⁸⁰⁶

Graham sostiene dos argumentos: 1.) El arte primitivo es “primitivo”, es resultado de un estado primario del desarrollo humano (“Primitive art, marvellous as it is, still belongs to the earlier stages of human development.”), y que a pesar de sus calidades plásticas, se trata de un arte del pasado y por tanto deberíamos tomar otras fuentes como inspiración, y 2.) El arte primitivo expresa contenidos mágicos, abstractos en símbolos plásticos, pero para un uso ritual: “The Primitive have abstracted, condensed and codified potent magic meanings”, escribe Graham, “into cryptic, plastic symbols in order to deal safely with them for ritual purposes.” En cambio, Picasso, según defiende Graham, toma prestado tales formas para un propósito comercial: “Picasso, on the other hand, borrows their primitive techniques and deformation for decorative purposes, to baffle and surprise.” Así, Graham acusa a Picasso

⁸⁰³ Graham, “The case of Mr. Picasso,” 1.

⁸⁰⁴ *Ibid.*

⁸⁰⁵ *Ibid.*, 2.

⁸⁰⁶ *Ibid.*

además, de hacer “catch as catch can”, beneficiándose de una amplia maquinaria de publicidad, y afirma que “publicity and propaganda have places Picasso’s production where it is bow and it is already easy to see where it is going to land tomorrow.”⁸⁰⁷

Graham afirma también que el periodo azul sería el de las mejores pinturas de Picasso, en las que cuales éste se presentaba a sí mismo como *a lyric and modest illustrator*; pero sugiere que Picasso habría transitado por otros períodos precisamente con un fin comercial más que artístico.

“When this did not take [blue period illustration], he decided to baffle the public with square puzzles, pasted paper and other dubious games. The trend of times and the publicity made it a success, it is all amusing but why call it painting, or, even less, art? If it would not be for the oil, it would be only for the funny paper or a smart humoristic magazine.”⁸⁰⁸

Graham afirma además que Picasso se basa en referentes equivocados, como Rousseau y Cézanne, que su obra formalmente es algo *fácil de hacer*, “easier to make striking bumps and angles than to make a woman alive on the canvas”⁸⁰⁹. Sostiene además que la obra de Picasso, no se basa en fuentes⁸¹⁰, habiendo destruido Picasso toda tradición en el arte, afirmando que “this art of bumps and angles attaches itself to nothing, has no foundation, while every creation in the world derives its sources of life from the roots”⁸¹¹. Y cuestionado además: “Is Mr. Picasso trying to cut us from our roots and bring us a consequent death?”⁸¹²

Graham afirma también que Picasso se basa en la plasticidad como fin en sí mismo, y desacredita que Picasso pueda ser un buen referente para el arte desarrollado por los jóvenes artistas de su tiempo:

“Young painters, nowadays, are wont to talk about pure form, plastic values, plane-tension, space, design and what not. These things are merely means and not aim in themselves. They should be learned by the age of twelve and forgotten by the age of twenty. To praise a painter for his understanding of form is like praising a poet for his fine use of grammar.”⁸¹³

Dentro de las afirmaciones que emplea Graham para desacreditar la obra de Picasso, podrían citarse las siguientes:

⁸⁰⁷ *Ibid.*, 1.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, 1-2.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, 3.

⁸¹⁰ Al parecer a esta altura de su texto, Graham quizás porque ya no quedan otros elementos para negar sin mayor fundamento, se inventa entonces argumentos que ponen en evidencia o bien una gran voluntad de manipulación, o bien un desconocimiento profundo de la obra de Picasso. Ignoramos los motivos que llevaron a Graham a afirmar que la obra de Picasso no se basa en fuentes, o que no es comprometido, y a considerar a Guernica como un plagio; lo cierto es que ello resulta totalmente opuesto a lo que había considerado años antes.

⁸¹¹ *Ibid.*

⁸¹² *Ibid.*, 4.

⁸¹³ *Ibid.*, 3.

“His fame is a great international, money-making intrigue. His art is a hoax.”⁸¹⁴

“To appear original, he grinds out new styles every year like a novelty shop.”⁸¹⁵

“Like all mediocrities, he achieved success during his lifetime.”⁸¹⁶

“As long as we have cafeterias, tri-borough bridges, iceboxes and gas, we really do not need Picasso.”⁸¹⁷

“And if it would have been invented by him at least, but no, it is ever taken from someone else, look art his Guernica—a cheap caricature on the reproduction of Mantegna’s Pieta.”⁸¹⁸

Finalmente, Graham cierra su texto afirmando que Picasso habría puesto su talento al servicio de la negación y la destrucción, determinado por la moda y el interés económico, al punto de llegar a ser Picasso según Graham:

“Essentially a fashionable painter, *peintre à la mode*, he is a sort of a Boldini or Bouguereau of our times minus their skill and knowledge, a kind of a Georges Bernard Show of painting. A lovely cancer on the body of arts. His work is a matter of vogue, just like short skirts or bobbed hair and when it is over, it is over.”⁸¹⁹

En resumen, el texto sorprende en lo fundamental por dos razones: primero por la extrema denigración que Graham llega a realizar de la obra plástica de Picasso, y en segundo lugar porque las ideas estéticas que expresa Graham al negar la perspectiva estética de Picasso son totalmente opuestas a las que desde un principio durante las dos décadas anteriores abanderó para el desarrollo del arte moderno en Nueva York. Graham no publicó su crítica a Picasso, pero a partir de tal texto reafirmamos que efectivamente Picasso y su relación con el arte “primitivo”, seguía siendo un referente relevante a inicios de los años cuarenta en los círculos artísticos de Nueva York. Renegar tardíamente de Picasso en una dirección absolutamente contraria de lo que el propio Graham había defendido durante las tres décadas anteriores, confirma la relevancia de la relación entre arte moderno y arte “primitivo” hasta entonces.

5.2. Robert Goldwater y su análisis del primitivismo en la pintura moderna

Robert Goldwater (1907-1973) fue sin duda alguna uno de los historiados del arte más significativos de la primera mitad del siglo XX en EE. UU., y en particular en cuanto al tema del primitivismo su obra resulta un necesario referente a tener en cuenta para nuestra investigación. A diferencia de otros autores que en su tiempo incursionaron en el ensayo sobre

⁸¹⁴ *Ibid.*, 2.

⁸¹⁵ *Ibid.*

⁸¹⁶ *Ibid.*, 3.

⁸¹⁷ *Ibid.*

⁸¹⁸ *Ibid.*, 4.

⁸¹⁹ *Ibid.*

arte moderno y en particular en la relación entre primitivismo y arte moderno, además de haberse graduado en Columbia University (BA 1929) y Harvard (MA, 1931), se dedicó extendidamente a la academia, y desde ella desarrolló su investigación con un método consolidado de análisis que incluía documentadas referencias y citas, cosa que en otros de sus contemporáneos distaba mucho de ser aplicado en cuanto al primitivismo artístico en el arte moderno, tales como John Graham .

Dentro de los textos referenciales que produjo Goldwater y en los que nos centraremos para nuestro análisis sobre el primitivismo artístico en su caso, se encuentra su artículo de 1935 cuando Goldwater⁸²⁰ se desempeñaba como profesor de historia del arte en el Queens College, y que tituló: “An Approach to African Sculpture”. Este artículo apareció en la revista *Parnassus*, donde se adhería a quienes enfatizaban la identidad etnográfica en la clasificación del arte africano al afirmar que “Any attempt and comprehension must lead us directly into the arms of ethnology.”⁸²¹ Dos años más tarde Goldwater publicaría su conocido libro *Primitivism in Modern Painting* (1938)⁸²², el cual puede ser considerado como el primer análisis extenso, sistemático y de rigor científico publicado sobre el primitivismo artístico en el arte moderno.

Presentaremos a continuación algunas cuestiones determinantes que ofrecen una perspectiva general, a la vez que específica, de los diferentes tipos de primitivismo que Goldwater identifica y trata en su libro de 1937. Luego haremos referencia en detalle a lo que ya había planteado en su artículo de 1935, en el que no solo se refiere a “African sculpture” sino que su análisis podría ser extendido al primitivismo y sus usos en sentido general en el arte moderno.

5.2.1. Robert Goldwater: el primitivismo, los primitivismos, y su complejidad

Para Goldwater la historia del primitivismo artístico no está aislada ni ocurre al margen de la historia de la expansión de los imperios coloniales, los cuales posibilitaron, entre otras cosas,

⁸²⁰ Longwell considera que Graham y Goldwater se tenían que haber conocido, y observa que el artículo de Goldwater muestra una ilustración de una cabeza africana (Camerun) que procedía de la colección de Crowninshield, “implying some measure of regard for the pieces that Graham had amassed.” Longwell, *John Graham and the Quest for an American Art*, 141.

Por otra parte, Goldwater también intimidaría posteriormente con el pintor Mark Rothko: prueba de ello es que fue el elegido por el artista para que escribiera una biografía crítica sobre la vida del artista, proyecto que no se llevó a cabo por la muerte de Goldwater al año siguiente.

⁸²¹ Robert J. Goldwater, “An Approach to African Sculpture,” *Parnassus* 7, núm. 4, 1935: 25–27.

⁸²² Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, New York: Harper & Brothers, 1938. De este último completaría después una edición revisada y ampliada del mismo que sería publicado con el título *Primitivism in Modern Art*. New York: Alfred A. Knopf; Random House, 1967.

que fuesen accesibles en Europa a través de los museos en general y de los museos etnológicos en particular, los artefactos producidos con fines religiosos y/o de culto procedente de aquellas sociedades antes colonizadas:

“Our account of the growth of the ethnological museums, and of the opinions concerning the character and qualities of primitive art has indicated that knowledge of the aboriginal arts went hand in hand with the expansion of colonial empires. Quite apart from the initial discovery of territories, the possibilities of exploration and scientific documentation which their foundation created, the destruction of primitive religious practices, the forcible or agreeable removal of many cult objects; all these, simply by increasing the number of pieces available to European eyes, by permitting familiarity and comparison, took primitive art out of the class of the curio.”⁸²³

Una de las resultantes de la historia de la expansión de los imperios por África, Oceanía y América, sería lo que Goldwater denomina “the use of exotic stimuli other than the primitive” y el “latent primitivism in historicism and exoticism”. En tal sentido Goldwater esboza una cronología de las diferentes exposiciones que mostraron artefactos que pudieran ser considerados “arte primitivo”, así como la constatación del interés por el primitivismo en el arte desde finales del siglo XIX en Europa, afirmando que la cronología de los museos “shows that the greater number of the beginnings of the important collections is confined to the third quarter of the nineteenth century”, tanto en Berlín, Londres, Roma, Leipzig o Dresden. Y en particular en Berlín, París y Roma, donde en las colecciones de los museos se incluyeron “antiquities” (“i.e. prehistoric and unclassifiable objects”⁸²⁴), incluyéndolos en las secciones etnológicas separadas del resto del museo. Tal nacimiento y desarrollo de museos y colecciones interesadas en el arte primitivo, permite constatar lo que Goldwater denomina “the material evidence for the interest in the arts of the primitive peoples”⁸²⁵.

Dentro de los puntos que Goldwater especifica en su conceptualización del primitivismo, hay dos cuestiones iniciales que resultan fundamentales. En primer lugar, que el primitivismo no es el nombre dado a un periodo particular o escuela dentro de la historia de la pintura, por lo que no se podría definir el mismo a partir de un conjunto limitado de características objetivas⁸²⁶; y en segundo lugar, otro elemento pautado por Goldwater que podríamos reseñar en cuanto a ello, es que para Goldwater la definición del primitivismo tiene que ser, necesariamente, discursiva⁸²⁷.

⁸²³ Goldwater, *Primitivism in Modern Painting* (Nueva York: Harper & Brothers, 1938), 185.

⁸²⁴ *Ibid.*, 3.

⁸²⁵ *Ibid.*, 13. Tal cronología no resulta relevante a los efectos de nuestro análisis más allá de constatar la progresión de este interés y la complejidad histórica del primitivismo posterior.

⁸²⁶ Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, xxi.

⁸²⁷ Goldwater afirma: “Our definition of primitivism must, in consequence, be discursive”. *Ibid.*, xxii.

El primitivismo, tal y como Goldwater considera, presupone *lo primitivo*: “primitivism presupposes the primitive”, afirma en varias ocasiones, y el primitivismo artístico en específico, supone el conocimiento o el interés en las artes que de algún modo o en algún sentido puedan ser consideradas “primitivas”. Toda vez que tal interés se da por sentado, continúa afirmando Goldwater que implica la curiosidad por estilos diferentes al estilo propio, y la habilidad para apreciar y hacer uso de la contribución estética particular de aquel arte considerado primitivo. El primitivismo artístico, afirma Goldwater, en sí mismo constituye un tema de análisis muy amplio que, como contenido común entre los diferentes primitivismos artísticos, se encuentra el hecho de hallar en las manifestaciones culturales del pasado una fuente de inspiración para la expresión artística propia⁸²⁸. No obstante, y más allá de lo que pueda ser considerado como realmente “primitivo” por los artistas modernos si el arte del paleolítico o del neolítico o si el africano o el Esquimo, se ha de considerar que en relación a lo que se asuma como primitivismo, Goldwater señala que “we have just described these supposedly primitive arts are not united by any common qualities of form and composition.”⁸²⁹

Como parte de su análisis, Goldwater considera entonces la existencia de al menos tres tipos diferentes de primitivismo, sean estos “the romantic, the emotional, and the intellectual or formal”⁸³⁰. A cada uno de ellos destinará un capítulo de su libro en los que incluye ejemplos y especificidades en cada caso. En lo adelante sintetizaremos algunas cuestiones fundamentales que Goldwater señala para cada caso y nos referiremos a algunos de aquellos ejemplos que consideramos más significativos para nuestro estudio.

En su análisis sobre el “Romantic primitivism”, Goldwater parte de la referencia inicial a la obra de Paul Gauguin, a quien identifica como uno de los principales referentes que llegó a considerarse, incluso “the originator of the movement he summarized. He was the «discoverer» of a primitivism which was simply the crutch of an ailing art.”⁸³¹ Goldwater considera relevante para su análisis determinar lo que denomina “the exact nature of Gauguin`s primitivism, and to analyse his art so that we may fix his position in the history of primitivism evolution.”⁸³² Además de que también Goldwater considera que la

⁸²⁸ *Ibid.*, 47.

⁸²⁹ *Ibid.*, 172.

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ *Ibid.*, 57.

⁸³² *Ibid.*, 58.

identificación “in Gauguin’s mind of the barbarian in art and the barbarian in living is important for our understading of the development of primitivism, since in its subsequence evolution these two are separated”⁸³³

Específicamente, Goldwater señala que para Gauguin aquellas sociedades que eran consideradas “primitivas” para Occidente, habían significado para él un motivo determinante en la configuración de su propia obra. Una constatación de ello se halla, según el propio Goldwater refiere, en una respuesta de Gauguin a una carta de Strindberg, en la que Gauguin rechaza escribir el prefacio para una exposición que se realizaría en febrero de 1895. Para Gauguin la condición de *civilization* desde la que se posicionaba Strindberg con un tono de superioridad, contrastaba opuestamente a lo que la condición de “barbarianism” había significado para Gauguin: “a rejuvenation for me (...) I have painted in the forms and the harmonies of another world”⁸³⁴. Y en tal sentido, el primitivismo de Gauguin, a criterio de Goldwater, ofrece un contraste entre la cultura occidental cristiana restrictiva y represiva, y aquel mundo que desde occidente es considerado “bárbaro”:

“There is another side to Gauguin’s rendering of the primitive; one as far from the truth, perhaps, as this “barbaric” interpretation, yet directly opposed to it. On the one hand he wished to bring out the exotic and the mysterious, and in connection with this he revelled in the personal freedom that was possible among these children of nature in contrast to the “civilized” restrictions of society, of the family, and of the church, institutionalized and hypocritical.”⁸³⁵

Las influencias más directas y evidentes que Goldwater reconoce en la obra de Gauguin podrían resumirse en términos del propio Goldwater como sigue:

“(...) is to be found in his Wood-cuts he made use of decorative motives common in the Wood-carving of the Marquesas. Marquesas decoration is found chiefly on ornamental club heads and foot-rests, and is almost wholly made up of stylizations of the face or separate features of the face, derived originally from “tiki” representations.”⁸³⁶

Los motivos que Gauguin incluyó en su obra no implicarían el conjunto de aquella cultura “primitiva” de la cual provenían, sino solo algunos aspectos de aquella. Gauguin viajó a las Marquesas en 1901, y tal y como Goldwater señala, pareciera que el contacto de Gauguin con el arte más “primitivo” o ancestral que pudo conocer en sus viajes, parece haber tenido poca relevancia en comparación con algunos elementos decorativos que sí impactaron directamente en su obra. Tal y como afirma Goldwater, Gauguin:

⁸³³ *Ibid.*, 60.

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ *Ibid.*, 65.

⁸³⁶ *Ibid.*, 61.

“(…) was open only to the vision of its flattest and most decorative aspects, ignoring its monumental sculpture in the round, and even then it did not change his own art in any radical fashion, but only influenced its minor details.”⁸³⁷

Tal primitivismo, por tanto, según este criterio, resultaría de la incorporación de algunos de tales motivos y no del arte en general de las culturas de las islas Marquesas.

Otro de los referentes dentro del “romantic primitivism” que señala Goldwater es lo que refiere como: “The primitivism of the fauves”, y sobre ello define que:

“In their knowledge of primitive art, the painters who constituted the group known as the “faves” differed in one important respect from Gauguin. He was familiar with Aztec sculpture and with the work in stone and wood of the South Seas, but, if we except Asia and Egypt from the list of the primitive, he knew of no other indigenous non-European artistic tradition. The faves added African sculpture to their list and prided themselves upon being the first to discover and appreciate its aesthetic values.”⁸³⁸

A diferencia de Gauguin que directamente había viajado a las Marquesas en busca de arte polinesio, y el contenido exótico le interesó tanto como la forma misma⁸³⁹, en el “primitivism of the fauves”, sin embargo, los productos de la cultura nativa son apreciados como objetos aislados, desmarcados de su contexto original. Tal ignorancia en cuanto a la cultura de origen sería asumida como un valor positivo, “and the combined (if opposed) attributes of childishness and mystery can still be attached to the primitive object”⁸⁴⁰.

Vlaminck y Derain serían dos ejemplos de este tipo de primitivismo recién mencionado, a quienes les interesaría coleccionar no solo “negro sculpture, but provincial and popular art as well”, en tanto el arte egipcio o el asiático no serían suficientemente arcaicos o bizarros para ser incluidos en sus colecciones⁸⁴¹. La resultante sería que a pesar de representar temas tradicionales como, por ejemplo, “nudes bathing in a landscape”, nada nuevo como tema señala el propio Goldwater, sí que algunos detalles en el tratamiento de la forma resultarían novedosos “in the fragmentary character of the landscape, also indicates that they are not considered as set within the natural scene, but as being coextensive with it”⁸⁴². De modo que sintetizan algunas características que implican “not constructions, but reductions” de sus cualidades simbólicas, sugiriendo contenidos que salen del marco formal de la escena representada, la obra en sí misma no está completa, sino que se sugieren contenidos que quedan fuera de su propio marco de representación, “rather than a scene complete in itself

⁸³⁷ *Ibid.*, 62.

⁸³⁸ *Ibid.*, 74.

⁸³⁹ *Ibid.*, 75.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, 76.

⁸⁴¹ *Ibid.*

⁸⁴² *Ibid.*, 77.

and external to the spectator, is forcibly heightened by the filling of the frame by the figures.”⁸⁴³

La simplificación de los medios, el uso inacabado de las líneas, la aplicación de grandes áreas de color indiferenciado, el uso del color puro (“no colors were mixed before being applied”⁸⁴⁴), o la falta de perspectiva tanto en las figuras individuales como en la composición, ya habían sido empleadas por otros artistas de fama. No obstante, los fauvistas desarrollan una mayor simplificación que pudiera ser considerada *primitivizante* en lo fundamental en dos aspectos, uno en relación a la técnica que implica el engrosamiento de la línea, la aplicación directa de la pintura desde el tubo al lienzo, o la falta de preocupación por los matices y el acabado general de la obra, lo cual sería compatible con el cómo se comporta la expresión plástica en el arte infantil⁸⁴⁵. Y por otra parte, la pretensión de generar un efecto no solo visual sino también emocional a partir de los mínimos elementos formales posibles. Su objetivo sería, a criterio de Goldwater: “to produce a visual and emotional response which, without reflection, will “engage the whole personality”⁸⁴⁶. La vaguedad o simplicidad de la imagen se torna un símbolo cuya vaguedad misma potencia o aumenta la posibilidad de sus significados. No son pinturas, además, a criterio de Goldwater, para ser estudiadas o analizadas *a priori* en profundidad, pues las intrincadas relaciones que se hallan en su composición podrían ser captadas, solo “after prolonged contemplation”⁸⁴⁷.

El segundo tipo de primitivismo que Goldwater identifica, es lo que denomina “emotional primitivism”, y en lo fundamental cita como ejemplos dentro del mismo el desarrollo de la pintura a cargo del grupo Die Brücke fundado en Dresden en 1905, uno de los más importantes dentro del expresionismo alemán, cuyos integrantes se caracterizaron por hacer un uso de colores estridentes y trazos caóticos. La pintura de Die Brücke evidenciaría la influencia fauvista en tanto se caracterizaron por el uso de colores estridentes y formas angulosas, resaltadas a partir de un uso intenso del color. Tanto en los fauvistas como en Die Brücke, Goldwater enfatiza cuánto se diferencian ambos estilos de las representaciones del arte aborigen donde se procura la cuidadosa representación del detalle que sugiere una

⁸⁴³ *Ibid.*, 78.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, 81.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, 80-81.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, 81.

⁸⁴⁷ *Ibid.*

determinada interpretación. Resulta en tal sentido complejo demarcar hasta dónde llega el primitivismo de unos y dónde comienza el primitivismo de los otros.

Dentro de los presupuestos del Die Brücke estaba el de crear un arte que no fuese una imitación de la realidad aun cuando sus obras representasen la vida común, la calle, la cotidianidad, etc. En cuanto a ello Goldwater destaca el énfasis que realizan en las emociones violentas y básicas humanas, desde la inmediatez formal y emocional:

“It is characteristic of the non-formal quality of the Brücke’s appreciation of primitive art that in the painting of Edrchner, its discoverer, there should be no direct evidence that he knew of its existence. It is perhaps possible to see in his sculpture the influence of Cameroon figures and house decoration; the more so since Cameroon was a German colony, and its art was well represented in the museums.”⁸⁴⁸

El segundo grupo que Goldwater incluye dentro del “emotional primitivism” es *el Der Blaue Reiter* fundado a finales de 1911 en Múnich por Wassili Kandinsky y Franz Marc, a los que se adherirían otros artistas. Desde sus inicios, y tal y como afirma Goldwater, sus presupuestos artísticos quedaron esbozados en el manifiesto que publicaran en 1912, el cual sería a criterio de Goldwater la mejor evidencia del conocimiento que el grupo de Múnich tendría del arte “primitivo” y la apreciación de sus diversas manifestaciones. Dentro de ellos Goldwater destaca las figuras de Kandinsky y Klee, de quienes afirma que son “outstanding examples”. Sobre el fundamento primitivista de esta perspectiva Goldwater señala que:

“This sort of thinking bears a certain relationship to primitive notions of an animized world, but it is even closer to the survivals of these in later mysticisms, with which it has stronger resemblances and from whose medieval, Indian, and early nineteenth century manifestations it was directly influenced. In common with such mysticism, it has definite anti-intellectual and simplist leanings which are strengthened by its knowledge and preference for children’s art and aboriginal art, and which from a philosophic point of view we are perhaps justified in calling primitivist in themselves.”⁸⁴⁹

Por tanto, la pintura desarrollada por los artistas que integraron *Der Blaue Reiter* es señalada como derivada de una abstracción simbólica, donde el resultado es un tipo de animismo simbólico en el que las formas en el lienzo adquieren o tienen vida independiente en sí mismas, lo cual remite o pudiera implicar cierta relación con las nociones primitivas de un mundo animado, y su expresión desde el misticismo medieval o indio. Sobre tal misticismo y su relación primitivista, Goldwater señala que:

“In common with such mysticism it has definite anti-intellectual and simplist leanings which are strengthened by its knowledge and preference for children’s art and aboriginal art, and which from a philosophic point of view we are perhaps justified in calling primitivist in themselves.”⁸⁵⁰

⁸⁴⁸ *Ibid.*, 89.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, 177-178.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, 178.

El tercer tipo de primitivismo que refiere Goldwater es lo que denomina “Intellectual primitivism”, y dentro de éste cita los casos de Modigliani y Picasso. Cada uno evoluciona y hace un uso diferente de la forma, pero en cada estilo hay elementos comunes que permiten a Goldwater afirmar la evidencia en ellos de un tipo de primitivismo que más allá de la forma implica una invocación al profundo sentido que pueda hallarse en el arte “primitivo”.

En su análisis del primitivismo de Picasso, Goldwater refiere la evolución que se aprecia en Picasso en este sentido, desde su contacto a través de Derain con el “negro art”. Así, tal y como señala, “Picasso was introduced to negro art by Derain in the year 1906. Derain had in his turn learned of it through Vlaminck, who, as we have mentioned above, had “discovered” it in 1904.⁸⁵¹ Unido a ello se habría transitado a la simplificación de las formas, en cuanto a lo cual, Goldwater afirma que:

“It is to be noted that the surfaces of the forms of these two paintings, in spite of concavities of outline in the Nude, are still convex, with an emphasis on their roundness and positive bulging qualities. In the simplification of their forms, the reduction of the face to one or two simple planes, of the nose to a sharp-edged pyramid, and in the straightening of arms and legs, Picasso goes much further than the negro sculptors.”⁸⁵²

Goldwater considera además que, aunque el conocimiento de Picasso sobre los diferentes *African styles* fuese todavía una cuestión discutible, sus pinturas evidencian que efectivamente Picasso conocía el arte “primitivo”, por ejemplo “the wooden sculpture of the Ivory Coast and the metal grave figures of the Gabun”⁸⁵³ Incluso la evolución de Picasso después de 1908 en la dirección del cubismo, según afirma Goldwater, estaría todavía bajo “the influence of negro sculpture”⁸⁵⁴.

En cuanto a Modigliani, Goldwater señala que aun cuando no hubiera un tema artístico específico, sí que se advertiría lo que denomina “an entirely different sort of primitivism”⁸⁵⁵. Modigliani, a quien considera Goldwater que es después de Picasso uno de los artistas más referenciados “as an example of the influence of African sculpture upon contemporary painting”, tal influencia primitiva, a decir de Goldwater, sería más importante para éste que para Picasso, “since if it is admitted it must be taken to have affected his whole production”⁸⁵⁶. En sus formas planas, Modigliani nunca habría logrado, a criterio de

⁸⁵¹ *Ibid.*, 118.

⁸⁵² *Ibid.*, 119.

⁸⁵³ *Ibid.*, 118.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, 121.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, 125.

⁸⁵⁶ *Ibid.*

Goldwater, los efectos que provoca el tratamiento de las formas cúbicas consideradas como parte de las principales influencias del “negro art”, incluso su uso de los ritmos lineales se aleja de las repeticiones del diseño desde el cual se realizan las esculturas africanas. Las deformaciones como resultante de las elongaciones empleadas por Modigliani directamente resultan opuestas a los engrosamientos de masa de la escultura negra.⁸⁵⁷

De modo que tanto Modigliani como Picasso en efecto, según considera Goldwater, no habrían tomado sus estilos directamente de las esculturas procedentes de Costa de Marfil o del arte africano en sentido general, ni incluyeron específicamente motivos o elementos formales directamente tomados del arte considerado “primitivo”; pero sí que hay en la obra de ambos una reminiscencia que se presenta como un nuevo tipo de primitivismo en el cual más que la reproducción de ciertos detalles de estilización y tratamiento de ciertas características formales, se crea en la mente del espectador una reminiscencia a contenidos esenciales que sí que están presentes en el arte “primitivo”. Lo cual, a diferencia del “Emotional primitivism”, denota un mayor estudio y penetración en los componentes formales del arte “primitivo” en sí mismo⁸⁵⁸.

Dentro de su análisis del “Intellectual primitivism”, Goldwater se refiere además a algunas tendencias primitivistas en la pintura abstracta de su tiempo, y como parte de ello analiza la búsqueda de “formas básicas”, la búsqueda de temas básicos, la expansión de éstas, y la búsqueda de la reducción de la pintura al mínimo común denominador, así como elementos primitivistas comunes entre el cubismo, el purismo y el constructivismo.

De igual modo, por último, Goldwater incluye un capítulo en su libro en el que se refiere a lo que denomina “Primitivism of the subconscious”. En cuanto a ello consideramos oportuno especificar lo que Goldwater apunta hacia el final del referido capítulo, y que en parte sintetiza algunas de las tendencias más importantes en este punto. En ellos se produce la reducción de los factores conscientes de la experiencia del artista, factores que se consideran necesariamente peculiares del artista individual, a favor de la sustitución de factores subconscientes que, debido a que son subconscientes y, por lo tanto, incontrolables, serán comunes a muchos además del propio artista.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, 127.

⁸⁵⁸ *Ibid.*

Con ello el artista recaba en su propia experiencia interior, hallando componentes que son inconscientes y que resultan ser expresión de las cualidades básicas de la mente humana, primitivas tanto en el sentido de ser penetrantes como de poseer el poder salvaje de ocasionalmente interpelar a los demás. A decir de Goldwater, lo que lo hace particularmente primitivista es que se incluye como parte de tal experiencia aquello que resultaría deseable desde el subconsciente humano; de modo que cada forma y la composición de las formas en su conjunto, adquieren y tienen necesariamente un significado simbólico que trasciende el plano de la consciencia. Y en tanto ello es común a la experiencia humana básica o primigenia. Tal modo de expresión se diferenciaría además entre unos artistas y otros. Goldwater menciona como ejemplos a Klee, Miró y Dalí, y en tal sentido señala que:

“What is particularly primitivist is that this should now be thought desirable. By the nature of their inspiration form and subject-matter merge into one, since the former is always given a symbolic meaning, but this union is stronger in those pictures which are under the influence of children’s art (Klee) or of previous abstract art (Miró) than in those (Dali) which make use of the accurate representation of realistic (although not necessarily real) objects given a double significance.⁸⁵⁹”

Hasta aquí, hemos presentado una síntesis de algunas de las principales formas de primitivismo que Robert Goldwater analiza en su libro de 1937. Se hace evidente, tal y como señala Goldwater en cuanto a su propia perspectiva de análisis, que el primitivismo no es estático, ni en cuanto a las artes consideradas “primitivas” que toma como fuentes de inspiración o con las que guarda o elige tener algún tipo de parentesco o relación, como tampoco es estático ni uniforme en cuanto a sus resultados pictóricos. En tal sentido Goldwater al analizar la evolución del primitivismo en sentido general, señala que historiográficamente el primitivismo en el siglo XX que comienza con Gauguin, y que tuvo un gran ímpetu con el “descubrimiento” simultáneo de la escultura “primitiva” en Alemania y Francia, fue inicialmente influenciado por los modos de vida de sus pueblos de origen, considerados culturas “primitivas” o por diferentes ideas asociadas a ello y su expresión en sus propios objetos o artefactos que adquirirían valor artístico referencial para el arte moderno. Si bien, a decir de Goldwater, las temáticas o las cualidades formales expresadas variaron de unas escuelas y autores a otros, en todos ellos la influencia del arte primitivo de una forma u otra sería perceptible. Aunque, gradualmente tal y como remarca Goldwater se habría producido un doble cambio:

“The “primitive” works of art which provided inspiration began to be less exotic and removed and to come closer to home; children’s art and folk art was at first mixed with the African and the Oceanic

⁸⁵⁹ *Ibid.*, 180-181.

and similarities were found between them; 184 and then, with the addition of subconscious art considered under its primitive aspects, they entirely replaced the aboriginal productions.”⁸⁶⁰

En segundo lugar, en cuanto a ello señala Goldwater que se produjeron obras primitivistas, las cuales desde la propia perspectiva de sus propios autores estarían relacionadas con las culturas o pueblos considerados “primitivos”; pero tal primitivismo aun cuando las obras se produjesen a partir del uso de materiales indígenas, serían primitivistas solo desde el punto de vista teórico, y no por una evidencia formal clara. En relación a ello Goldwater afirma que hay un doble e interrelacionado proceso, resultante de dos tendencias registradas en el desarrollo del primitivismo, una de interiorización y otra de expansión⁸⁶¹. Consideramos que aquí hay una precisión muy relevante para comprender el uso, sobre todo discursivo, hecho por artistas, galeristas y teóricos en los años que analizamos en Nueva York del arte y/o materiales procedentes de pueblos considerados “primitivos”.

Al final de su libro Goldwater considera que una vez que se ha analizado la variedad y complejidad de la evolución del primitivismo artístico en cada uno de sus tipos, la pregunta inicial de cuán “really primitive” sería el arte moderno, sería una pregunta superflua. Y en tal sentido Goldwater advierte además que muy a pesar de ciertos “préstamos” o inclusiones por parte de artistas modernos de elementos directamente tomados, ya fuera a nivel formal, simbólico o discursivo, a partir de las artes consideradas “primitivas”, las características primitivistas o el primitivismo en su compleja variedad no ha de considerarse algo casual, eventual o esporádico en el arte moderno, sino como “its essential nature”.⁸⁶²

5.2.2. Robert Goldwater, su crítica al “primitivismo” desde la escultura africana

En su artículo de 1935 “An Approach to African Sculpture”, Goldwater trata diversos puntos que permiten conocer qué ideas predominaban en la década de 1930 en Nueva York, pues Goldwater critica la hegemonía de éstas, en particular y con interés para nuestro estudio, en relación al arte “primitivo” y en particular en cuanto al arte africano; así como los nexos entre éste y el arte moderno⁸⁶³. Se trata, pues, de un texto muy útil como documento histórico, a la vez que un importante estudio sobre el primitivismo.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, 184-185.

⁸⁶¹ *Ibid.*, 185.

⁸⁶² *Ibid.*, 191.

⁸⁶³ Goldwater, “An Approach to African Sculpture”, 25–27.

En cuanto a la relación entre el título del artículo y su contenido, aunque en el título directamente se refiera a la “African Sculpture” y en su contenido responde por ejemplo a cómo aproximarnos al arte africano y qué preconcepciones evitar, o qué preceptos los artistas modernos habrían asumido y popularizado, más que tratar en profundidad exclusivamente el arte “primitivo”, Goldwater apunta cuestiones metodológicas aplicables al arte “primitivo” en general, y sobre todo al primitivismo en la historia del arte reciente en su tiempo; es decir, a la aproximación realizada desde el arte moderno y dentro de éste la perspectiva asumida por importantes representantes de la modernidad artística como por ejemplo del cubismo. Tales cuestiones tuvieron continuidad con mayor detalle en su libro de dos años más tarde; pero puede considerarse que algunas de sus ideas principales en cuanto al primitivismo en el arte moderno ya están esbozadas en este artículo sobre escultura africana.

Además de fundamentar a la idea de que el arte moderno se habría desarrollado en parte hallando inspiración en el arte africano, una de las cuestiones fundamentales que Goldwater destaca es la subjetividad en la construcción del imaginario de los artistas en cuanto a la conceptualización del arte africano y su influencia en la propia obra de éstos. Goldwater despliega una serie de críticas en cuanto al uso que se había estado haciendo del arte africano en relación al arte moderno, critica el poco conocimiento que se pone en evidencia y que lleva a la simplificación y generalización en cuanto al arte africano, y apunta que tradicionalmente éste unificaba en un solo concepto los múltiples estilos existentes en todo el continente africano. En tal sentido comenta Goldwater que:

“Its [costum’s] implications of aesthetic bias, and of the superiority of an unnaturalistic art tend to obscure the perception of the individual objects of which “African Art” consists. They do this not only by assuming that the sculpture of Africa is consciously and completely opposed of what was... the European tradition, ...; but by lumping together all of the various styles of Africa into one single concept.”⁸⁶⁴

De manera que Goldwater aboga por no invisibilizar la variedad existente dentro del arte africano, pues tal y como defiende no solamente la abstracción define el arte africano, sino que el arte naturalista también sería tan característico en el arte africano como el abstracto⁸⁶⁵. En tal sentido ejemplifica que si cuando escribe su texto haría poco conocimiento sobre el arte africano, todavía había menos a principios de siglo. Y afirma que se ha generalizado –y homogenizado– por “arte africano” un estilo concreto en tanto su afinidad con el arte moderno. Así, afirma que: “The style which was closet to the ideals of form of the cubists—

⁸⁶⁴ Goldwater, “An Approach to African Sculpture”, 25.

⁸⁶⁵ *Ibid.*

that of the Cameroons, was then and is still the least known in France of any of the West African styles.”⁸⁶⁶

Goldwater critica que el arte africano sea alabado en lugar de ser discutido, y afirma que tal condición viene dada por la entrada del arte africano en el gusto moderno. Esto vendría según Goldwater desde los años 1905-1906, y comenta que aunque exista una disputa entre el “descubrimiento” del arte africano entre Picasso, Derain o Vlaminck (lo cual demuestra un conocimiento profundo sobre el tema), Goldwater apuesta por considerar tal hallazgo como una autoría compartida, con lo cual vuelve a acertar al asumir la complejidad del tema⁸⁶⁷.

Goldwater considera, sin embargo, que la similitud entre el arte africano y las calidades formales que los artistas modernos europeos estaban buscando en su arte, habría hecho que se hubiesen enfatizado demasiado tales afinidades, por parte de artistas y críticos. Así afirma que “The similarity of formal qualities of African sculpture with ideals toward which these artists were striving, had often indeed too often, been emphasized.”⁸⁶⁸ A partir de ello podemos afirmar que Goldwater es consciente de la construcción subjetiva realizada por los artistas europeos sobre el arte “primitivo”; es decir, el “primitivismo” no como *iluminación* sino como *construcción mental* en base al *sujeto* (los artistas europeos), no al sujeto (el arte africano)⁸⁶⁹. En relación a ello, el primitivismo o el interés de los artistas modernos y los estudiosos en el arte africano, habría radicado en las *calidades formales*. Una idea análoga en tal sentido a la encontraremos después en los escritos de Barnett Newman⁸⁷⁰ cuando éste señala que el hecho de que Picasso *crea* que su arte se basa en el arte africano, no significa

⁸⁶⁶ *Ibid.* Esta crítica de la simplificación y errónea generalización es muy interesante para el tema que nos ocupa, pues vemos en ella un paralelismo con el caso de la interpretación del arte moderno europeo en EUA: también se produce una unificación bajo un mismo concepto, el “movimiento del arte moderno”, y se destacan unas características (abstracción, bidimensionalidad, espiritualidad) como generales en lugar de enfatizar la diversidad de estilos y movimientos, lenguajes plásticos y objetivos artísticos. [Por ello Goldwater considera que, para conocer el arte africano realmente, se deberían comparar obras específicas, un planteamiento que no encontramos en casi ninguna teorización sobre el arte moderno (europeo), siempre enfatizando una supuesta unidad y no dando constancia de la gran diversidad dentro del arte moderno.] De forma parecida, también encontramos que se ha tratado en la bibliografía el interés por el arte moderno europeo como una aproximación objetivo, en lugar de enfatizar que al igual que el primitivismo o el orientalismo, el modernismo en EUA, surge en parte de una realidad artística *imaginada*.

⁸⁶⁷ Goldwater, “An Approach to African Sculpture,” 25.

⁸⁶⁸ *Ibid.*

⁸⁶⁹ Aquí se observa un concepto similar al de orientalismo.

⁸⁷⁰ Newman afirmará unos años más tarde que: “In our time Picasso may have dreamed of a half-dozen utopias, but his primary dream—the one that gave him his voice— was Negro sculpture. This does not mean that his art arose from it.” Véase Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews* (Berkeley: University of California Press, 1992), 99.

que realmente sea así, aunque tal lógica Newman la aplicaría para Picasso y no a su propio arte y al vínculo que él mismo trazaría con el arte “primitivo”.

Goldwater también afirma en su texto que en diversas ocasiones habrían sido las “calidades formales”, el interés por la forma pura⁸⁷¹, o los “problemas de la forma pura”⁸⁷², lo que se habría asumido que interesó a los artistas. Sin embargo, Goldwater sostiene que a pesar del interés de los artistas (de los cubistas, por ejemplo) en el arte africano por sus características formales, el arte moderno no habría alcanzado a reproducir los logros formales del arte africano:

“The combination of hollow and bulging forms within the same surface which certain of the Cameroon masks achieve has never been attained by either cubist sculpture or painting. The painters have confined themselves to the constructions of volumes by interior views and flat bounding planes.”⁸⁷³

Goldwater critica, además, la creencia en una “superioridad de un arte no naturalista”⁸⁷⁴. Se trata de otra constatación que, en Nueva York a finales de los años 30, existía una fuerte creencia en que el arte moderno era abstracto, siendo éste una evolución y finalmente una superación del arte naturalista. Y tampoco niega que el arte africano ciertamente haya servido de referente para el arte moderno, sobre todo en tanto que ofreció un ejemplo plástico:

“There is no doubt that they saw in the objects which they bought in antique and curiosity shops a freedom from the academicism which they themselves were combating, and an ability to compose in three dimensional forms unrestrained by the classical norms of European art.”⁸⁷⁵

Sin embargo, Goldwater va más allá del reconocimiento de tal interés y se pregunta por la razón del mismo, cosa que habría sido menos enfatizada, pero que según afirma Goldwater revela una naturaleza del asunto mucho más compleja⁸⁷⁶. En tal sentido afirma que: “What has been less stressed is the quality of curiosity which these objects had for the artists of that time.”⁸⁷⁷ Y critica, además, que los críticos hubiesen seguido el interés en la forma pura por parte de los artistas entre 1905 y 1915, pero que no hubiesen tenido en cuenta que si bien el arte africano captó la atención de los artistas tal interés habría estado marcado por cierta falta

⁸⁷¹ Goldwater, “An Approach to African Sculpture,” 25.

⁸⁷² *Ibid.*, 26.

⁸⁷³ *Ibid.*, 25.

⁸⁷⁴ *Ibid.*

⁸⁷⁵ *Ibid.*

⁸⁷⁶ El planteamiento de Goldwater puede ser aplicado para el caso de los expresionistas abstractos, de los cuales se han establecido varias razones (formales, nacionalistas, culturales) por las que el arte primitivo les habría servido como referente en la creación de un arte nuevo y original, pero sin preguntarse más a fondo por el despertar de esta curiosidad. En este sentido el planteamiento de Goldwater en cuanto a los artistas modernos de principios de siglo nos sirve también para el caso de los expresionistas abstractos, y ofrece una explicación que resulta ser aplicable para la posterior generación de artistas neoyorkinos.

⁸⁷⁷ Goldwater, “An Approach to African Sculpture,” 25.

de consciencia en cuanto a la llamada forma pura se refiere⁸⁷⁸. Así, afirma que, "the critics have largely forgotten that African art attracted the painters by reason of its lack of self-consciousness."⁸⁷⁹

A lo anterior Goldwater aporta además, que simultáneamente al interés por el arte africano, los artistas se interesaron por otras artes (el arte de Henri Rousseau, arte de los niños, arte popular), y éstas lo que tienen en común con la escultura primitiva son formulaciones plásticas. Lo que captó la atención de los artistas hacia estas otras artes fue la calidad naif que los artistas encontraron, o imaginaron, en estas producciones.

El elemento, por tanto, que habría interesado a los artistas modernos y que creyeron encontrarlo en el arte africano, como en el arte popular y naif, fue, según Goldwater, la apertura ("openness") de su arte. Tal y como afirma: "This quality of wholeheartedness of lack of *arrière pensé*, and of direct contact with the world the cubists also found in African art."⁸⁸⁰ Es la integración de tales artes en su entorno social inmediato --la calidad, por tanto, de contacto directo, como apunta Goldwater--, lo que habría sorprendido a los artistas modernos:

"The native sculptor did not achieve formal unity at the expense of psychological clarity; he did not need to because he could combine his plastic creativeness with a direct social expression."⁸⁸¹

De esta manera, el escultor africano, más incluso que el pintor naif, dice Goldwater, "had an audience that understood the expressive symbols that were natural to him, and that would understand no other." Es decir, se trata de un arte (1) expresivo, (2) que es comprendido por la audiencia. Y en relación a ello los símbolos naturales para el artista serían perfectamente comprendidos por la audiencia. Eso es lo que no habrían conseguido muchos artistas modernos, afirma Goldwater, porque que han terminado produciendo un arte hermético ("to turn ostrich"). El escultor africano no se habría encontrado en tal situación ya que "the pattern had already been set for him and he used it to convey his ideas."). En consecuencia, concluye Goldwater, "here, as well as in its formal qualities, lay the appeal of African sculpture."

⁸⁷⁸ Esta observación de Goldwater resulta todavía hoy de total actualidad, pues por lo general el estudio del primitivismo en la historiografía del arte, tal práctica continúa siendo muy común. Para el caso de los expresionistas abstractos y su vínculo con el arte primitivo, encontramos ejemplos de la crítica que hace Goldwater aquí, pues en general a partir del discurso y propias justificaciones dadas por los artistas expresionistas abstractos, por ejemplo, se asume que estos habrían desarrollado una curiosidad por el arte "primitivo de forma espontánea.

⁸⁷⁹ Goldwater, "An Approach to African Sculpture," 25.

⁸⁸⁰ *Ibid.*

⁸⁸¹ *Ibid.*

En cuanto a la influencia, Goldwater concluye que ésta se habría dado poco con relación a la expresión, pues mientras que en el arte moderno ésta de forma general es aproximada, en el arte africano siempre es particular:

“(…) even when generalized in the formal sense, African art, and especially its masks, is exact in the terms of its expression; it renders a particular emotion and a particular physiological moment. It is perhaps in this respect that it is at the greatest remove from the modern art that it influenced.”⁸⁸²

Parafraseando a Goldwater, pudiéramos afirmar que excepto algunas obras de la obra de Picasso de 1907 y 1908, el cubismo a pesar de ser formalmente exacto (herencia del impresionismo), fue difuso y general en su contenido, y se desarrolló en dirección al purismo buscando símbolos de incluso más amplia aplicación. Es muy relevante además para el estudio del primitivismo artístico en los años que comprende nuestro estudio, el hecho de que Goldwater constataste que el conocimiento hacia el arte africano fuese escaso o erróneo, pues por regla general se habría asumido que cuando un artista moderno a lo largo de la primera mitad del siglo XX en Nueva York refería al arte primitivo como referente o inspiración, se solía dar por hecho un conocimiento profundo o consciente de tal arte. Sin embargo, Goldwater no solamente critica que tal conocimiento sea erróneo en algunos casos (por ejemplo, por haber sido simplificado y reducido sus estilos a uno solo) sino porque se habría creído ver cosas en el arte africano que no se corresponderían con su realidad o con las intenciones que el mismo creador africano podría haber tenido.

Goldwater tiene además la lucidez de detectar que los artistas pueden creer encontrar elementos en otras artes que, sin embargo, son afinidades imaginadas más que encontradas, y que en la aproximación que han hecho los artistas hacia otras artes se trata más de una creencia que de una influencia. El texto que resulta excepcional en este sentido, es decir, en la capacidad del autor de detectar la construcción *subjetiva* del artista moderno, a la hora de interpretar los objetos del arte “primitivo”.

Categorícamente, por tanto, Goldwater afirma que a pesar de que los artistas imaginaron unos problemas de forma, eran primeramente problemas de contenido y de expresión. Así señala que: “We are now aware that what the artists of that time conceived as problems of pure form, were in large part also problems of content and expression.”⁸⁸³

⁸⁸² *Ibid.*, 27.

⁸⁸³ *Ibid.*, 26. Este planteamiento sirve para el caso de los expresionistas abstractos en cuanto a su vínculo con el arte primitivo (lo que imaginaron, o lo que afirmaron encontrar, parece ser resultado también de otros elementos), pero incluso respecto a su concepción del arte moderno (los problemas de forma y de contenido que

5.2.3. Robert Goldwater y de cómo aproximarse al arte africano

Goldwater, en consecuencia, nos invita a reflexionar sobre nuestras, a veces, falsas preconcepciones en cuanto al arte africano, y por extensión en cuanto al arte primitivo en general, pues de la misma manera que los artistas imaginaron el arte popular, también habrán imaginado, al menos en parte según considera Goldwater, el arte africano. Goldwater nos invita a que, a pesar de que tal atracción sobre el descubrimiento estético del arte africano por parte de los artistas modernos todavía tuviese fuerza, a que ésta no nos nos cegase para poder conocer realmente el arte africano⁸⁸⁴. Para ello propone recurrir a los estudios antropológicos, aunque ello comporte ciertos inconvenientes. En primer lugar, dentro de tales inconvenientes señala que la antropología no nos aportaría conocimiento sobre la importancia del arte africano en la historia del gusto moderno. A pesar de ello, Goldwater insiste en que únicamente a través de la historia de las artes primitivas y de los roles que éstas ocupan en las vidas de sus comunidades, se puede alcanzar un conocimiento profundo y no sesgado del arte africano. Sin embargo, también reconoce que ello no será tarea fácil, no solamente por las teorías del arte puro sino por la influencia que éstas habrían ejercido⁸⁸⁵.

El segundo inconveniente que señala Goldwater es que la propia antropología habría asumido la creencia de que los productos de los pueblos primitivos eran simples, y eso les habría llevado a seleccionar únicamente aquellos materiales que probaban tal punto de vista.⁸⁸⁶ Se trata pues, de la idea –del mito– de “lo primitivo” entre antropólogos y artistas: “The artists were interested in African sculpture for just the same reason that the ethnologists overlooked it, for both it was elemental, it was simple, it was basic, it was, in short, primitive.”⁸⁸⁷

pensaron que existían en el arte moderno, era fruto más de su imaginación, de su creencia sobre la importancia de la bidimensionalidad, la representación no naturalista, y la superioridad de la abstracción, que un problema plástico real).

⁸⁸⁴ *Ibid*, 25.

⁸⁸⁵ *Ibid*, 26.

⁸⁸⁶ *Ibid*. Se trata sin duda alguna de una observación extremadamente lúcida para la época, pues el estudio por parte de la antropología no solamente era poco científico en la mayoría de los casos, sino que en cuanto el estudio del arte primitivo se refiere prácticamente no existían estudios rigurosos. Por otra parte, tal observación parece que inspiró posteriormente a William Rubin, cuando en su texto de *Primitivism and Modern Art* comentará que se seleccionará el arte africano (primitivo) que convenía al perfil de los artistas, omitiendo otros estilos como el naturalista. Sin duda alguna la idea del comentario de Rubin se encuentra ya referenciada en Goldwater casi cincuenta años antes. Véase William Rubin, *Primitivism and Modern Art* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1984).

⁸⁸⁷ *Ibid*. Otra vez, una observación muy lúcida, y una reflexión sobre la interpretación de artistas y de antropólogos muy acertados y extraña en su época. Incluso hoy continúa dominante la creencia en el discurso de los artistas y antropólogos sin consciencia de que q menudo se trata de narraciones, no descripciones objetivas. Por otra parte, podemos preguntarnos cómo fue posible que la idea de lo primitivo se mantuviera prácticamente

Goldwater sin embargo, llama a la esperanza cuando, al citar a Paul Radin apela al hecho de que la última tendencia de la antropología sería hacia una comprensión exhaustiva de las culturas “primitivas” como culturas que tienen su propio derecho. Y por otra parte, propone que el estudio del arte africano se haga mediante la comparación de obras específicas, mostrando ejemplos de la diversidad dentro de lo que de forma previa se había simplificado en una unidad artificial como ya hemos comentado que criticó. En específico, Goldwater apela a que en el estudio del arte africano se abandonen las presuposiciones de a) un carácter naturalmente abstracto y b) simplificador en el arte africano.⁸⁸⁸

De este modo, Goldwater propone una *nueva lectura sobre el arte africano*, defendiendo que la idea de que el arte africano ni es simple ni es intrínsecamente abstracto⁸⁸⁹. Insiste en la idea de la falsa idea de lo primitivo, especialmente de que todo el arte africano es abstracto. Goldwater por el contrario afirma que el arte africano es a menudo naturalista e, incluso, realista.⁸⁹⁰ En este mismo sentido, defiende que deberíamos evitar pensar en el arte africano como *primitivo*, y tratarlo con el mismo respeto que cualquier arte de otro tiempo o continente.⁸⁹¹

Las reflexiones de Goldwater en los textos que hemos analizado, nos sirven para conocer el contexto intelectual en otros aspectos; por ejemplo, el autor afirma y critica el dominio de las teorías del arte puro y de la influencia que habrían ejercido. Se trata de una afirmación de 1935, antes del conocido predominio formalista personificado popularmente en Greenberg. También nos sirve para entender la interpretación sobre la abstracción y la obra de ciertos artistas abstractos modernos como Mondrian y en el caso de algunos de los expresionistas

intacta desde los artistas de 1906-1915 y los artistas de mediados del siglo XX, cuando habían pasado más de tres décadas; pero teniendo en cuenta que a principios del siglo XXI todavía siguen mayoritariamente vigentes entre la población y los académicos, no debería extrañar que tales mitos fueran completamente vigentes en las décadas 30 y 40 del siglo pasado.

⁸⁸⁸ Esta observación también sirve para el estudio del arte moderno europeo y su recepción por parte de los expresionistas abstractos: ellos se aproximaron a éste a partir de ciertas presuposiciones, entre ellas que éste era abstracto, expresivo (subjetivo) y que se inspiraba en el arte primitivo. Lo mismo sirve para su primitivismo como para su modernismo. Por otra parte, el problema de ello es que los críticos historiadores han compartido tal aproximación con los artistas: al igual que critica Goldwater sobre artistas y antropólogos en cuanto a la compartida premisa de que el arte africano es simplista, también observamos nosotros que existe una premisa compartida entre expresionistas abstractos e historiadores (sobretudo norteamericanos) sobre las características del arte moderno (europeo), a saber, que se trata de una búsqueda hacia el arte puro, pero al igual que sobre el arte africano, se trata de una imaginación, una creencia en parte, más que de un conocimiento objetivo.

⁸⁸⁹ Goldwater, “An Approach to African Sculpture,” 27.

⁸⁹⁰ *Ibid.* Lo mismo podríamos reivindicar en cuanto a la preconcepción de los expresionistas abstractos, de que el arte moderno (europeo) había progresado, y debía evolucionar, hacia la abstracción (una de las cosas que criticaban al surrealismo precisamente era que era naturalista, siendo ello un atributo negativo, equivocado).

⁸⁹¹ *Ibid.*

abstractos, sin duda alguna consecuencia en parte del dominio de las teorías del arte puro y su influencia en el contexto neoyorkino que refiere el propio Goldwater.

A juzgar por la evolución posterior y el lugar que el arte “primitivo” en general tendría para el arte moderno en Nueva York, y en particular para el expresionismo abstracto, se hace evidente que estos últimos artistas o bien no conocieron el libro de Goldwater, *Primitivism in Modern Painting* (1937), o de haber conocido la existencia del mismo las ideas que Goldwater trata en detalle en su libro no fueron tenidas en cuenta por los expresionistas abstractos, y se continuaría haciendo un uso prejuiciado y superficial del arte “primitivo”, incurriendo en errores, imprecisiones o estereotipos de los que ya Goldwater advertía o criticaba en su momento.

Tampoco el artículo de Goldwater, “An Approach to African Sculpture” publicado en *Parnassus* en 1935, parece haberse tenido en cuenta a la hora de invocar al “arte primitivo” o directamente el “African art” en décadas posteriores. Ambos textos, el artículo y el libro, como se ha dicho, sintetizan no solo la perspectiva crítica y de rigor de Goldwater en cuanto al tema, sino que aun cuando sus ideas no fuesen tenidas en cuenta por los artistas que asumieron algún tipo de primitivismo artístico en los años posteriores, sí que marca un referente a tener en cuenta para los estudios de historia del arte, en particular dedicados a la historia del primitivismo artístico en los años que ocupa nuestra investigación. Si algo queda claro a partir del análisis de la obra de Goldwater, es la complejidad y diversidad del primitivismo artístico, y el contraste evidente entre el rigor con que es tratado por Goldwater en los dos estudios aquí analizados, y la simplicidad, ligereza o poca claridad con que por regla general se le dio a ciertos contenidos primitivistas o al primitivismo y su práctica artística en Nueva York por parte de muchos actores de la escena artística neoyorkina el período que estudiamos.

6. Primitivismo y arte “primitivo” en monografías y ensayos de la década de 1930

6.1. Algunas cuestiones generales sobre las monografías y ensayos

En la década de 1930 se publicaron en Nueva York muchas monografías que buscaban explicar los elementos supuestamente fundamentales del arte “moderno”, respondiendo a cuestiones como: ¿Qué es lo que caracteriza una obra de arte como “moderna”? ¿Qué elementos han moldeado al arte moderno desde su nacimiento? ¿Cuáles de estos elementos implican una ruptura, y cuáles, si es que los hay, suponen una continuación respecto de las artes del pasado? En las respuestas que a estas y otras preguntas similares dieron las diversas monografías escritas y editadas en Nueva York en estos años, podemos observar que a menudo el arte “primitivo” aparece reconocido como una fuente referencial; en algunas de tales publicaciones, incluso, el denominado arte “primitivo” también es reivindicado como un referente básico del arte propiamente “moderno”. Se trata por tanto de monografías que estaban disponibles en la década de 1930 en las librerías de Nueva York, y, en algunos casos, también en algunas de sus bibliotecas. Por ello, en este epígrafe nos dedicaremos a examinar estas monografías sobre el arte moderno en las que al arte “primitivo” aparece tratado de manera importante y significativa en sus páginas.

Por regla general se trata de monografías que se expresan normalmente en un lenguaje plano y sencillo, que facilitara la instrucción al lector no especializado sobre los elementos que considerarán básicos de lo que definirían o asumirían como “arte moderno”. La misma categorización de “arte moderno” veremos que no siempre opera desde los mismos esquemas conceptuales. En muchas monografías, por ejemplo, se hace referencia al arte “primitivo” para referirse específicamente al arte tradicional de América, Oceanía y África⁸⁹²; pero mayoritariamente en tales monografías publicadas en los años 30 en los Estados Unidos, cuando se refieren al arte “primitivo” incluyen otras artes relacionadas con la antigüedad, como el arte griego, el arte mesopotámico, el egipcio o el arte azteca.

La interpretación que estas monografías sugieren en cuanto al rol del arte “primitivo” como fuente del arte moderno, tal y como ejemplificaremos, tampoco es homogénea. Pero en

⁸⁹² En una definición como la que actualmente propone Estela Ocampo Siquier, *El fetiche en el museo: aproximación al arte primitivo*, Alianza Editorial, Madrid, 2011. Véase el capítulo “En inadecuada compañía”, 57-77.

general constatamos que en la mayoría de estas monografías los elementos que se destacan del denominado arte “primitivo” en su supuesto vínculo con el arte moderno, son la abstracción y la expresividad. Otros elementos que a menudo tales monografías señalan e interpretan como analogías entre el arte “primitivo” y el arte moderno, son el uso de la simplificación o la práctica de la deformación en la representación pictórica. Asimismo, tal y como especificaremos, en ciertas monografías tales planteamientos además del texto presentaron de forma contrastada imágenes de obras exponentes del arte “primitivo” y obras incuestionablemente representativas del arte moderno, que buscaban contribuir a reforzar una pretendida comprensión del arte moderno a partir de una analogía trazada más o menos directamente con el arte “primitivo”.⁸⁹³

6.1.1. James J. Sweeney, *Plastic Redirections in 20th Century Painting* (1934)

Una de las primeras monografías sobre arte moderno publicadas en la década de 1930 que presentó al arte “primitivo” como un referente fundamental del nacimiento y el desarrollo del arte moderno, fue *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, de James Johnson Sweeney, y la misma fue publicada en 1934 por la University of Chicago Press.⁸⁹⁴ Esta monografía examina un número destacable de artistas y obras modernas que empezaban a tener cierta difusión en la escena artística en Nueva York, pero sobre los cuales no existían todavía en los Estados Unidos demasiados estudios publicados.

En su análisis sobre el nacimiento y desarrollo del arte moderno que Sweeney expone en esta monografía, el autor parte de la premisa de que en la historia del arte occidental se habría producido un agotamiento del naturalismo: “It was naturalism which had originally put European painting on the wrong track and had held it there. Its abuses were too deeply ingrained.”⁸⁹⁵ En cuanto a las causas de este supuesto agotamiento, éstas no son señaladas ni explicadas en el libro, sino que se trata de una tesis desde la cual Sweeney articula toda su

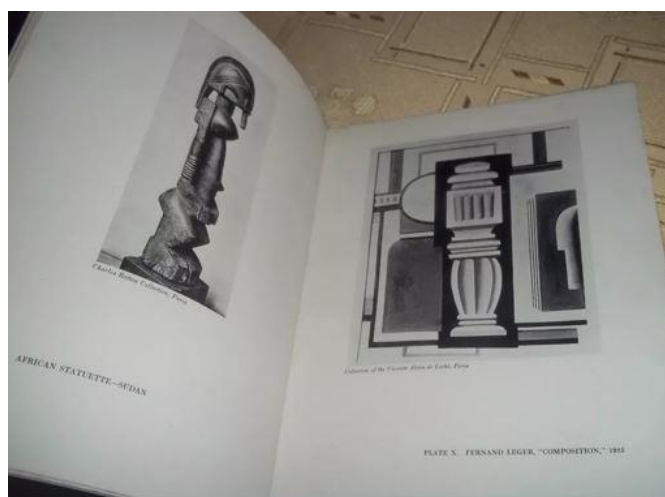
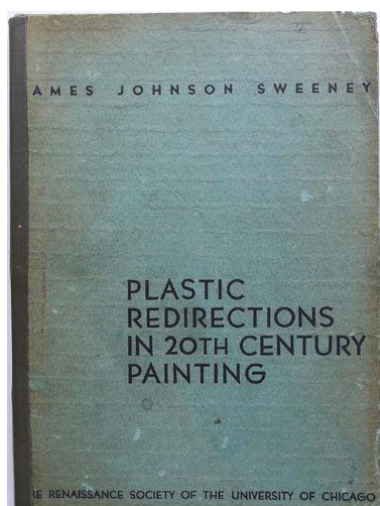
⁸⁹³ No todas las monografías sobre el arte moderno publicadas en Nueva York en la década de 1930 mencionan al arte primitivo. Por ejemplo, algunas de las monografías más reeditadas en la década de 1930 fueron las siguientes: Samuel M. Kootz, *Modern American Painters* (Nueva York: Brewer Warren Inc., 1930); Edward Francis Rothchild, *The Meaning of Unintelligibility in Modern Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1934): estas monografías no consideran ni mencionan al arte “primitivo” en su explicación sobre el nacimiento y desarrollo del arte moderno en Europa y los Estados Unidos. Sin embargo, como se examina en el presente capítulo, en un número relativamente grande de estas monografías sobre arte moderno sí que citan, explican o comentan con más o menos detalle el primitivismo artístico.

⁸⁹⁴ James Johnson Sweeney, *Plastic Redirections in 20th Century Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 1934).

⁸⁹⁵ Sweeney, *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, 29.

exposición, pero que nunca llega a demostrar o a argumentar. Así, por ejemplo, Sweeney realiza afirmaciones como que “naturalistic illusionism had been the bane of the younger painters thorough the twentieth century”, y, sobre el artista moderno, que su elemento característico serán sus “efforts to escape illusionism”⁸⁹⁶, pero no argumenta ni aporta en ningún caso otros elementos o ejemplos que fundamenten su afirmación, simplemente lo da por hecho. Sin embargo, esta será precisamente la premisa desde la cual Sweeney argumentará la idea de una supuesta búsqueda del arte moderno hacia nuevas fuentes, entre las cuales, según Sweeney, el arte “primitivo” se habría erigido como una de las fuentes más efectivas para desarrollar un arte nuevo:

“A new familiarity with the basic nature of art had to be established. And in older cultures, plastic expression is usually so overgrown with extraneous modes of life and manners that it is difficult for one to get at its essence. Evidently the most direct route to the knowledge of the fundamental nature of art would be through a study of its earliest manifestations in primitive man or in children.”⁸⁹⁷



James Johnson Sweeney, *Plastic Redirections in 20th Century Painting*.
Chicago: University of Chicago Press, 1934.

Para Sweeney, entonces, el arte “primitivo”, entendido no únicamente como el arte tradicional de América, África y Oceanía, sino también el arte que hoy conocemos bajo las denominaciones de arte *arcaico* o el arte *oriental*, e incluyendo también aquí al arte *infantil*, serían manifestaciones equivalentes a un estadio *primordial* en la práctica artística. Por ello, Sweeney en su exposición recurre a la idea de un “retorno”, y afirma que:

⁸⁹⁶ Sweeney, *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, 64.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, 14.

“The twentieth century had been characterized by a gradual *return to origins*, to a new archaism—a *prelogical* mode of *expression*—to art as something necessary and *organic*: a *vital* element in the world about us, *not merely a reflection* of it.”⁸⁹⁸

Sweeney, efectivamente, relaciona el arte moderno con el arte primitivo a partir de un hipotético proceso de “retorno” que defiende caracteriza el desarrollo del arte moderno⁸⁹⁹, y que en su definición nos propone de asumir como “a new archaism”⁹⁰⁰. Sweeney defiende, por tanto, no solamente un retorno hacia el pasado, sino que específicamente señala un regreso al *origen*, en tanto fuente o inicio primordial en el cual asume que se hallaría un estadio psicológico supuestamente diferente. Sweeney lo define como “prelogical”, mientras que para definir el arte “primitivo” /arcaico de esta etapa, utiliza en cambio otros adjetivos (“organic”, “vital”) que destacan ese arte por su supuesta capacidad de *expresión*, y no de reproducción (“a vital element in the world about us, not merely a reflection of it”)⁹⁰¹.

El denominado arte “primitivo”, por tanto, no sería la única fuente desde la cual se habría producido tal viraje, pero según Sweeney éste habría sido una fuente fundamental. Sweeney va más allá y destaca, de entre el arte “primitivo”, el arte africano. De modo que en esta monografía el arte africano es señalado por Sweeney como el referente directo a través del cual el artista moderno habría conseguido abandonar definitivamente el naturalismo y elaborar un nuevo lenguaje plástico.

A partir del ejemplo del cubismo, Sweeney trata entonces de ilustrar el importante vínculo que considera que existiría entre el arte moderno y el arte africano. Así, para explicar el caso específico del cubismo, Sweeney parte de la ya mencionada idea de retorno en la que la supuesta necesaria búsqueda de un nuevo lenguaje plástico por parte del arte moderno para superar el naturalismo⁹⁰², habría encontrado un nuevo comienzo⁹⁰³. Ese nuevo inicio del cual partiría el cubismo, Sweeney lo sitúa primeramente en Cézanne, pero también en el arte “primitivo” en general, y específicamente en el arte africano dónde, según considera, la expresión plástica sería especialmente directa. Sweeney destaca para justificarlo la simplificación y la repetición como características fundamentales del arte africano, a partir de

⁸⁹⁸ *Ibid.*, 35. La cursiva es nuestra.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, 6-7.

⁹⁰⁰ Véase como ejemplo una de las citas iniciales del libro, procedente de W. Baumeninster, en la que se afirma la relación entre *abstracción* y *arcaísmo*. En *ibid.*, vi.

⁹⁰¹ Se trata de características que ya han sido señaladas a propósito de otros teóricos anteriores, como de K. Dreier.

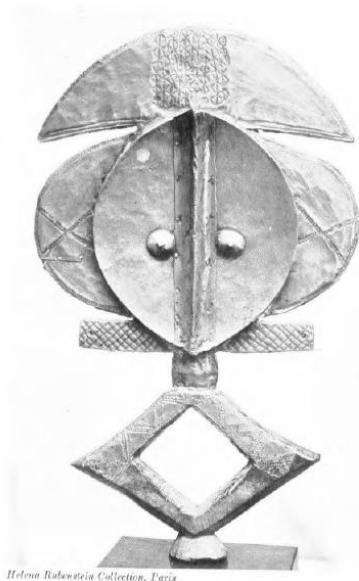
⁹⁰² Véase, por ejemplo, Sweeney, *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, 42.

⁹⁰³ *Ibid.*, 56.

las cuales el cubismo habría hallado un referente⁹⁰⁴, así como la supuesta sensibilidad para la ideación de formas abstractas en el arte africano. A propósito de la obra de Picasso, por ejemplo, Sweeney justifica la una analogía entre la obra de Picasso y la escultura africana: a partir de estos elementos

“And it is the same intensity of visualization that made Rousseau rush to the window, frightened by his imagining that we find in primitive Negro art. Here, also, the same scrupulous craftsmanship, the same sensibility to *plastic fundamentals*, and the same *intuitive interest* in the architectonic interplay of *abstract forms*.”⁹⁰⁵

De esta manera, Sweeney explica el nacimiento del cubismo –como también lo hará para el caso del neoplasticismo– a partir de un supuesto intento de escapar del lenguaje naturalista, y del hecho de, en esa búsqueda, haber adoptado el arte “primitivo”, sobre todo el arte africano, como un *referente* para la construcción desde el arte moderno de un nuevo lenguaje puramente plástico.



Imágenes publicadas en *Plastic Redirections in 20th Century Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 1934. *Izquierda*: Fetiche africano, Gabon. *Derecha*: Picasso, *Bailarina*, 1907.

Podemos constatar entonces, que para Sweeney en el desarrollo del arte moderno habría existido, supuestamente, una ineludible dirección plástica abstracta o semi-abstracta, la cual habría hallado un referente en el arte “primitivo”, que habría servido como punto de partida de esa nueva dirección del arte moderno en el siglo XX. Por otro lado, Sweeney dentro del denominado arte “primitivo” destaca en particular al arte africano, como ya hemos

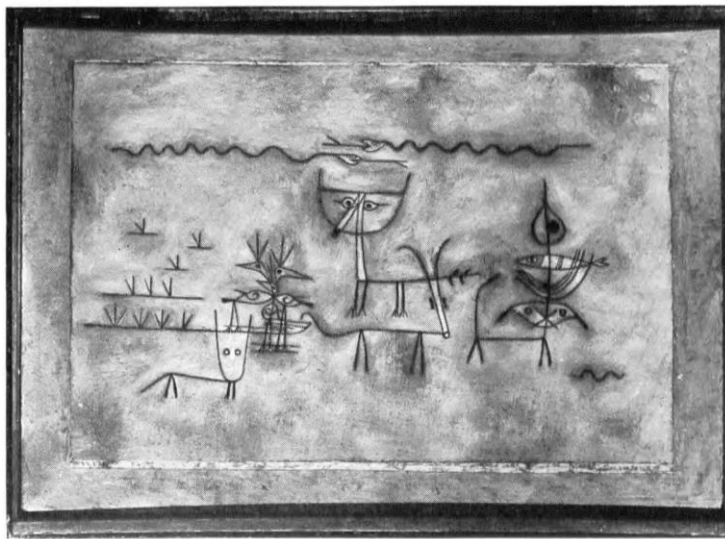
⁹⁰⁴ *Ibid.*, 46-47.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, 17. La cursiva es nuestra.

mencionado anteriormente, porque el autor interpreta que a partir de éste habría surgido el cubismo, y, de éste, la abstracción. Tenemos pues, una genealogía aquí del arte moderno en la que el arte africano es presentado no solamente como una fuente de influencia, sino directamente como la fuente originaria, de lo que es interpretado por Sweeney como lo más característico del arte moderno: la abstracción.⁹⁰⁶

En comparación con la mayoría de las monografías publicadas en los años 30 en Nueva York sobre el arte moderno, esta monografía de Sweeney es sin duda de las más rigurosas, porque por ejemplo el autor casi siempre cuando señala la supuesta referencia primitivista en la obra de los artistas modernos en la que cree advertir tales fuentes, aporta ejemplos de obras concretas, o señala características específicas de cada una de fuentes que menciona.⁹⁰⁷ En el caso de Paul Klee, por ejemplo, señala lo siguiente:

“And in Paul Klee’s work (Plate XLII), with its evident sympathy for the arts of primitive peoples and of children, there was a quality very close to that of automatic drawings, only enhanced by his peculiarly refined sensibility.”⁹⁰⁸



Paul Klee, *Zoo*, 1918.
Imagen publicada en *Plastic Redirections in 20th Century Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 1934), 90.

Resulta interesante de señalar, por otra parte, que este libro de Sweeney tampoco aborda el arte moderno desde una perspectiva generalista, sino que ofrece análisis específicos y concretos sobre obras de arte modernas, lo cual no es frecuente de encontrar en las monografías publicadas en los años 30 en Nueva York. Así, si bien el primer capítulo, titulado

⁹⁰⁶ Sweeney, *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, 38-39.

⁹⁰⁷ Esta justificación a partir de referencias a obras “primitivas” concretas o a características formales o conceptuales específicas, es prácticamente inexistente en la crítica, o en otras monografías que se comentan a continuación, en las cuales se insiste en la idea de un vínculo con el arte “primitivo”, pero sin entrar en detalle en cómo tal vínculo se habría materializado en los diversos artistas o movimientos del arte moderno.

⁹⁰⁸ Sweeney, *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, 90.

“Plastic Redirections in 20th Century Painting” está dedicado a una aproximación general del arte moderno, la monografía seguidamente ofrece explicaciones más específicas: por ejemplo, en el capítulo II en cuanto al cubismo, o en el capítulo III, dedicado específicamente al surrealismo.

Sin embargo, también constatamos que a la hora de argumentar el vínculo entre el arte moderno y el arte “primitivo” en otros movimientos del arte moderno, como el surrealismo, Sweeney presenta explicaciones menos sólidas e, incluso, bastante confusas, seguramente porque más allá de esta idea de plasticidad, Sweeney no llega a desarrollar otras posibles afinidades. Por ejemplo, para el caso del surrealismo, que se trata en el capítulo 3 titulado “Superrealism”: Sweeney señala de este movimiento el interior del artista y la importancia del inconsciente, como el elemento a representar en la obra de arte; pero, a diferencia de como unos años más tarde teorizará por ejemplo el historiador Robert Goldwater en cuanto a otras perspectivas primitivistas en el arte moderno, Sweeney no identifica otros elementos de inspiración en el arte “primitivo” más allá de la plasticidad.

Como la interpretación que hace Sweeney del surrealismo es una interpretación en la que este movimiento es asumido como carente de logros plásticos⁹⁰⁹, más allá de representar en el arte un elemento subjetivo a través de una expresión puramente libre, el autor aun cuando afirma que el arte “primitivo” interesó a los artistas surrealistas, no termina de concretar en qué habría repercutido en tal arte tal interés.⁹¹⁰ Se señalan entonces elementos que particularizarían al surrealismo, como por ejemplo cuando apunta que para ellos el arte ha devenido un medio para un fin⁹¹¹. En este sentido, da la impresión de que Sweeney no sabría muy bien cómo encajar este movimiento a su teoría sobre las direcciones plásticas en el siglo XX.

A pesar de lo anterior, podemos afirmar que esta monografía es excepcional en cuanto a que muchas de las afirmaciones sobre el supuesto vínculo entre arte moderno y arte “primitivo” están argumentadas, a menudo van acompañadas de numerosas citas, y, como ya se ha

⁹⁰⁹ Sweeney, *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, 80.

⁹¹⁰ *Ibid.*, 97.

⁹¹¹ Podemos decir que no hay crítica, pero sí que ciertamente provoca una incomodidad al autor a la hora de describir tal movimiento, pues habiendo declarado en la introducción que el arte del siglo XX se caracteriza por un avance hacia lo puramente plástico, en este caso para no provocar contradicciones el autor se limita a señalar que se trata de una expresión libre también, y que su representación radica en el inconsciente, ya no en el objeto. Por otra parte, obsérvese aquí que este mismo planteamiento es el que asumirán posteriormente varios de los expresionistas abstractos en cuanto al desarrollo del arte moderno en el siglo XX; solo que ellos querrán hacer una mezcla entre lo uno y lo otro –fusión que será precisamente lo que se potenciará desde *Art of This Century*, y entonces al arte primitivo lo valorarán precisamente, según sus declaraciones, como ejemplo de ese enfoque que ellos desean que no sea incompatible.

señalado, el libro presenta numerosas imágenes en las que se contrasta obras modernas y obras “primitivas”.⁹¹² Por tanto, no solamente en el ámbito de lo discursivo sino también visual, esta monografía insiste explícitamente en la idea de una analogía entre el arte denominado “primitivo” y el arte moderno.⁹¹³

6.1.2. C. J. Bulliet, *The Significant Moderns and their Pictures* (1936)

En esta monografía de C. J. Bulliet publicada por Covici Friede Publishers y asimismo por Halcyon House en Nueva York en el año 1936⁹¹⁴, también se reconoce al arte “primitivo” y en específico al arte africano como una importante fuente de inspiración de un número considerable de artistas modernos⁹¹⁵. En esta monografía, sin embargo, a diferencia de la de Sweeney, el supuesto vínculo que tendría el arte moderno con el arte “primitivo” únicamente es citado o referenciado, pero no hay una teorización ni una aproximación genérica de tal supuesta práctica primitivista en el arte moderno. Se trata de una monografía en la que, como acabamos de indicar, se reconoce al arte “primitivo” como fuente, pero el autor más allá de realizar esta afirmación, únicamente lo que hace es mencionar algunas características específicas de la supuesta influencia del arte primitivo en obras modernas, y solamente en algunos pocos artistas en concreto.

⁹¹² Véase las imágenes presentadas de Matisse con una cerámica persa (Sweeney, *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, 13), u obras de Picasso con diferentes esculturas africanas. (Sweeney, *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, 18-21, 24-27).

⁹¹³ Otra monografía que también de forma visual presentará un contraste entre obras “modernas” y obras “primitivas” es la publicación *Sources of Modern Painting*, de 1939, el catálogo de la exposición organizada por el Institute of Modern Art y la galería Wildenstein and Co., Inc. Una década más tarde, a mitad de los años 40, Barnett Newman, organizará una exposición juntando ambas artes, la denominada primitiva y la moderna. Esta práctica, en cualquier caso, ya había practicado en Europa en catálogos como el de *Blaue Reiter*, en el que objetos artísticos primitivos eran presentados al lado de arte infantil, del de los locos y del denominado arte moderno. En otros lugares como la Galería Pierre Matisse o el MoMA, no se realizaban tales paralelismos de forma visual (en el MoMA se hará en el año 1984, en la famosa exposición “‘Primitivism’ in XXth Century Art”), pero sí que como ya se ha referido, las obras “modernas” y las “primitivas” eran exhibidas en las mismas salas y bajo los mismos criterios estéticos.

⁹¹⁴ C. J. Bulliet, *The Significant Moderns and their Pictures* (Nueva York: Halcyon House, 1936).

⁹¹⁵ El título del libro señala una referencia explícita a Roger Fry y su teoría de la forma significativa. Las citadas referencias al arte “primitivo” que hace Bulletin coinciden también con el planteamiento de Fry, aunque como se analiza en estas páginas, las referencias de Bulletin al arte “primitivo” son muy generales y superficiales. Consideramos, por tanto, que Bulliet adopta las teorías de Roger Fry y de Clive Bell desarrolladas en la década de 1910 y 1930, similarmente a como otros contemporáneos de Bulliet hicieron. Susan Noyes Platt defiende, por ejemplo, que el crítico George Morris se basó en Fry y Bell en su teorización sobre la abstracción. Susan Noyes Platt, *Art and Politics in the 1930s: Americanism, Marxism, Modernism* (Nueva York: Midmarch Arts Press, 1999), 53. Sobre el impacto de las teorías de Fry y Bell específicamente en la crítica de EE. UU, véase Susan Noyes Platt, “Roger Fry and Clive Bell Transform American Art Criticism in the 1920s,” *Art Criticism* 2, no. 2 (1986): 69-84.

El libro está organizado en dos partes diferenciadas: una primera parte teórica y una segunda parte gráfica que incluye la reproducción de casi 300 obras. La parte teórica consiste en una exposición fundamentalmente biográfica, de un grupo de artistas modernos que son presentados como los más relevantes en la historia del arte moderno. Se trata de un texto con explicaciones muy generales, sin análisis concretos (por ejemplo, no se analizan obras específicas); y, si bien, como se ha indicado unas líneas más arriba, se menciona al primitivismo en varias ocasiones en tanto práctica característica del arte moderno, estas referencias suelen ser breves, incluso cuando son en relación a aquellos artistas cuya obra ya se había vinculado al arte “primitivo” por parte de otras monografías y exposiciones (como por ejemplo, el caso de Gauguin, Matisse, Miró, Klee o Picasso).⁹¹⁶ Una de estas pocas menciones la encontramos cuando el autor presenta la figura de Picasso, de la cual explica cómo supuestamente Picasso habría descubierto el arte africano: “along with Derain, Vlaminck and other of the Fauves encountered Negro sculpture, pieces of which were pouring abundantly into the Paris shops from the Congo as curios.”⁹¹⁷ No obstante, Bulliet, como decíamos, no entra más allá a analizar el posible impacto de este descubrimiento en la obra de Picasso, ya que el texto parte de un enfoque fundamentalmente biográfico.

THE ITALIANS	Text	Plates	
BALLA	188	253	
SEVERINI	192	255	
CARRA	193	257	
A SOLITARY ENGLISHMAN			
JOHN	195	258	
THE BACKGROUND			
ARCHAIC GREEK	198	260	
EGYPTIAN	198	261	
GRECO-ROMAN	198	262	
BYZANTINE	198	263	
NEGRO WOOD SCULPTURE	198	264	
CHINESE	198	265	
DAVID	198	266	
EL GRECO	198	267	
DÜRER	198	268	
LUCAS CRANACH THE ELDER	198	269	
BOTTICELLI	198	270	
POUSSIN	199	271	
CHARDIN	199	272	
GOROT	199	273	
MANET	199	274	

I. THE GIANTS	

PAUL CÉZANNE	
<i>Born</i> AIX-EN-PROVENCE, FRANCE, JANUARY 19, 1839.	
<i>Died</i> AIX-EN-PROVENCE, FRANCE, OCTOBER 22, 1906.	
CÉZANNE'S father was Louis Auguste Cézanne, a hatter of Aix, whose business so prospered that, in time, he was able to set himself up as a small banker.	
The Cézannes were originally Italians of Cesena (whence their name) and had crossed the Alps and settled in France.	
Cézanne's mother was Elisabeth Aubert, of Creole ancestry, a maidservant in the hatter's home. Five years after the painter's birth, Louis Auguste Cézanne and Elisabeth Aubert married, and he was thus legitimized. Two daughters were born, Marie, out of wedlock, and Rose.	
When Cézanne was twenty, his father, whose bank had been as fortunate as his hattery, bought the fine country estate at the edge of Aix where the painter was to spend most of his days, rendering it immortal.	
Paul, at the time of the purchase, had just been graduated from the Collège Bourbon at Aix, with the degree Bachelor of Letters. A fellow student, Émile Zola, son of an engineer constructing the canal at Aix, was his best friend and his literary rival. For Cézanne, like Zola, had an ambition to be a writer. His marks were better than Zola's in Latin and in the classics.	
13	

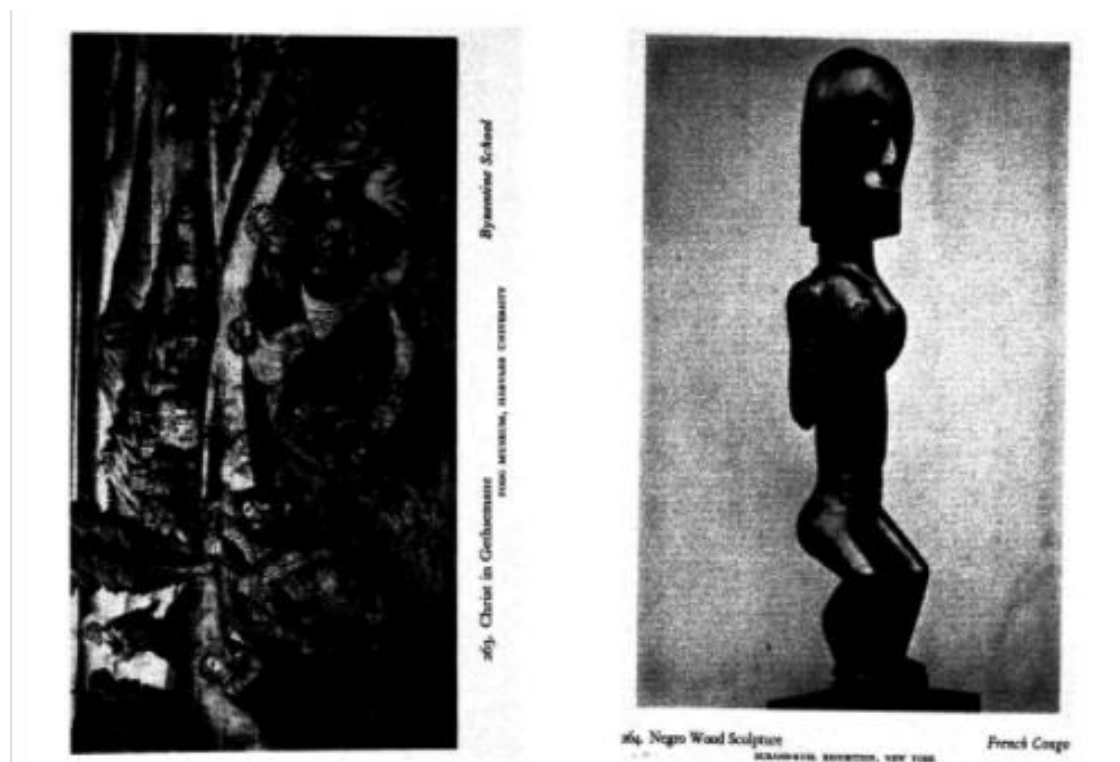
Índice de la monografía de C. J. Bulliet, *The Significant Moderns and their Pictures* (1936). xii. El arte africano aparece en el quinto lugar de la lista “The Background, después del arte griego arcaico, el arte egipcio, el arte greco-romano y el arte bizantino.

⁹¹⁶ El autor tampoco remarca otros componentes importantes de otros artistas no primitivistas, por lo que más que una minusvaloración sobre el referente del arte “primitivo”, interpretamos esa falta de tratamiento en este libro sobre el primitivismo en el arte moderno, como resultado de un estudio poco riguroso y mal documentado.

⁹¹⁷ Bulliet, *The Significant Moderns and their Pictures*, 50-51.

En esta primera parte teórica del libro, sin embargo, después de los apartados dedicados a los artistas considerados más relevantes en el nacimiento e historia del arte moderno, se incluye un último apartado titulado “The Background”, en el que se enumeran diversas fuentes que el autor defiende –aunque sin justificar por qué– que deben ser considerados referentes del arte moderno; y, entre ellos, se señala la “Negro Wood Sculpture”. Junto al arte africano, las otras fuentes señaladas como fuentes generales del arte moderno en el texto son el arte griego arcaico, el arte greco-romano, el arte bizantino, o el arte chino, además de otros artistas europeos de los tres últimos siglos, de los que tampoco justifica su inclusión en este apartado.

Asimismo, la monografía incluye la reproducción gráfica de casi 274 obras procedentes de los artistas mencionados en el texto del libro. De entre las obras señaladas en el ya comentado apartado titulado “The Background”, se reproducen obras representativas del arte prehistórico, egipcio, greco-romano, bizantino, africano y chino.⁹¹⁸ La obra africana es una estatuilla de la que se indica que es una “Negro Wood Sculpture” que procede del Congo francés, y que fuera expuesta, sin especificar cuando, en la Durand-Ruel Exhibition en New York.



Imágenes reproducidas en C. J. Bulliet, *The Significant Moderns and their Pictures* (Nueva York: Halcyon House, 1936).

⁹¹⁸ Bulliet, *The Significant Moderns and their Pictures*, Figuras 260, 261, 262, 263, 264, 265, s/p.

Para el tema que nos ocupa resulta relevante de señalar que en esta monografía se presenta al arte tradicional africano como una fuente de inspiración de igual importancia que otras fuentes procedentes del arte europeo. Además, se enfatiza que en todos los movimientos modernos se encuentran artistas que se habrían inspirado en el arte “primitivo”, así como las demás artes consideradas antiguas:

“Even such bizarre manifestations as Cubism, German Expressionism and Surrealism have roots as old as the World. [...] Cubism and all the other «isms» may be found likewise in traces in the later Asiatics and Africans, in the Byzantines, and in the Indians of both the Americas.”⁹¹⁹

Como ya hemos indicado anteriormente, en esta monografía solamente se mencionan tales artes como *fuentes*, pero en sus páginas no se aportan ni se desarrollan los argumentos a partir de los cuales trazar tal posible relación. A pesar de ello, resulta relevante que esta monografía de 1936 incluyese el denominado arte “primitivo” y lo refiriese como fuente fundamental del arte moderno, porque contribuyó a construir una narrativa sobre el arte moderno, centrada en *lo primitivo*.

También resulta oportuno de señalar el hecho de que el libro, cuando enumera las supuestas características del arte *moderno*, apela a la posibilidad de crear *otra* modernidad. Tal perspectiva se evidencia, por ejemplo, en la referencia inicial a Platón realizada por Bulliet, en la cual parece delinear su idea sobre el arte *moderno* como algo dinámico, no estático, al afirmar que:

“Art, an esthetic thus finished, has not yet caught up with the new era of civilization. But it will. And there will be a new Modernism. For always, in art, is there a Modernism. Plato spoke –and complained of it– in Athens.”⁹²⁰

Así, al igual de lo que ya habíamos visto a propósito de las exposiciones del MoMA o en otras monografías previas, se trata de una teorización del arte “moderno” que, por un lado, apela al *pasado*, en tanto que trata de explicar su nacimiento y posterior desarrollo; pero, por otra parte, apela al *futuro*, sugiriendo incluso la necesidad de continuar explorando el nuevo lenguaje *moderno*, pero desde otros referentes artísticos.

⁹¹⁹ Bulliet, *The Significant Moderns and their Pictures*, 50-51. La cursiva es nuestra.

⁹²⁰ *Ibid.*, viii.

6.1.3. The Delphian Society, *Orientation for Modern Times* (1936)

Esta obra editada en el año 1936 y titulada *Orientation for Modern Times* desarrolla un análisis que busca analizar el desarrollo del arte moderno en su complejidad, tal como se indica en su subtítulo: *An interpretation of the historical, psychological, philosophical, and scientific backgrounds of modern art.*⁹²¹ La obra se compone de tres extensos volúmenes, preparados en su mayor parte por Leo Katz (únicamente los dos últimos capítulos estuvieron a cargo de James Carson Webster), en un material que acompañó unos cursos organizados por The Delphian Society sobre el arte moderno, y que llevaron el mismo título que la monografía.

En el enfoque sobre el nacimiento y desarrollo del arte moderno que esta monografía defiende, también el primitivismo artístico en sus diferentes fuentes y expresiones ocupa una relevancia destacada. Sus páginas no presentan análisis demasiado específicos en cuanto al supuesto vínculo del arte moderno con el denominado arte “primitivo”, pero sí que, a lo largo de la obra, se reconocen diversos supuestos paralelismos entre las artes de sociedades consideradas antiguas o ancestrales –asumidas algunas de ellas como “primitivas”–, y obras de arte modernas. Un caso ilustrativo es la conexión que Katz advierte entre la obra del estadounidense John Marin y el arte ancestral taoísta:

“The nearest approach to this style can be found in some of the paintings of the Taoistic and [sic] Zen-Buddhist schools in China. Those artists who based their art-expression on the philosophies of Taoism and Zenism were also trying to catch the indefinable essence of the result of long and patient concentration upon some theme. It is doubtful if Marin, himself, ever studied Far Eastern art, and probably he would be surprised to hear of such comparison.”⁹²²

Se trata de una referencia muy interesante a nuestro modo de ver, porque Katz, aunque no directamente referido al arte “primitivo” según la definición que hará Goldwater --y que lo limita al arte de América, África y Oceanía--, señala aquí una analogía entre estas artes que va más allá de elementos plásticos, y apunta en cambio a elementos más bien conceptuales. Hasta ahora habíamos visto cómo las exposiciones del MoMA o las anteriores monografías sobre el arte moderno que decían reconocer un vínculo entre el arte moderno y el arte denominado “primitivo”, señalaban cuestiones formales, pero aquí Katz se diferencia al apuntar en cambio a un paralelismo en un ámbito conceptual.

⁹²¹ *Orientation for Modern Times* III (Chicago: The Delphian Society, 1936).

⁹²² *Ibid.*, 650.

De modo equivalente a lo que advierte Katz entre la obra de John Marin y la filosofía oriental taoísta expresada en el arte de la misma, en esta monografía se hará con otros artistas y fuentes “primitivas” /ancestrales; por ejemplo, se señala un paralelismo entre ciertos mitos recreados por el surrealismo y la escultura azteca precolombina, que sería equivalente a la expresión plástica de ciertos mitos griegos antiguos según defiende el autor, y que son asumidos por Katz dentro de un mismo paradigma de lo “primitivo”:

“Perhaps the field richest in analogies with modern Freudian dream symbolism can be found in pre-Hispanic America (Mexico, Yucatan and Peru, before the arrival of Spaniards). Our illustration of the remarkable statue of Coatlique from the National Museum in Mexico City can give you an idea of the strange, Surrealist quality of Aztec art. Some regard this sculpture as one of the most impressive achievements of creative imagination in the art of all time”⁹²³

La perspectiva primitivista desde la cual Katz interpreta el arte moderno le lleva a asumir el arte azteca, entonces, como una equivalencia *de un retorno* que caracterizaría el arte surrealista, en concreto en cuanto al uso de los mitos. Katz, además, en este texto también identifica equivalencias entre ciertos mitos aztecas y ciertos mitos de la Grecia clásica, así como una supuesta sintonía con el componente mitológico en el arte surrealista.⁹²⁴



Imágenes reproducidas en Delphian Society, *Orientation for Modern Times*, vol. III., Chicago: The Delphian Society, 1936, 541. *Izquierda*: Detalle de una escultura azteca (representando Coatlicue). *Derecha*: Gravado de Albrecht Dürer.

⁹²³ *Ibid.*, 538.

⁹²⁴ Véase por ejemplo las figuras 426 y 427 que acompañan el texto, en *Orientation for Modern Times*, 540.

Lo que sugiere entonces Katz en esta monografía (en el texto, pero también a través de un elaborado discurso gráfico cuando, por ejemplo, sitúa la imagen de una escultura griega en contraste con una obra de Albrecht Dürer) es que en el arte moderno existirían relaciones simbólicas, formales, psicológicas, etc., entre las formas y contenidos *ancestrales* – incluyendo algunos casos las artes consideradas “primitivas”–, y las obras modernas. Por tanto, estamos una vez más ante una monografía que en su planteamiento teórico y en su discurso gráfico, presenta como el principal atributo del arte moderno el supuesto retorno a las artes del pasado. Esta monografía, como las otras que hemos analizado previamente, podría haber sido consultada por los integrantes de la nueva generación de pintores estadounidenses relevantes de los años 40, que podría haberla encontrado accesible en cualquier librería de Nueva York y, por tanto, no es descartable que la hubieran leído, u hojeado sus imágenes,; y, con ello, habrían constatado una vez más que el supuesto paralelismo entre el arte “primitivo” y el arte moderno defendido en galerías como la Pierre Matisse Gallery, en el MoMA, pero también por parte de especialistas como Robert Goldwater o el artista y teórico John Graham, también era defendido en cursos y en monografías divulgativas como esta de 1936 de The Delphian Society.

6.2. Otras cuestiones significativas sobre el primitivismo en las publicaciones sobre arte “moderno” en Nueva York (1929-1941)

En otras monografías publicadas en los Estados Unidos en la década de 1930 y que teorizan sobre el arte moderno, aun cuando no hacen mención directa o específica del denominado arte “primitivo”, podemos constatar que los atributos que se señalan en cuanto a lo “moderno” en el arte, incluyen elementos propios de un discurso primitivista. De manera que nos referiremos finalmente a estas otras monografías que también reconocen elementos asociados en la literatura de la época al arte “primitivo”, y que plantean de forma más o menos explícita un paralelismo entre lo moderno y lo primitivo en el arte.

Es el caso, por ejemplo, de *Painters of the Modern Mind*, de Mary Cecil Allen, publicada por W. W. Norton and Co. New York en 1929, y en la que se destacan características del arte moderno consideradas también esenciales de otras artes.⁹²⁵ Esta monografía la integran cinco artículos procedentes de cinco conferencias impartidas por la autora en la New York Public

⁹²⁵ Mary Cecil Allen, *Painters of the Modern Mind* (New York: W. W. Norton and Co., 1929).

Library; la primera de estas conferencias estuvo dedicada a lo que la autora denomina “The New Grotesque”, que la autora presenta como característico de la expresión plástica *moderna*, y que justifica como la consecuencia de que el arte moderno se haya vuelto a vincular al expresionismo. Se asume así que el *expresionismo* sería una característica utilizada antiguamente en el arte; por eso la autora habla también de un retorno. A lo largo de las conferencias y, por tanto, a lo largo del libro, se señalan varias características plásticas que, según se plantea, definirían al arte “moderno”, y aun cuando directamente no se hace mención al arte tradicional de África, las Américas o Oceanía, sí que se las asocia a una práctica supuestamente *primordialista*. Es el caso, por ejemplo, del uso de la distorsión, tema que Allen abordó en la segunda y tercera de estas conferencias específicamente.

En la segunda conferencia, titulada precisamente “The Use of Distortion”, la autora describió la distorsión como una técnica propia del arte moderno, llegando a afirmar que el arte moderno se caracterizaría por una distorsión artística que vendría determinada, según argumenta, como consecuencia de la nueva voluntad del artista moderno de querer *expresar* en el arte, su pensamiento y el efecto que el entorno le produce⁹²⁶. La práctica de la mencionada distorsión la autora lo asocia entonces a un retorno, ya que, aunque la considera como una práctica característica, supuestamente, del artista moderno, también reconoce que tal práctica ya habría sido desarrollada previamente en la historia del arte. En la posterior conferencia, la tercera de las cinco conferencias, y titulada “An Ancient Heritage”, la autora desarrolla en detalle esta idea. Para el tema que nos ocupa aquí, resulta interesante señalar que un elemento que destaca la autora en cuanto a tal práctica de la distorsión en el arte moderno es su supuesta asociación con la idea de resucitación, en particular, la del animal fabuloso. Así, la autora intenta demostrar, a partir de ejemplos basados en el arte chino y griego, cómo esta distorsión habría desembocado a la hora de representar en el pasado un animal fabuloso, en un motivo abstracto de diseño.⁹²⁷

Sin embargo, el tema de este ciclo de conferencias fue, tal y como afirma su título, *Painters of the Modern Mind*, el arte propiamente “moderno”, aunque para hablar de ello Allen recurriera a las artes asociadas a un pasado remoto. Por tanto, podemos observar que aun cuando no

⁹²⁶ Aquí observamos una coincidencia importante con la “distorsión” común de las obras mitológicas y primitivistas de algunos de los expresionistas abstractos; por ejemplo, en la obra *The Syrian Bull*, 1943, de Rothko, o las pinturas de finales de la década de 1930 sobre la figura humana de Clyfford Still.

⁹²⁷ Apreciamos otra vez una sintonía importante con lo que sería después la fase mitológica de los expresionistas abstractos: animales fabulosos de todos los tiempos y culturas.

menciona a las artes tradicionales de América, África y Oceanía específicamente, el paradigma desde el cual opera Allen también incluye a la idea de lo “primitivo” en el arte.

En nuestro estudio sobre monografías que durante la década de 1930 teorizaron sobre las características del arte “moderno”, también hemos encontrado otros ejemplos en los que, aun cuando no desarrollan extensamente la conexión entre arte *moderno* y arte “primitivo”, sí que mencionan y asumen la perspectiva primitivista en la narrativa sobre lo moderno en el arte. Por ejemplo, en la aproximación que del arte moderno realiza Martha Candler Cheney en su libro *Modern Art in America*, publicado por Whittlesey House, New York, en 1939, se reconoce en la introducción un “return to sources”, cuando la autora hace un breve resumen de lo que interpreta como la evolución del arte moderno europeo y estadounidense, y afirma:

“All new European art of the past hundred and fifty years has been produced *under the urge to return to sources*: sources in history, sources in craft traditions, sources in human nature (whether the fresh Springs of creativeness in primitive society or the flowerings that have distinguished successive eras of cultural progress). This urge has arisen in dissatisfaction with decadent academic art efforts to supersede it. Americans at the beginning of the century felt this spirit, but there was also a *spreading American revolt against European influence* of every contemporary kind of a *native and independent expression*.”⁹²⁸

La idea de un arte “moderno” que se habría inspirado en el arte “primitivo”, la podemos encontrar incluso en monografías que son más bien reacias a dar una gran importancia al arte primitivo como fuente de inspiración para el arte moderno, pero que aun así reconocen la posibilidad de un vínculo entre el arte *moderno* y el arte “primitivo”. Por ejemplo, el coleccionista Sam A. Lewishon publicó *Painters & Personality. A Collector's View of Modern Art* en 1937, editado Harper and Brothers⁹²⁹. Se trata de un texto en el cual el autor examina, a partir de elementos aparentemente psicológicos, una selección de artistas que el autor considera como los más representativos del arte moderno. Así, cuando Lewishon comenta el caso de Picasso, reconoce al arte africano como fuente incuestionable de inspiración:

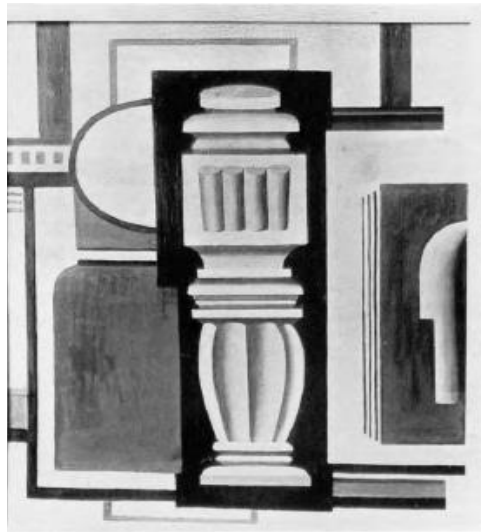
“[...] Picasso has painted an artificial skeleton that looks for all the World like a modern manikin. It is the same with the self-conscious attempt to isolate the forms of Negro art so appropriate to their genius.”⁹³⁰

El texto es acompañado de dos imágenes que aparecen situadas una al lado de la otra: se trata de una estatuilla africana, que el autor afirma que procede del Sudan, y de la obra *Composition*, de 1925, de Fernand Léger.

⁹²⁸ Martha Candler Cheney, *Modern Art in America* (New York: Whittlesey House, 1939), 3-4. La cursiva es nuestra.

⁹²⁹ Sam A. Lewishon, *Painters & Personality. A Collector's View of Modern Art* (New York: Harrper and Brothers, 1937).

⁹³⁰ *Ibid.*, 193.



Imágenes publicadas en *Painters & Personality. A Collector's View of Modern Art* (New York: Harrper and Brothers, 1937). *Izquierda*: Estatuilla africana, Sudán. *Derecha*: Fernand Leger, *Composition*, 1925.

Otra vez podemos observar cómo se reconoce un paralelismo entre arte *moderno* y arte “primitivo”; y aquí también llamamos la atención en cuanto a que son las mismas imágenes, y el mismo modo de presentarlas, que había realizado James Johnson Sweeney en *Plastic Redirections in 20th Century Painting* tres años antes, en 1934.⁹³¹ En esta ocasión, las referencias dadas por Lewishon de cada imagen son imprecisas y el autor no desarrolla argumentativamente el vínculo entre ambas obras, pero continúa siendo reveladora la disposición contrastada de éstas y el comentario que el autor realiza a continuación:

“There are certain Works of one master where a sort of balustrade effect in some of the Negroid art has been used to create a modern plastic architectural arrangement. It reminds us of attempts to use designs of horses' hoofs for the legs of tables by some of the early English furniture makers.”⁹³²

Lewishon acaba reconociendo que habría una equivalencia entre la obra de Picasso y la africana, y afirma, incluso, que tal afinidad no sería exclusiva de una obra o un artista moderno específico, sino que en la historia del arte habría muchos otros casos: “What we are expressing here is, after all, merely the extreme of a very customary aesthetic practice.”⁹³³

Siendo así, podemos constatar aquí que la narrativa sobre el nacimiento y desarrollo del arte *moderno* a partir de al arte “primitivo”, era una narrativa muy extendida en la literatura de la época publicada en Nueva York.

⁹³¹ Véase Sweeney, *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, 24-25. Plates IX - X.

⁹³² Lewishon, *Painters & Personality*, 193.

⁹³³ *Ibid.* Sin embargo, esta referencia será la única referencia primitivista en todo el libro: para el caso de los demás artistas modernos, Lewishon no menciona en ningún caso al arte primitivo como fuente.

Sin embargo, esta multiplicidad de publicaciones en las que se reconoce la práctica del primitivismo en el arte moderno (europeo), no conllevó necesariamente una mayor concreción o rigurosidad sobre la cuestión. Por el contrario, hemos visto que en general abundan las construcciones reduccionistas sobre el arte moderno, y, en consecuencia, también las explicaciones sobre el rol del arte “primitivo” en la obra de los diversos artistas y movimientos artísticos: el arte moderno (europeo) es examinado mayoritariamente desde una perspectiva general (como si fuera un único movimiento), y, por tanto, las características señaladas son consecuentemente reductivas (el no-naturalismo, la simplificación, el plano pictórico, etc.). . De esta manera, al destacar básicamente afinidades únicamente formales entre el arte moderno y el arte “primitivo”, se reduce la variedad de propuestas artísticas y de ideas estéticas que los artistas modernos (europeos) desarrollaron a partir de ejemplos del arte “primitivo”. Por otra parte, se transmite la idea en el lector de que la inspiración en el arte “primitivo” es algo omnipresente entre los artistas modernos, pero en la mayoría de las monografías no se ofrecen ejemplos específicos de obras modernas/primitivas o análisis estéticos sobre la supuesta afinidad. En cierto modo estas publicaciones ofrecen unas explicaciones retóricas del arte moderno en su vínculo con el arte “primitivo”, ya que repiten un conjunto de ideas sin aportar elementos específicos de análisis.

Finalmente, también podemos observar que la propia narración de dichas monografías contribuye a la propia práctica del primitivismo, al apropiarse de un arte, el denominado “primitivo”, que aun cuando es producido en un contexto y con una finalidad muy diferente al de la obra de arte en la cultura moderna occidental, la interpretación y reconocimiento que se realiza de estos objetos siempre se basa en el supuesto de una autonomía de las imágenes. Y, en este sentido, aun cuando hubieran pasado casi tres décadas desde la aparición en Nueva York del primer texto que argumentó el arte moderno en relación con el arte “primitivo”, constatamos que no ha habido un cambio substancial respecto a un mayor conocimiento de la practica primitivista en el arte moderno europeo o estadounidense.

7. Artistas de Nueva York con obra primitivista (1929-1941)

Una de las figuras más relevantes del contexto artístico de Nueva York en la década de 1930 fue el crítico y artista Georges Lovett Kingsland Morris (1905-1975). Como crítico tuvo una gran proyección en Nueva York a lo largo de toda la década, siendo también editor del *Bulletin of the Museum of Modern Art* (1935-1936), editor de *Plastique* (1937-1938)⁹³⁴ y editor fundador de la nueva *Partisan Review* (1937-1943). Además de contribuir con artículos en todos estos magazines, Morris también escribió para las publicaciones anuales del *American Abstract Artists* y las notas de los catálogos del Museum of Living Art. Por otra parte, colaboró en la fundación de la American Abstract Artists, de quien sería su presidente entre 1948-1950, y sirvió como Advisory Council del Museum of Modern Art (1933-1940).⁹³⁵ Morris también ejerció como principal consejero del coleccionista y propietario del Museum of Living Art, Albert Gallatin, y desarrolló asimismo una importante carrera como pintor.⁹³⁶ Es, por tanto, sin lugar a duda, una figura de una intensa actividad en el ámbito artístico de Nueva York en estos años.

⁹³⁴ En *Plastique* colaboró, entre otros, con Tauber, Arp, y Gallatin.

⁹³⁵ En la década de 1930 el panorama artístico de Nueva York se caracterizó por una corriente dominante conocida como el realismo social. Se trató de una corriente en la que los artistas buscaron representar sobre todo las penosas situaciones de ciudadanos humildes, agravadas después de la crisis económica de 1929. Aún cuando ésta fue la corriente mayoritaria, en esta década también creció un interés renovado para con la abstracción, de modo que a lo largo de toda la década en Nueva York también hubo una producción considerable de obras abstractas, que fueron categorizadas entonces como abstracción geométrica. En 1936 aparece oficialmente en la escena artística de Nueva York un nuevo círculo de artistas, que primero fue conocido como los *American Abstract Artists*, y luego se oficializó como la *Abstract Artists Association* (más conocida por sus siglas AAA). Uno de sus fundadores fue Georges K. L. Morris, quién como se trata en este apartado, defendió en sus textos críticos, pero también en su obra plástica, la abstracción. Sobre el rol de Gallatin en la fundación de l'AAA, véase April J. Paul, "Byron Browne in the Thirties: The Battle for Abstract Art," *Archives of American Art Journal* 19, núm. 4 (1979): 9-24.

⁹³⁶ Albert Eugene Gallatin (1881-1952) fundó y dirigió en 1927 una galería en Nueva York, que después pasaría a ser un museo conocido como Museum of Living Art. La galería/museo de Gallatin devino un centro muy importante en los años 30, porque fue de los primeros en promocionar arte moderno, específicamente, el arte que Gallatin clasificaba como arte "abstracto", y que incluía cubismo y neoplasticismo, y la obra de apariencia más abstracta de los pintores Klee, Léger, Arp o Joan Miró, además de la obra de Picasso. Gallatin también patrocinó en especial la obra de Georges K. L. Morris, quién además de artista destacado en la galería/museo, ejerció de consejero de Gallatin en las decisiones de compra y/o exposición de las obras modernas de la galería/museo. Gail Savitsky afirma que Morris habría ejercido una gran influencia en Gallatin a la hora de valorar el arte nativo; a Morris se debería entonces, por ejemplo, que una obra del artista nativo (Haida, Alaska) John Wallace, *Untitled*, 1939, fuera exhibida en la colección de Gallatin junto a la obra de otros artistas modernos como Klee o, posteriormente, Gottlieb. Sobre la Gallatin Gallery, véase también Gail Stavitsky, "The A.E. Gallatin Collection: An Early Adventure in Modern Art," *Bulletin of the Philadelphia Museum of Art* 89 (1994): 3-47; y Balken, Debra Bricker. *Albert Eugene Gallatin and His Circle*. Coral Gables, Fla.: Lowe Art Museum, University of Miami, 1986; *A.E. Gallatin Collection, "Museum of Living Art."* Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1954 (primera edición: Nueva York: New York University, 1930).

7.1.1. George L. K. Morris y su teorización como crítico

Como crítico, Morris se erigió en los años 30 como uno de los principales defensores en Nueva York del arte moderno, y, en particular, de la abstracción.⁹³⁷ Defendía que el lenguaje abstracto era el que mejor permitiría expresarse al artista, y, por tanto, consideraba que todo artista moderno debía de adoptarlo. Además, Morris entendía el arte fundamentalmente como una expresión del artista, expresión que Morris concebía como necesaria y vital. Morris extendía asimismo al objeto artístico la noción de vitalidad,⁹³⁸ y vinculaba esa vitalidad (vitalidad que el artista transmitiría a la obra), a la articulación de los elementos plásticos. En un artículo titulado “On the Abstract Tradition,” Morris defendió que:

“[...] every work of art that endures beyond its epoch has taken life from some subtle and personal control of the forms in design; thus, the artist has been enabled to imprint himself on the medium.”⁹³⁹

Para Morris la obra de arte *exitosa* era aquella capaz de adquirir una existencia propia, es decir, cuando “the artist in control of his elements can create an area that is alive in itself”⁹⁴⁰. Pero para que la obra se pueda convertir, también, en un elemento vital en sí mismo, sería imprescindible, según defiende Morris, una manipulación abstracta de los elementos plásticos. Y, ¿cómo justifica Morris que, para poder satisfacer las necesidades profundas de su creador, la expresión del artista solamente pudiera realizarse en términos de *forma*, *color* y *composición*? Morris, como él mismo reconoció en su ensayo “The Mechanics of Abstract Painting”, publicado en la revista *Partisan Review* en 1941, generalizó su propio proceder como artista; es decir, extendió a todos los artistas modernos su idea de una progresión hacia la abstracción.⁹⁴¹ De esta manera, Morris asumió que en el arte moderno existiría un proceso

⁹³⁷ Mientras que Morris se erigió como uno de los grandes defensores de la abstracción, otro crítico renombrado en los años 30, el crítico Thomas Craven, lideró en cambio la defensa antagónica de la pintura “representativa”. En la década de los 30, otro crítico destacable fue el crítico Henry McBride, del cual en la presente Tesis se ha hecho referencia a propósito de las exposiciones de la Pierre Matisse Gallery; más adelante cuando tratamos la obra de Maurice Sterne, también comentaremos un texto de McBride.

⁹³⁸ Esta idea será fundamental entre los expresionistas abstractos, especialmente para el caso de Barnett Newman, quien precisamente señalará este rasgo de la pintura ‘ideográfica’, a partir de la supuesta analogía con el arte indígena norteamericano. Sin embargo, la historiografía ha considerado que éste elemento de vitalidad Newman lo habría hallado en el arte “primitivo”.

⁹³⁹ Georges L. K. Morris, “On the Abstract Tradition,” *Plastique*, núm. 1 (Primavera, 1937): 13.

⁹⁴⁰ Georges L. K. Morris, “Life or Death for Abstract Art? Pro: In defense of sensibility,” *Magazine of Art* 36, núm 3 (marzo 1943): 118.

⁹⁴¹ Véase Georges L. K. Morris, “The Mechanics of Abstract Painting”, *Partisan Review* 8, núm. 5 (septiembre-octubre 1941): 403– 17. Yves-Alain Bois ha observado que Mondrian también utiliza la expresión “mechanics of painting”, lo cual Bois señala que es extraña en Mondrian, y lo atribuye entonces a la publicación de este artículo de Morris, que Bois asume que Mondrian no solamente conoció este artículo, sino que tal artículo habría gustado especialmente a Mondrian. Yves-Alain Bois, “Piet Mondrian, “New York City”,” *Critical Inquiry* 14, núm. 2 (1988): 264.

hacia la abstracción como consecuencia de un desarrollo intrínseco del arte, que en el ya citado texto describió en términos casi dialécticos:

“In great works of the past there has always been a dual achievement —the plastic or structural on the one hand and the literary (or subject) on the other. The first is customarily stronger at the beginning of an art cycle, the second more dominant as the civilization expanded; until finally the balance would be upset, the tradition would topple from the weight of its subject emphasis and sooner or later the new era would begin, and the cycle would start over again...”⁹⁴²

Morris afirmará también que los pintores y escultores estaban cansados del tema literario,⁹⁴³ y que, en consecuencia, exploraron, el arte abstracto como un medio de rellenar el arte de vitalidad: “non-representational [art] existing solely for the emotional significance and its arrangement”. Morris defenderá, por tanto, que en el caso del arte occidental se habría producido un proceso de *agotamiento* y de *simplificación*. Así, según considera, hasta la abstracción los artistas estaban “stuck in the maze of realism”, pero la abstracción se habría conseguido porque los artistas se habrían percatado de que el único camino para crear un arte vigoroso era entrar en el reino de la estética pura.⁹⁴⁴ A su vez, Morris, afirmará que la estética pura se conseguiría mediante la investigación de aquellas propiedades formales que vienen a la luz a través, precisamente, del proceso de la simplificación. En consecuencia, valorará el desarrollo del arte abstracto como un triunfo sobre la “sterility of worn-out bourgeois art forms.”⁹⁴⁵

En sus textos críticos, Morris también trazó las supuestas raíces en el arte moderno de la abstracción: concretamente, Morris sugirió una serie de desarrollos sucesivos e independientes en la historia del arte, protagonizados por Cézanne, Seurat, Kandinsky, y

⁹⁴² Morris, “On the Abstract Tradition,” 13. Se observa aquí un paralelismo con la aproximación de los expresionistas abstractos y su interés tanto en el tema como en la expresión plástica.

⁹⁴³ Al interpretar –como Alfred Barr–, la abstracción como una reacción al tedio del arte mimético, Morris también focaliza en su enfoque en el desarrollo interno del arte. Efectivamente, Morris hace una interpretación del arte independiente de las condiciones históricas y como una reacción contra los desarrollos del arte precedente. Sin embargo, Morris está en contra del arte por el arte. Así –y al igual aquí con Schapiro, a pesar de su diferente argumentación en cuanto al nacimiento de la abstracción–, cree que el arte crece a raíz de un complejo de circunstancias y puede contribuir a algo más que un placer estético. De esta manera, Morris insiste que la abstracción “can offer something different and something particularly pertinent to our time.” La pintura abstracta, Morris afirma, contribuye a la sociedad ofreciendo un área de experiencia. En la percepción del arte abstracto, Morris describe que “there will be many who can recover emotional stability and repose.” Su razonamiento es que el arte abstracto “donde cada forma e intervalo espacial ha sido controlado y medurado” es en su naturaleza una expresión valiosa alternativa al caos de la sociedad. es un argumento terapéutico. Morris afirma que el arte puede ser una influencia liberadora. Y el arte abstracto sirve a este interés. Morris defiende la abstracción como expresión del sentimiento y de la imaginación reflejando una sociedad más libre.

⁹⁴⁴ La aproximación de Morris es similar a la de Alfred Barr en la exposición “Cubism and Abstract Art”, organizada en el Museum of Modern Art, 1936. También coincide con la de los defensores de la abstracción en los años 30; interpretación contra la cual se rebotarán los expresionistas abstractos, usando en su exposición teórica, la referencia al arte denominado primitivo como argumento antagónico.

⁹⁴⁵ Morris, “On the Abstract Tradition”, 13.

materializados completamente en el Cubismo. Así, para Morris, el primer paso hacia la abstracción habría sido realizado por Cézanne y Seurat, “who stripped the subject of its strangling overemphasis and began to analyse the object as a shape in space.”⁹⁴⁶ Sin embargo, Morris defendía que la abstracción podía desarrollarse a partir de diferentes caminos: uno sería el practicado por el cubismo, camino que sin embargo es criticado por Morris al haber aplicado de forma literal, dice Morris, las enseñanzas de Cézanne. En cambio, Morris defiende otro tipo de abstracción que, como los pioneros de la abstracción europea, no mantendría dependencia del mundo físico y por ello exigiría al artista contemporáneo el uso de una forma “to articulate through their own expressiveness without physical relation to the world outside them.”⁹⁴⁷ Como explica Melinda A. Lorenz en relación a Morris:

“Art declined and collapsed in the nineteenth century because it was more concerned with “meanings-over,” as Morris called those emotions which the objects in the picture call forth from the educated spectator, than with formal structure. By studying art of other ages, and cultures, they were able to recognize and renovate the “plastic conception” of art.”⁹⁴⁸

Es entonces en esa búsqueda voluntariosa por parte del artista moderno, de una abstracción sin relación física con el mundo, que Morris defiende el rol del arte “primitivo” como iluminador de este camino. Como crítico, Morris publicó diversos textos en los que divulgó su idea de la abstracción, así como el proceso histórico que consideraba que habría promovido finalmente la práctica de la abstracción en el arte moderno; sin embargo, Morris apenas desarrolló por escrito su teorización sobre el supuesto rol que el denominado arte “primitivo” tendría en ese proceso artístico. Existen unas declaraciones de Morris algo posteriores al periodo que tratamos aquí, pero que resultan muy clarificadoras sobre la cuestión que nos ocupa en estos años: se trata de la respuesta que dio al ser interpelado en una entrevista organizada por el MoMA en el año 1951 a un conjunto de artistas seleccionados, con la pregunta “What Abstract Art Means to Me”. En su breve respuesta, Morris reivindica al arte “primitivo” como elemento fundamental en el camino del artista moderno de encontrar una nueva abstracción

“Much more could be said about the two ingredients of abstract art-the emotional impulse and the structural fabric that is essential to make it credible. In primitive art the ability to fuse the two is quite natural and appropriate. No wonder the Cubists started from Negro sculpture-and they themselves produced a unity that was welded as tightly as a fist. How do we find this, ourselves?”⁹⁴⁹

⁹⁴⁶ Morris, “On the Abstract Tradition”, 14.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, 13.

⁹⁴⁸ Melinda A. Lorenz, *George L. K. Morris. Artist and Critic* (Ann Arbor: UMI Research, 1982), 27.

⁹⁴⁹ George L. K. Morris, “What Abstract Art Means to Me”, en *The Museum of Modern Art Bulletin* 18, núm. 3 (primavera, 1951): 4.

Morris reivindicaba así la incipiente abstracción que él creía identificar en del cubismo, pero también la abstracción que creía identificar en el arte africano, la cual, al igual que en otras artes denominadas “primitivas”, le habría llevado supuestamente a concluir que las propiedades formales de la abstracción eran, en realidad, “a universal abstract tongue.”⁹⁵⁰

Hasta aquí hemos visto entonces que la perspectiva teórica de Morris sobre el lugar del arte “primitivo” para el desarrollo del arte moderno está en relación con el proceso de abstracción, lo cual sería una perspectiva común a otras argumentaciones de la época. Morris no profundizar teóricamente en esta idea, pero en su obra plástica si que, de una forma más explícita, el arte “primitivo” ocupa un lugar sustancial en diversas de sus obras.

7.1.2. La obra pictórica de George L. K. Morris

Análogamente a su carrera como crítico, Morris también desarrolló una carrera como artista abstracto.⁹⁵¹ Su vínculo con el coleccionista y galerista A.E. Gallatin habría sido determinante en su faceta como artista por el apoyo económico que le brindó, y porque le facilitó entrar en contacto con la vanguardia europea cuando, en 1930, Morris se apuntó en la Académie Moderne para estudiar con Léger y Ozenfant. En su estancia en París Morris también coincidió con artistas modernos destacados en aquel momento, concretamente con Picasso, Braque, Brancusi o Lachaise.

Morris progresivamente devino en un artista bien establecido en Nueva York en la década de 1930. Tuvo su primera exposición en solitario en la Valentine Gallery en en 1933, y le siguieron diversas exposiciones regulares en esta misma galería. Fue, sin embargo, en el influyente Museum of Living Art, del ya citado coleccionista y galerista Gallatin, donde la obra de Morris gozó de una destacable y permanente presencia a lo largo de toda la década. Igualmente, Morris también exhibió su obra en otros espacios destacados de Nueva York, como el Museum of Modern Art.⁹⁵²

La mayoría de las pinturas que Morris elaboró en los años 30 se caracterizan por composiciones abstractas que llevan títulos no referenciales: muchas de estas obras se titulan “composición abstracta” o simplemente “composición” (por ejemplo, *Abstract Composition*,

⁹⁵⁰ Morris, “On the Abstract Tradition,” 17.

⁹⁵¹ Morris también produjo obras escultóricas, pero su obra más numerosa y original fueron sus lienzos pictóricos abstractos.

⁹⁵² En el MoMA la obra de Morris se incluyó por ejemplo en la exposición “New Rugs by American Artists”, del año 1942.

1937, o *Composition*, 1944), y en algunos casos las obras también llevan títulos que hacen referencia a los elementos plásticos específicos de la obra en cuestión (por ejemplo, *Black and White Forms*, 1931).

Algunas de sus obras de los años 30, sin embargo, aun cuando presentan características formales muy similares a las ya mencionadas composiciones geométricas abstractas, tienen títulos más concretos: por ejemplo, las obras *Rembrandt* (1936) o *Carnaval* (1937), que en sus títulos hacen una referencia a otros artistas u obras.

Entre estas obras abstractas, pero que llevan títulos más específicos, también encontramos que algunas presentan títulos que referencian a las culturas nativas americanas: por ejemplo, *Battle of Indians No. 1* (1929), la obra más temprana de estas características y con fecha de 1929; *Battle of Indians No. 2* (1933) o *Indians Fighting* (1935) —ésta última, a modo de collage.⁹⁵³ En total Morris realizaría, hasta principios de la década de 1940, unas 12 obras que llevaron títulos que incluyen elementos característicos de las culturas nativas americanas. Entre ellas, además de las obras ya citadas,



Morris, *Indians Fighting* (1935)

también destacan las obras *Indian Composition* (1938), *Indian Composition No. 6* (1938), o *Indian Concretion* (1938), o *Indian Composition No. 8* (1940), *Indian Composition* (1945).

Todas estas obras, aun cuando presentan títulos nativos, son mayoritariamente composiciones abstractas: únicamente en *Battle of Indians No. 2* todavía las formas remiten inequívocamente a elementos concretos como figuras humanas, pero en las demás obras posteriores ya las formas han sido totalmente simplificadas en un espacio representado de forma bidimensional. Aun así, en la mayoría de estas obras es posible identificar elementos simbólicos que pudieran evocar, como defienden Gail Levin o April J. Paul, la cosmogonía indígena.⁹⁵⁴ Por ejemplo, Levin defiende que *Battle of Indians No. 2* (1933) presenta un

⁹⁵³ Para un análisis en detalle de las pinturas de Morris, especialmente de la obra *Indians Hunting Num. 1*; véase Nicolas Cikowsky, Jr. "Notes and Footnotes on a Painting by Georges L. K. Morris", *University of New Mexico Art Museum Bulletin*, 10, 1976-77: 3-11.

⁹⁵⁴ Según April J. Paul, "George L. K. Morris frequently drew upon American Indian motifs such as the patterns found in *Indian Concretion*, 1938." April J. Paul, "Byron Browne in the Thirties: The Battle for Abstract Art", *Archives of American Art Journal*, Vol. 19, No. 4 (1979): 17. Véase también Gail Levin, "American Art," en William Rubin (Ed.) *Primitivism in 20th Century Art II* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984), 465-466.

lenguaje más cubista y menos naif respecto a su producción anterior, y relaciona precisamente este “more abstract, flat, configuration” de la obra, con las formas decorativas de las *kachinas*, aceptando así la tesis originariamente defendida por Lorenz de que la abstracción de estos lienzos podría derivar de estas muñecas características de las tribu Pueblo.⁹⁵⁵



Morris, *Battle of Indians No. 2* (1933).



Kachina (cultura Pueblo).

Nosotros consideremos que en los lienzos de Morris ciertamente es posible identificar varios motivos que presentan una gran similitud formal con motivos propios de las *kachinas*; por ejemplo, en preponderante uso de la simplificación, el predominio de colores vivos o la repetición diversos motivos abstractos. Sin embargo, si no planteamos la pregunta de si la mera coincidencia formal sería razón suficiente para concluir que Morris se habría inspirado en las *kachinas* a la hora de crear tales lienzos, consideramos que la mera coincidencia formal entre la obra de Morris y arte nativo no implica, necesariamente, que el arte nativo hubiera sido en realidad la principal fuente de inspiración para Morris a la hora de realizar tales obras. Y es que las características que han sido señaladas como derivadas de las *kachinas* (la simplificación, el color, la abstracción, etc.), son características que Morris también halló en obras modernas, por ejemplo, en las obras de Picasso o de Miró que, gracias a la colección de Gallatin, Morris pudo conocer y estudiar en profundidad.

Además, los lienzos en sí mismos, no muestran ningún elemento que, de forma inequívoca, pueden asociarse a elementos originarios de las culturas o el arte nativo. Por ejemplo, la obra

⁹⁵⁵ Levin, “American Art”, 466; Melinda A. Lorenz, *Georges L. K. Morris: Artist and Critic*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982, 5, 12-13. La obra *Battle of Indians No. 2* (1933) se habría dañado en un desplazamiento y finalmente perdido (la fuente dada es el microfilm 1293, frame 642, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC. Levin, “American Art”, 466.) Sobre esta obra, véase también Gail Stavitsky, “The A. E. Gallatin Collection: An Early Adventure in Modern Art.” *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 89, no. 379/380 (invierno–primavera 1994): 1, 46.

Indian Composition (1938) no incluye ningún símbolo que abiertamente haga referencia a las culturas nativas americanas: esta obra es un óleo sobre lienzo que incluyó arena, pero tal similitud con la obra de ciertas culturas nativas que produjeron obras conocidas como “pinturas de arena”, también la podemos señalar a propósito de otras obras modernas.⁹⁵⁶ Más allá de constatar esta afinidad, por tanto, no disponemos de ningún otro elemento que nos permita concluir con absoluta convicción de que Morris se habría inspirado en esas obras nativas.⁹⁵⁷ Por ello, discrepamos en este sentido de Levin y de Lorenz cuando afirman que en estas obras Morris se habría inspirado probablemente en las *kachinas*, porque la mayoría de estas obras, además, aun cuando tienen un título que refiere a la cultura nativa americana, se articulan a través de una abstracción que encontramos en otras obras de Morris contemporáneas, aunque son otros títulos o sin títulos.



Morris, *Indian Composition* (1938).



Morris, *Indian Composition No. 6* (1938).

⁹⁵⁶ En la presente Tesis ya ha sido señalado a propósito de la exposición “Indian Art of the United States” (1941), del MoMA, que en la exposición se incluyeron ejemplos de “pintura de arena” y que, incluso, el museo contrató a representante de la cultura navajo para que realizaran en directo estas obras. Pero esta exposición del MoMA que popularizó la denominada “pintura de arena” se realizó en 1941, por tanto, después de la obra de Morris. En la exposición *Introduction to American Indian Art. The Exposition of Indian Tribal Arts* (1931), se presentaron ejemplos de “pintura de arena”, y Morris los hubiera podido ver si hubiera visitado la exposición (o conocerlos a través del catálogo), pero no disponemos de ningún elemento que lo corrobore. Sin embargo, también entre la vanguardia existían ejemplos de pinturas que habían incorporada arena en el lienzo; entre otros, André Masson o a Wolfgang Paalen.

⁹⁵⁷ Esta es la lectura que, por ejemplo, se sugiere desde el Metropolitan Museum of New York. Véase como ejemplo, el comentario sobre la obra *Indian Composition* (1938) que se publica en su web: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/484260>

Por otra parte, en el caso de otra obra de Morris del mismo año y titulada, *Indian Composition No. 6*, vemos que algunos elementos pueden ser interpretados –aunque creemos que de forma muy forzada y subjetiva– como una sugerencia a un animal totémico, siendo el círculo el referente del ojo, y las dos líneas vertivales, el perfil de una cabeza de animal, quizás un caballo. En otra obra del mismo año y titulada *Indian composition* (1938), resulta más difícil vincular las formas a un elemento visual concreto. En este sentido, no podemos descartar, ciertamente, que Morris hubiera operado originariamente desde la referencia de una representación totémica en un objeto nativo, y desde aquí hubiera podido buscar una abstracción al ir simplificando y reagrupando las formas. Sin embargo, tal referencia se realizaría de forma muy abierta y, por tanto, de forma necesariamente equívoca.

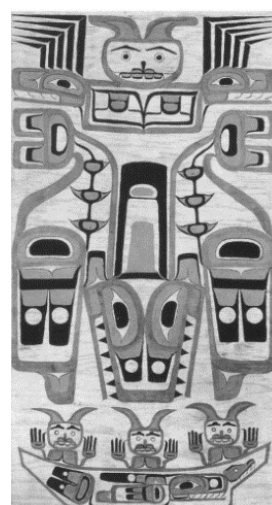
Otro ejemplo lo podemos buscar en la obra *Indian Concretion*, también de 1938, en base a la cual es posible trazar también una lectura a partir de elementos propios de las culturas nativas, como la figura de animales como tótems, y en específico, la figura del pájaro y su símbolo de la figura del chamán. Así, la forma roja de la parte superior podría ser leído como la cabeza de un pájaro, y el círculo adentro negro, como un ojo; en cambio, el triangulo rojo también enganchado a la forma roja, sería un pico; a partir de ahí, el resto de formas podrían ser señaladas como el cuerpo y las alas del animal. Sin embargo, tal lectura sería en todo caso una posibilidad, una sugerencia de interpretación, porque la obra no presenta elementos lo suficientemente concretos para realizar de forma inequívoca una lectura de elementos originarios de la cultura americana.



Morris, *Indian Concretion* (1938)



Motivo característico en objetos procedentes de las culturas originarias de la costa noroeste americana.



John Wallace, *Untitled* (1939)

Es más, tales formas señaladas aquí que hemos dicho que pueden ser relacionadas con motivos asociados a las figuras totémicas hallables en el arte nativo americano, presentan una misma, o incluso una mayor similitud con otras obras modernas; por ejemplo, la obra *El Carnaval del Arlequín* (1924-1925) de Joan Miró. Efectivamente, tanto los colores brillantes y planos, como las formas simplificadas, sobre todo el semicírculo y las rayas cortas, las encontramos también en la obra de Miró. Se da el caso, también, que Morris realizó una obra previa, titulada precisamente *Carnival* (1937).

Además, muchas de estas formas abstractas las encontramos también en otros lienzos, como en la pintura titulada *Abstract Composition* (1937), que parece anticipar las formas la posterior *Indian Composicion* (1938), pudiendo entonces haber sido Miró el referente original desde el cual Morris se habría inspirado para crear su composición *Indian Composicion* (1938), aún cuando el título haga referencia a un tema nativo, y aún cuando algunas formas permiten imaginar analogías con figuras totémicas hallables en el arte nativo americano.



Morris, *Carnival* (1937)



Morris, *Abstract Composition* (1937)

Para determinar la influencia del arte nativo en la obra de Morris, también resulta oportuno comparar su obra con la de un artista nativo cuya obra fue exhibida en la galería de Gallatin, junto a la obra de Morris y a la de artistas europeos como Klee. Nos referimos al pintor nativo americano llamado John Wallace, autor de obras que buscan reproducir elementos característicos del arte de las culturas nativas (específicamente, de la cultura Haida, Alaska). En tal sentido, Gail Stansky defiende que Morris habría convencido a Gallatin de incluir la

obra de Wallace, *Untitled*, 1939, en su colección, obra que a su vez habría sido un encargo de Gallatin.⁹⁵⁸ Sin embargo, nos parece que cualquiera de las obras señaladas a propósito de Morris y que llevan títulos sobre lo nativo, presentan una mayor similitud con las obras modernas de los europeos (por ejemplo, la obra de Joan Miró), que con el arte nativo de Wallace.

Ello nos lleva entonces a considerar las posibles referencias de Morris a lo nativo, entonces, como algo que Morris hubiera podido articular en su discurso teórico de su obra, pero que no necesariamente habría sido producto de una observación y representación de motivos nativos americanos. En este sentido, creemos que resulta interesante valorar el hecho de que la bibliografía especializada sobre Morris ha reconocido de forma unánime la influencia del pintor Fernand Léger en la evolución de Morris como pintor, incluso como la influencia más determinante para Morris.⁹⁵⁹ Sin embargo, esta influencia ha sido destacada en términos conceptuales, porque los lienzos de Morris no presentan en general similitudes visuales con la obra de Léger. Siendo así, nos preguntamos: ¿por qué se asume que la inspiración de Morris a partir del arte nativo hubiera sido únicamente, o principalmente en aspectos formales? Si la obra de Léger pudo influir Morris no en el aspecto formal, sino en otros aspectos más conceptuales, ¿por qué a la hora de examinar el posible vínculo entre la obra de Morris con el arte “primitivo”, se insiste únicamente en una relación formal?

En este sentido, hay un elemento que consideramos importante a valorar a la hora de analizar el interés de Morris respecto al arte nativo, y que podría haber influido al artista a la hora de vincular algunas de sus obras a la cultura nativa: se trata de la interpretación de Morris sobre la abstracción en la pintura que ya hemos comentado previamente a propósito de sus textos que escribió como crítico. Específicamente, consideramos que resulta conveniente tener en cuenta aquí que, a diferencia de otros críticos contemporáneos a Morris que desde Nueva York también defendían la abstracción, Morris utilizó siempre un concepto de “abstracción” muy flexible, en el que por ejemplo incluía obras con referencias tanto abstractas como semiabstractas. Por tanto, y a diferencia de otros defensores de la abstracción, la defensa e

⁹⁵⁸ Véase Gail Stavitsky, “A. E. Gallatin's Gallery and Museum of Living Art (1927-1943),” *American Art* 7, núm. 2 (1993): 37.

⁹⁵⁹ Morris estuvo de 1929 a 1930 a París, donde estudió con Fernand Léger i Amédée Ozenfant a la Académie de l'Art Moderne. Según Gail Levin, de Ozenfant Morris habría tomado el interés por el arte primitivo. Gail Levin insiste en la influencia de Léger en la atracción de Morris por el primitivismo; así, la autora cita una referencia de Morris en la que habría afirmado de Léger que este era “the real primitive, the adventure who draws upon his new horizon”. Levin, “American Art,” 466. Nosotros discrepamos de esta interpretación, como argumentaremos en las Conclusiones de la presente Tesis.

interpretación que hace Morris aceptaba diferentes grados de abstracción, y permitía, incluso, la inclusión de un lenguaje representacional dentro de formas inequívocamente abstractas. En este sentido, el arte nativo americano sí que hubiera podido presentarse como un referente de convivencia armónica entre las diferentes expresiones, la abstracta y la representacional, que caracterizó toda la obra madura de Morris.⁹⁶⁰

Por otra parte, a juzgar por la producción plástica de Morris, podemos concluir que Morris, no buscó desarrollar una producción plástica que fuera leída principalmente como *nativa*, porque su obra, aun cuando en algunas ocasiones podría referirse a lo nativo, ya hemos señalado que mayoritariamente se caracteriza por un lenguaje abstracto análogo al de la abstracción moderna europea.⁹⁶¹

En los años 20 en Nueva York ciertamente se produce una oleada de nacionalismo en cuanto al arte nativo americano, como señala Baigell:

Until roughly 1920, interest in American Indian art subsumed within the more general regard for primitive. At least two factors account for the new, specific concern after that date. First, artists began to visit the Southwest to observe Indian life directly when the first artists' colonies were established in New Mexico after 1915. Second, a combination of increasing nationalism after World War I recognition of the provincialism of American modernism prompted the search for authentic American artists from whom modernists might derive a modern, truly American no longer dependent on European precedent. The American Indian was found to be a good model and his art an appropriate source for a new modernism."⁹⁶²

Sin embargo, a partir de sus escritos y pinturas podría decirse que Morris no buscó desarrollar un arte que tributara únicamente al arte *estadounidense*, sino que operaba desde una concepción del arte moderno no necesariamente antagónica al arte europeo, como podemos constatar en la apertura editorial de *Plastique*, la cual refleja su compromiso con un arte moderno internacional, al declarar:

"*Plastique* is a magazine devoted to the study and appreciation of abstract art; its editors are themselves painters and sculptors identified with the modern movement in Europe and America. Articles will appear in English, French and German."⁹⁶³

Las referencias primitivistas que introduce Morris en algunas de sus obras lo vinculaban, en realidad, al arte *moderno*, porque Morris conocía plenamente que el arte africano había sido utilizado a principios de siglo por artistas tan relevantes como Picasso, al que en los Estados

⁹⁶⁰ Esta característica interesará a algunos de los futuros expresionistas abstractos, sobre todo a Jackson Pollock.

⁹⁶¹ En esta lectura del interés de Morris hacia el arte nativo americano en términos principalmente nacionalistas, discrepamos de autores como Rushing o Cikovsky. Véase Nicolai Cikovsky Jr., "Notes and Footnotes on Painting by George L. K. Morris," *Bulletin of the University of New Mexico Art Museum* 10 (1976-77), 3-11. Véase también Rushing, *Native American Art and the New York Avant-Garde*, 93-95.

⁹⁶² Matthew Baigell, "Modern Uses of American Indian Art", *Art Journal*, Vol. 35, No. 3 (1976): 251.

⁹⁶³ Georges Morris, *Plastique* (Nueva York: Arno Press, 1947), 25.

Unidos le siguió, por ejemplo, Max Ernst. En este sentido, lejos de hacer una lectura nacionalista de la referencia a lo nativo, el primitivismo de Morris parece apelar a una tradición vinculada al nacimiento y desarrollo del arte moderno tal y como se venía interpretando en Nueva York desde principios de siglo.

En conclusión, consideramos que la relación entre la obra de Morris con el arte nativo no debe reducirse a una influencia principalmente formal, sino que a juzgar por sus textos críticos, tal afinidad parece encontrarse en la búsqueda de una abstracción que Morris interpretó como semiasbtracta; y no nos parece, a juzgar por su producción escrita o por su obra plástica, que Morris se inscribiera en la corriente nacionalista que estallaría unos años después, y que como ya hemos visto se ejemplificaría por ejemplo en la exposición que sobre el arte nativo organizó el MoMA en 1941. En cualquier caso, el referente primitivo en la obra y pensamiento de Morris sí que jugó un rol importante tanto en su faceta como crítico como en la de artista.

7.1.3. Sobre el primitivismo en la obra y pensamiento de Morris: origen, herencias e influencias

Según considera Gail Levin, el origen del primitivismo de Morris debe situarse en Fernand Léger y en Amédée Ozenfant, con quienes Morris entró en contacto durante su estancia en París al estudiar en la Académie Moderne. Levin valora para ello el que la obra de Morris más temprana que podemos considerar primitivista, fecha del año 1929, año en que en su primavera Morris estudió en la referida academia. La influencia de Léger y Ozenfant en Morris, sobre todo el primero, ha sido señalada de forma unánime en múltiples estudios, y, ciertamente, el que Morris en su viaje a París constatará que Léger y Ozenfant asumían el arte “primitivo” como una fuente de creación a para el desarrollo de sus obras, debió necesariamente influenciar a Morris.⁹⁶⁴ Sin embargo, consideramos improbable, que como asume Levin, Morris descubriera el primitivismo en París, y específicamente, con Léger y Ozenfant, ya que como ha sido examinado anteriormente en la presente Tesis a propósito de las publicaciones (monografías y ensayos), exposiciones, o la obra primitivista desarrollado

⁹⁶⁴ Según Levin, Morris “encountered primitivism while studying in the spring of that year with Fernan Leger and Amedee Ozenfant in Paris at the Académie Moderne.” Levin, “American Art”, 465.

por algunos de los artistas de Nueva York más famosos en aquellas dos últimas décadas, el primitivismo era una práctica totalmente difundida en Nueva York.⁹⁶⁵

Es difícil de justificar que Morris, que además de artista ya hemos señalado que también ejerció -y con mucho éxito- de crítico, no conociera la utilización del arte “primitivo” entre la vanguardia europea; o la referencia primitivista de Weber, Sterne o Hartley, todos ellos con una gran popularidad en Nueva York en aquellos años. Por ello, nos inclinamos a valorar el viaje de Morris a París como un elemento más bien de *confirmación* en cuanto a que la práctica primitivista sería un rasgo característico *esencial* de la vanguardia *moderna*, en el sentido de que era desarrollada por artistas en Nueva York y también por la vanguardia europea. En este sentido, también discrepamos de Levin cuando sugiere que Morris hubiera buscado en su obra, a través de la referencia nativa, una tradición de arte americana. Levin señala que Morris ya en 1928 -y, por tanto, cuando todavía era estudiante en Yale- defendió la cultura nativa como el elemento a partir del cual construir una expresión artística nacional estadounidense. “The only remote past this country knows”, escribe Morris, “is one of the forests and Indians, and all the artist’s material he must deliberately create.”⁹⁶⁶ Aun cuando Morris ciertamente defendiera que los artistas estadounidenses debían desarrollar un arte que tributara a la nación, entendemos esa reivindicación más bien como una voluntad de buscar un arte *original*, es decir, un arte que no se limitara a copiar la obra de los considerados artistas modernos, por aquel entonces todos artistas europeos.

Ello explicaría, por ejemplo, el que, en la mayoría de obras de Morris con títulos nativos, el elemento nativo no es inequívocamente identificable, ya que lo que realmente interesa crear a Morris, antes de un arte *estadounidense*, es un arte *abstracto*. En este sentido, desarrollar un arte moderno *a partir de referentes nativos*, hubiera podido ser una estrategia de Morris para crear un arte que aun tributando a la tradición moderna, lo hiciera desde una originalidad propia que no tendría equivalente en Europa.

En este sentido, a la hora de valorar el primitivismo de Morris, tampoco debería ignorarse de que se trata de poco más de 10-15 obras aproximadamente, es decir, Morris elabora obras con

⁹⁶⁵ Rushing También interpreta el interés de Morris hacia el arte nativo americano como una influencia sobre todo de sus profesores, por ejemplo, del pintor John Sloan (Sloan defendía mirar en el arte nativo americano como elemento para el arte estadounidense contemporáneo, y organizó la exposición de “Introduction to American Indian Art” (1931), organizada en la Grand Central Art Galleries en 1931). Rushing, *Native American Art and the New York Avant-Garde*, 93-95.

⁹⁶⁶ Georges Morris citado en Levin, “American Art”, 465.

una referencia más o menos explícita de lo nativo americano, pero su producción consiste mayoritariamente en una obra abstracta en la que no hay ninguna reelaboración significativa del tipo de abstracción originaria en objetos nativos. Ya hemos visto como Morris explicará la abstracción (y, por tanto, la de estas obras con título nativo como las que no llevan título nativo), como inspiradas en el arte “primitivo”. No obstante, como hemos señalado anteriormente cuando hemos analizado obras de Morris específicas, la abstracción que desarrolla Morris en sus obras (tanto en las que llevan títulos nativos como las que no), no presentan unas características que nos permitan concluir que esa abstracción fue desarrollado únicamente, o principalmente, a partir del arte “nativo”. Por el contrario, ya hemos comentado como los referentes más similares a la obra de Morris los encontramos en la obra de artistas modernos (Miró por ejemplo), y, por tanto, ese posible objetivo de desarrollar un arte a partir de lo nativo, aun cuando fuera un deseo ya referenciado por Morris de joven, no se evidencia en el tipo de pintura que desarrolló a lo largo de la siguiente década. En este caso, se trataría de un *décalage* entre la teoría y la práctica: entre lo que dice Morris como crítico, y lo que elabora como pintor, y, como ha sido estudiado ampliamente, el discurso del artista no necesariamente tiene que coincidir con el proceso real de su obra.

Por otra parte, en el interés que Morris desarrolló por el arte nativo americano en la década de 1930, también ha sido señalado como producto de algunas monografías que fueron publicados entre finales de la década de 1920 y hasta finales de la década siguiente, como especificaremos con más detalle más adelante. En este sentido, es importante tener en cuenta que, desde la década de 1920, en los EE. UU. hubo un gran interés en describir y explicar cuál serían los rasgos del arte propiamente *moderno*. La importancia en Nueva York sobre este género de publicaciones ya la destacó en 1944 el pintor expresionista abstracto, que defendió que incluso se podía hablar de una tradición en este género: “the book on modern art”, escribe Newman, “has become a new genre, and the writer on art a new profession. Already it has a tradition.”⁹⁶⁷ La historiadora de arte Susan Noyes Platt habla incluso de delirio y obsesión, por la gran cantidad de obras publicadas en la década de 1920, y señala que, a diferencia de

⁹⁶⁷ Barnett Newman, “The Anglo-Saxon Tradition Art Criticism” (c. 1944-45), en *Barnett Newman, Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O'Neill (University of California Press: Berkeley, 1992), 84.

finales de los años 30, cuando la lectura de Barr devendrá un canon, hasta entonces las definiciones sobre el arte *moderno* publicadas en Nueva York eran diversas y numerosas.⁹⁶⁸

En este sentido, consideramos que resulta realmente revelador el que, a pesar de dicha diversidad a la hora de describir lo moderno en el arte, un rasgo que se referencia en un gran número de estas monografías sobre el arte moderno, fuera el primitivismo artístico. Y ello resulta importante de señalar porque, en la bibliografía sobre el primitivismo en los EE. UU se ha tendido a señalar únicamente ciertas publicaciones a las que se les ha atribuido una influencia que, contrastadas con otras publicaciones contemporáneas, resulta cuestionable.

Así, desde la bibliografía se han señalado como fundamentales respectos el interés en Nueva York hacia el arte “primitivo”, los libros *Primitive Negro Sculpture* (1926), de Paul Guillaume y Thomas Munro; el libro *Primitive Art* (1927), del antropólogo Franz Boas; o el libro *System and Dialectics of Art* (1937). Por ejemplo, Gail Levin afirma que

“Interest in Primitive art in America was fostered by several important publications of the twenties and thirties. In 1926, *Primitive Negro Sculpture* by Paul Guillaume and Thomas Munro [...]. Anthropologist Franz Boas’s influential *Primitive Art* [...] generated much interest in their [Northwest Coast Indians] art. The book most influential in stimulating artists’ interest in Primitive art was John Graham’s *System and Dialectics of Art* [...]”⁹⁶⁹

Levin realiza estas afirmaciones, pero no las demuestra ni aporta ninguna argumentación. Sin embargo, si valoramos en detalle la especial aportación, supuestamente determinante según Levin, que habría aportado la publicación en Nueva York de estas monografías, constatamos que muchas de las ideas que se les atribuyen a las monografías de Guillaume, Boas o Graham eran presentes en muchas otras monografías o ensayos, o, simplemente, no impactaron en el debate sobre el primitivismo.

Por ejemplo, la idea de una estetización del arte africano que se defenderá en el libro *Primitive Negro Sculpture* (1926), ya había sido difundida en Nueva York a través de otros ensayos y monografías, como acabamos de comentar en este apartado. Además, como hemos visto anteriormente en la presente Tesis, esta idea también se había difundido en Nueva York a través de exposiciones, como las ya referida que organizó Marius de Zayas, o la más reciente, la exposición “Primitive Negro Art, Chiefly from the Belgian Congo,” organizada en el *Brooklyn Museum* en 1923, y, por tanto, ante de la aparición del libro de Guillaume.

⁹⁶⁸ Véase Susan Noyes Platt, *Modernism in the 1920s. Interpretations of Modern Art in New York from Expressionism to Constructivism* (Ano Arbor: UM Research Press, 1985).

⁹⁶⁹ Levin, “American Art,” 466. Biro también considera muy influyente el libro de *Primitive Negro Sculpture* de Paul Guillaume and Thomas Munro. Véase Yaëlle Biro, “Paul Guillaume, Marius de Zayas, and African Arts: A Transatlantic Partnership, 1914-1923,” 101-118.

Por otra parte, Levin habla de que el libro de Franz Boas habría generado un gran interés en el arte “primitivo”, específicamente hacia el arte de las tribus originarias de la Costa Noroeste. No sabemos a quién se refiere Levin porque no especifica si tal interés fue causado a los artistas, galeristas, teóricos o público en general. Si nos fijamos en los artistas, nos encontramos en que, después de la aparición del libro de Boas, únicamente Georges Morris realizará un arte con referencias a lo nativo. Y ciertamente, la primera obra de Georges Morris se realiza en 1929, es decir después de la publicación de *Primitive Art*. Sin embargo, como ya hemos señalado anteriormente, las obras de Morris formalmente presentan características más próximas a obra modernas que a obras del arte “primitivo”. Además, si nos fijamos en la temática que Morris sugiere en sus dos primeras obras con la ayuda de los títulos (*Battle of Indians No. 2* (1933) y *Indians Fighting* (1935); en el resto de las obras Morris simplemente realiza referencias abiertas como *Indian Composition*), vemos que se apela a la convencional y tradicional idea del nativo como una figura *salvaje*, primitiva en tanto usa la violencia (*Battle, Fighting*). En este sentido, la obra de Morris no se distingue de la aproximación etnocéntrica y tópica ya realizada previamente por artistas anteriores, tanto europeos y americanos, y, por tanto, creemos que de haber reamente tenido en cuenta la innovadora aportación que Boas realizó en su libro sobre el arte y las culturas nativas, la obra de Morris no hubiera mostrado tal imagen convencional.⁹⁷⁰

Finalmente, en cuanto a la repercusión del libro *System and Dialectics of Art* (1937), de John Graham, ya hemos señalado que muchas de las ideas que en este se propone venían difundándose en Nueva York en los últimos años, por ejemplo, a través de las monografías sobre arte que acabamos de examinar, y que reconocerán y valorarán el primitivismo

⁹⁷⁰ El libro de Boas comportó una gran aportación en el estudio del arte “primitivo” porque por primera vez no partía del supuesto de que sus creadores fueran inferiores respecto del artista blanco euroamericano, y, por tanto, introdujo lo que hoy en día es conocido como relativismo cultural (es decir, que cada grupo humano ha evolucionado de forma equivalente, pero en función de diversos factores no genéticos sino más bien históricos que han determinado sus diferencias culturales). Boas en su libro también presentó por primera vez análisis que buscaban partir de un rigor científico, al trazar teorías y operar con categorías que Boas contrastó con un gran número de obras y después de realizar numerosos trabajos de campo. Por ejemplo, podemos observar que cuando Paul Guillaume y Thomas Muro publicaron *Primitive Negro Sculpture* (1926), con la intención de analizar los objetos como “pure art”, Melville Herskovits criticó este objetivo de los autores de analizar tales objetos desde una perspectiva únicamente formal -es decir, estética-, porque, según Herskovits tal perspectiva no es posible en el caso de los objetos africanos: “such an art”, escribe Herskovits, “cannot be appreciated or understood outside its cultural setting.” Melville J. Herskovits, “Negro Art: African and American,” *Social Forces* 5, núm. 2 (1926): 295. Además, Herskovits critica a los autores del libro por fracasar en su objetivo porque finalmente aportaron una explicación cultural para cada pieza incluida. Boas en su libro *Primitive Art* publicado un año después, sigue la perspectiva señalada por Herskovits unos años antes en cuanto a la necesidad de adoptar una perspectiva de análisis diferente para el estudio de las artes no occidentales.

repetidamente, antes de esta publicación de Graham. En este sentido, pensamos que si contrastamos la obra de Graham con las monografías y ensayos publicados en Nueva York en la década de 1930 que acabamos de analizar, parece más adecuado considerar *System and Dialectics of Art* más bien como un producto influenciado por este género sobre libros sobre el arte moderno, como se refería Barnett Newman. Y análogamente, consideramos también muy factible considerar que el interés que en Nueva York existió hacia el arte “primitivo” y que se materializó en la producción de monografías y textos, pero también en la organización de exposiciones y la práctica primitivista por parte de artistas en la segunda y tercera década, hubiera sido un estímulo para Boas para interesarse por el estudio de estas artes.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta Tesis doctoral nos hemos encargado de analizar y sistematizar la teorización que sobre el arte “primitivo” en relación al arte moderno se puede apreciar en Nueva York a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, desde 1910 hasta 1941.

A partir de nuestro análisis de las fuentes primarias y su contraste, confirmamos que efectivamente a lo largo del periodo 1910-1941 se produjeron múltiples y muy diversas lecturas sobre el arte “primitivo”. Este último fue asumido en Nueva York como un elemento distintivo de la noción de lo moderno en el arte. Los artefactos procedentes de culturas tradicionales no occidentales vienen a ser considerados en sí mismo como obras de arte, para lo cual son despojados de su sentido originario y de sus respectivos contextos de procedencia. Hemos visto los diferentes argumentos que son manejados tanto por teóricos como por críticos y galeristas en cuanto al sentido de lo “primitivo” como parte de lo moderno. No hemos encontrado elementos suficientes que permitan afirmar que la argumentación dada en cuanto a la condición moderna de lo “primitivo” en el arte, sea una copia o una mimetización del sentido que haya tenido en Europa, sino que desde Nueva York se procuró hacer una lectura ajustada a un nuevo tiempo, donde cada autor o autora fundamenta lo que considera relevante dentro de tal lógica relacional entre lo “primitivo” y lo moderno.

Hemos comprobado que la asociación entre en arte “primitivo” y el arte moderno, no se reduce a un espacio puntual ni es un evento aislado, sino que forma parte de un despliegue amplio y diverso a través de múltiples medios o canales a lo largo de los cuales se evidencian elementos comunes y matizaciones que permiten reconfigurar el discurso primitivista en Nueva York en estos años.

Hemos comprobado que tanto en las múltiples exposiciones en galerías y museos, como en los materiales escritos que le acompañaron en forma de catálogos, artículos o monografías, así como también como parte de la crítica de arte misma, y en la fundamentación discursiva de múltiples ensayos y monografías tanto específicamente referidas a algunas de las artes consideradas primitivas, o dedicadas al arte moderno pero en las cuales se hace mención y/o se incluye en detalle el arte “primitivo” como parte del análisis, se advierte que el arte “primitivo” es asumido como un componente consubstancial de la modernidad artística en Nueva York. Esto es algo que ya se había defendido en Europa a propósito de las primeras vanguardias de las cuales Picasso y Matisse serían dos de los representantes más connotados;

pero lo relevante en el caso de los canales de difusión analizados en Nueva York, es que se advierte la voluntad de sistematicidad en cuanto a tal fundamentación. Es decir, el primitivismo deja de ser un elemento constatable en lo fundamental en la práctica propiamente plástica, para venir a ser prácticamente omnipresente en el discurso estético de la modernidad artística en Nueva York.

Consideramos que es posible una lectura alternativa a las explicaciones que por regla general se han dado de manera dominante en cuanto al lugar del arte “primitivo” en relación al arte moderno en Nueva York durante la mayor parte de la primera mitad del siglo XX. Por regla general se ha tomado como punto de inflexión en cuanto al discurso sobre lo moderno en el arte en Nueva York la gran exposición el *Armory Show*. Pero si bien es cierto que la misma, tal y como hemos analizado, tuvo un impacto determinante para el desarrollo de la modernidad artística en Nueva York, la incidencia directa del primitivismo artístico europeo no quedó marcada por las obras allí expuestas ni por el uso que se dio a aquel gran evento expositivo de 1913.

También la historiografía por regla general ha identificado el *Armory Show* como el evento expositivo más relevante y con mayor impacto que da inicio a una nueva perspectiva sobre lo moderno en el arte en Nueva York. Esto aunque no deja de ser cierto, también ha invisibilizado otros elementos que contribuyeron al desarrollo de una nueva perspectiva sobre lo moderno en el arte y en concreto en cuanto al lugar del arte primitivo como parte de lo moderno en Nueva York. Hemos comprobado, sin embargo, y nuestro trabajo así lo demuestra, que en Nueva York ya con anterioridad al *Armory Show*, y en concreto desde 1910, circulaban ideas renovadoras en cuanto a la relación entre el arte “primitivo” y el arte moderno. No se produce una traspolación de Europa a Nueva York como de manera recurrente se ha dado en decir en cuanto a la idea del arte moderno, y en particular en cuanto al lugar del arte “primitivo” como parte de tal sentido de lo moderno en el arte.

Hemos constatado que aun cuando parece innegable que con la difusión y por primera vez una valoración positiva de la obra de artistas con obra primitivista como Matisse, hubiera contribuido a difundir el conocimiento de la práctica primitivista entre la vanguardia europea, hubo otros eventos, como los ya señalados en cuanto a las exposiciones organizadas en la “291” y, después en la Modern Gallery de Marius de Zayas, así como el retorno de Max Weber y Marden Hartley de Europa, y el impacto de la obra exótica de Maurice Sterne, que

consideramos que tuvieron un impacto más determinante: el *Armory Show* consideramos que habría de ser valorado como un evento ciertamente importante, porque sobre todo difundió y, en cierta parte, legitimó un tipo de arte, moderno, que ya incluía la práctica primitivista en Europa, pero en cuanto la práctica y teorización primitivista, la conexión con Europa o el desarrollo de las argumentaciones o de la teorización sobre el lugar del arte “primitivo” no es algo que directamente esté restringido o quede determinado por la perspectiva presentada en el *Armory Show*.

Hemos constatado la existencia temprana de una vocación artística pedagógica, es decir, figuras como Stieglitz o Dreier, se plantean como objetivo hacer “pedagogía” en cuanto a mostrar o enseñar al público y la crítica qué entender por arte moderno. Consideramos que podrían definirse como características generales y dominantes de la teorización sobre el arte “primitivo” en Nueva York en el periodo que hemos analizado, Consideramos que por regla general son frecuentes las formulaciones simples y/o simplificadoras. Como parte de ello se simplifica la gran especificidad de teorías estéticas desarrolladas por las distintas vanguardias y artistas, y se sintetiza en algunos conceptos básicos tales como: el anti naturalismo, o el camino hacia la abstracción. Como parte de ello se halla también el uso de lo “primitivo” con un sentido estético primitivista. En este último caso, no obstante, al igual que los demás elementos, el primitivismo también es asumido por regla general, de forma simplificada, simple y convencional.

Unido a lo anterior, consideramos que la voluntad pedagógica en cuanto al arte moderno se refiere, podría haber incidido en la simplificación de las argumentaciones en cuanto a las características de lo moderno y como parte de este el lugar que ocuparía el arte “primitivo” como arte y como motivo y/o referente para el arte moderno. Por ello las explicaciones aportadas por algunos de los primeros teóricos que hemos analizado, buscan ser llanas y entendibles. De manera que consecuentemente se simplifican los conceptos y se habría perdido parte de la riqueza del pensamiento estético en cada movimiento y artista, pautando y operando desde la simplificación de la complejidad del *arte moderno* como si en si mismo fuera un *movimiento* homogéneo y/o indivisible. El resultado es una aportación muy limitada que llega a ser incluso tópica en muchos casos (anti-naturalismo, abstracción resultando de este anti-naturalismo, y el primitivismo como elemento de referencia en la búsqueda de un nuevo lenguaje formal). En relación a ello, como elemento muy relevante hemos constatado que la perspectiva desarrollada sobre el arte “primitivo” en el marco de la teorización sobre lo

moderno en el arte en Nueva York entre 1910 y 1941, si bien es cierto que estuvo marcada por la identificación del arte “primitivo” como parte de lo moderno en el arte, la perspectiva sobre lo moderno condicionó a su vez la perspectiva sobre el arte “primitivo”. De manera que es una relación multi-condicionada desde el punto de vista de los argumentos al uso en la teorización sobre lo moderno.

En cuanto a la actividad de difusión y extensión de una determinada perspectiva sobre el arte moderno en Nueva York por parte de las galerías de arte, hemos visto cómo en esas galerías se exhibía el arte africano como “arte”, pero los productores de este eran tratados como “salvajes”, es decir, “primitivos” en comparación con la cultura occidental, aun cuando ambas artes compartieran el mismo espacio expositivo, las mismas paredes o pedestales. Por tanto, en tales exposiciones, así también en el uso que del arte “primitivo” hicieron los artistas estadounidenses, vemos que se trata de una lectura fantasiosa de los artistas, o, parafraseando a Robert Goldwater, el arte primitivo deviene un receptáculo de una subjetividad mal interpretada que responde a especulaciones, por ejemplo, románticas⁹⁷¹.

Efectivamente, en esas exposiciones y también en los lienzos, no se transmite el sentido original de tales piezas, sino que se proyecta una idea de las comunidades no occidentales que viene a ser una construcción imaginada a partir de una tradición que continúa vinculando lo “primitivo” con lo salvaje, aún cuando asume lo “primitivo” como signo de modernidad en el arte.

Hemos constatado también que la perspectiva común desde la cual se organizaron la mayoría de las exposiciones en las galerías de Nueva York que expusieron arte “primitivo”, implicó difundir la idea de que entre el arte moderno y el arte “primitivo” existe una analogía, como parte de la cual el arte “primitivo” es exhibido en las mismas salas, prácticamente de la misma manera que el arte moderno, y con frecuencia es exhibido junto al arte moderno y como muestra de arte moderno mismo. Consideramos que ello responde a una política galerística que no estuvo determinada por directivas externas o por programas de desarrollo artístico gubernamentales como ocurrió décadas más tarde, sino que formó parte de la corriente o tendencia dominante en el despliegue galerístico del arte moderno en Nueva York desde las primeras décadas del siglo XX.

⁹⁷¹ Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge, 274-275.

Dentro de las razones compartidas que hemos hallado en cuanto a esta perspectiva desplegada por las galerías, hemos considerado tanto el elemento discursivo de la fundamentación argumental de porqué el arte primitivo sería parte del arte moderno o porqué en sí mismo sería también arte moderno, como a la misma vez un elemento de tipo comercial. O sea, consideramos a partir de la documentación revisada y de nuestro propio análisis de ella, que la asociación entre arte “primitivo” y arte moderno implicó desde el punto de vista de las exposiciones en las galerías en Nueva York, sobre todo en la primera etapa entre 1910 y 1928, un impacto comercial en el número de ventas. Los coleccionistas y marchantes hallaron en la asociación entre lo “primitivo” y lo modernos, un mecanismo para hacer visible el propio arte moderno expuesto a la vez que los objetos “primitivos” considerados como arte que fueron exhibidos en las mismas salas y en la misma condición que las obras modernas.

Hemos constatado además que al arte “primitivo” como parte de la teorización sobre lo moderno en el arte fue apropiado desde una actitud hegemónica de silenciamiento del sentido original de la creación de los artefactos convertidos o considerados como *arte* con independencia de sus funciones en la cultura de origen. Lo relevante aquí es que a través de los múltiples canales de difusión de la idea de lo moderno y del lugar del arte “primitivo” como parte de esa modernidad, se alimentó y sistematizó un estereotipo en cuanto al sentido del arte “primitivo”. En algunos teóricos se advierte un sentido más crítico y profundo, como en el caso de Goldwater, pero en otros, la mayoría, el sentido es superficial y tópico, como en el caso de Graham.

En cuanto a los elementos característicos y determinantes en el marco de la difusión del primitivismo artístico en Nueva York, hemos constatado que a la hora de valorar qué elementos determinaron la teorización sobre el arte “primitivo” y su difusión en Nueva York, algunos de los elementos o eventos que han sido considerados como fundamentales en la práctica y como contraste con otras fuentes, parecen haber tenido menos trascendencia o ser menos significativos, a la misma vez que otros elementos que hemos hallado como parte de la teorización sobre lo moderno en el arte y como parte de ello el lugar del arte “primitivo” por regla general han sido poco o no suficientemente valorado y que hemos analizado como parte del desarrollo de nuestra investigación.

También habría que tener en cuenta que, en las primeras décadas del siglo XX, además de las exposiciones organizadas por Stieglitz y Marius de Zayas, se organizan otras exposiciones

relevantes como por ejemplo en la *Société Anonyme, Inc.*, por iniciativa de Katherine Dreier. Y que análogamente también hemos constatado que en la década de 1930 además de las exposiciones del MoMA, hubo una actividad muy importante en cuanto a la exhibición del arte “primitivo” y del primitivismo artístico en otros espacios, como por ejemplo, en la galería de Pierre Matisse, o en otras exposiciones que incluyeron temática primitivista y/o arte “primitivo” como lo fueron las exposiciones “Introduction to American Indian Art” (1931) y “The sources of Modern Painting” (1939). Con ello demostramos, y en particular con el análisis de cada caso en particular, que la difusión del arte “primitivo” como parte de la teorización sobre lo moderno en Nueva York ya en la década de 1930 había alcanzado un nivel de extensión muy amplio y una constatable aceptación en el ámbito galerístico, museístico, la crítica, marchantes y público en general. No es por tanto un fenómeno que surja como parte de una búsqueda o reinención por parte de la segunda vanguardia en Nueva York.

Consideramos que la referencia al arte “primitivo” en el periodo histórico que hemos analizado, se comparta muchas veces como un *cliché*. El coleccionista Paul Guillaume afirmó en 1919 que el arte negro era la moda entonces en París, y análogamente consideramos que podemos decir lo mismo en cuanto al primitivismo que llegó también a ser concebido ampliamente como algo *moderno*. De esta manera, si un artista realizaba una obra primitivista en Nueva York, ello era condición suficiente para ser interpretada como moderna. Ante esta tendencia simplificadora de argumentar el sentido moderno del arte “primitivo”, también comprobamos la reacción de algunas figuras como McBride en 1915 al criticar el exotismo de Sterne, o en 1936 la crítica al canon del MoMA que establecería qué entender como arte moderno, incluso cómo asumir el sentido moderno del arte “primitivo”.

También a partir del análisis de la producción teórica a lo largo de estudios monográficos aparecidos en forma de libros o de ensayos y artículos publicados en diferentes revistas o catálogos, hemos podido comprobar que no es hasta finales de la década de 1930 que no se desarrollan explicaciones consistentes desde el punto de vista teórico en cuanto a la relación entre arte “primitivo” y arte moderno, y en especial en cuanto al primitivismo como parte del desarrollo del arte moderno. El más consistente de tales autores será, sin duda alguna, Robert Goldwater.

La producción teórica monográfica de las primeras décadas del siglo XX, desde 1910 hasta que Goldwater publica, primero su texto “An Approach to African Sculpture” en 1935, y luego su libro *Primitivism in Modern Painting* en 1938, había sido por regla general tópica y centrada desde un intento de sistematizar y fundamentar una serie de características atribuidas al arte “primitivo” en relación al arte moderno. El libro de Goldwater, tal y como afirmamos en su momento, fue el primer análisis extenso, sistemático y de rigor científico publicado sobre el primitivismo artístico en el arte moderno en la ciudad Nueva York. No obstante, las publicaciones de Goldwater, no marcaron un punto de inflexión radical en cuanto a la presencia el ámbito interpretativo de la teorización sobre la relación el lugar del arte “primitivo” como parte del arte moderno. De hecho, John Graham publicó *System and Dialectics of Art* en 1937, apenas un año antes que Goldwater el suyo. El libro de Graham, a pesar de las críticas especializadas desfavorables procedentes de los ámbitos como la estética o la crítica rigurosa como las realizadas por Alicia G. Longwell o Fairfield Porter, difundidas por ejemplo por *Art Digest*, o *ARTnews* en Nueva York, se convertiría sin embargo en un referente discursivo del sentido atribuido al arte “primitivo” en Nueva York. Probablemente en ello incidió el hecho de que el libro de Goldwater se enmarcó en lo fundamental en un ámbito académico de rigor, en tanto el libro de Graham afirmaba lo que probablemente los jóvenes artistas tópicamente y de manera simple querían o preferían escuchar.

Hemos podido comprobar también que, no es posible afirmar con certeza que el arte moderno primitivista en Nueva York ciertamente se haya inspira en el arte “primitivo”, tal y como cierta parte de la historiografía dominante se ha encargado de defender.

En el Nueva York de principios del siglo XX, coleccionistas, marchantes, teóricos o críticos, se interesan por el arte “primitivo”, sobre todo por el arte africano. Aun cuando varios coleccionistas así como algunos artistas se interesaron por el arte africano, al examinar la obra artística primitivista de esos artistas, constatamos que el arte africano en ellos no supone un elemento básico de su obra. Se trata de artistas como Maurice Sterne que dedican varios lienzos a temáticas primitivistas, pero luego su producción plástica sigue otros referentes u otras líneas de desarrollo temático. En el caso de Max Weber, este se interesó durante un tiempo y el arte “primitivo”, apareciendo como motivo de varios lienzos, en su caso también como inspiración de la aplicación de un lenguaje no naturalista al utilizar formas de arte “primitivo”; realizó incluso un libro; pero ese proyecto no supuso una novedad en la historia del primitivismo artístico, ni determinará su posterior evolución pictórica, sino que puede

considerarse una incursión aunque importante, transitoria, pues Weber desarrollaría una obra más próxima al cubismo y las demás corrientes modernistas llegadas de Europa.

No advertimos que haya un trabajo profundo y sistemático de la estética no occidental, sino que esas obras “primitivas” son incorporadas como exotismo en algunos casos, en Sterne, por ejemplo; y como elementos *legitimadores* de lo moderno en otros, como en el caso de Stieglitz. En este último, la fotografía de Sheeler es lo más innovador en cuanto a su primitivismo se refiere, pues no tiene referente previo en Europa y tal originalidad estaría dada precisamente por el uso innovador en una obra moderna del arte “primitivo”. No obstante, incluso en el caso de Stieglitz, el arte “primitivo” en sus fotografías no llega a convertirse en un tema central de su producción artística, ni el arte “primitivo” es introducido a partir de los elementos propio del creador que produce tales obras “primitivas”, sino desde la mirada eurocéntrica desde la cual la narrativa de lo salvaje y lo primitivo resultaba de interés. No encontramos por tanto, elementos que nos permitan afirmar que análogamente al caso del arte moderno europeo, el arte africano hubiera sido determinante por lo que respecta a la creación artística. Y en tal sentido consideramos que el arte primitivo jugó un rol en aquellos años sobre todo como legitimador de lo moderno, más que como estímulo o referente para la creación moderna en Nueva York.

La bibliografía mayoritariamente y de manera reiterada ha señalado a Graham como una figura que medió en Nueva York el conocimiento teórico sobre el arte moderno procedente de Europa, y que además los surrealistas y artistas exiliados en Nueva York habrían sido los principales portadores de las más recientes ideas en relación al arte moderno. Esto último aunque no deja de ser cierto, oculta una realidad más compleja, y es que el desarrollo de la idea de lo moderno en Nueva York tiene un curso propio que se despliega en Nueva York desde las primeras décadas del siglo XX

En la década de 1930 en Nueva York se tuvo un mayor acceso a obras modernas gracias, sobre todo, a la inauguración de museos y galerías dedicados al arte moderno. De esta manera, una creciente oferta de exposiciones sobre arte moderno permitió al público en general, y a artistas, críticos y teóricos en particular, descubrir y estudiar directamente obras representativas de la vanguardia artística. Estas exposiciones mostraron sobre todo al arte del primer tercio del siglo XX, y, como parte de éste, mayoritariamente el arte producido por los artistas pioneros del arte moderno que, por entonces, eran mayoritariamente europeos.

Estas exposiciones en galerías y museos, además de hacer accesible el arte moderno a la audiencia de Nueva York, contribuyeron a su vez a generar textos y discusiones teóricas que serían publicadas (tanto en revistas específicas como en periódicos generales; de modo que progresivamente la audiencia de Nueva York también se familiarizó no solo con las obras sino también con un conjunto de ideas e interpretaciones sobre aquello que caracterizaría al arte moderno; y una de esas características será, precisamente la referencia primitivista como signo inequívoco de modernidad.

Además de divulgar obras de arte moderno, y de promover determinadas lecturas sobre el arte moderno y el arte “primitivo” al estimular la elaboración de textos y debates teóricos sobre estas artes y su supuesto vínculo; estas nuevas galerías y museos en ocasiones incluso incidieron en la práctica artística en Nueva York. Efectivamente, en ocasiones, se subvencionaron y/o se encargaron obras con ciertas características; por ejemplo, la abstracción en el caso de la Gallatin Gallery (lo cual ya de forma análoga se había llevado a cabo en las décadas anteriores desde la galería “291”, como se ha visto en el capítulo I de esta Tesis); o el surrealismo desde la Julien Levy Gallery. Otras galerías en cambio, como la de *Pierre Matisse*, que jugaron un rol aparentemente difusor, por medio de la selección de obras que exhibía, también podría haber incidido en la práctica artística al estimular un tipo de obras y unos determinados contenidos, por ejemplo en cuanto al interés de desarrollarían diversos artistas y vanguardias en la década siguiente. Y es que ciertamente, además de exhibir el denominado arte “primitivo”, en estas exposiciones se divulgó el primitivismo artístico característico de la mayoría de vanguardias europeas; que aunque algunas ya contaban con varias décadas a sus espaldas, en dichas galerías y museos eran presentadas sin embargo como las últimas tendencias en el arte moderno.

Por último, consideramos que la perspectiva que hemos desarrollado a lo largo de nuestra investigación, además de cumplir con nuestro objetivo inicialmente trazado, ofrece la posibilidad de repensar de manera crítica las retóricas dominantes en la historiografía del arte en cuanto a cómo y por qué el arte “primitivo” fue asumido como un elemento de búsqueda identitaria o como motivo para la representación primitivista por parte de la segunda vanguardia estadounidense en Nueva York en el siglo XX. Con nuestro trabajo hemos sistematizado el análisis de las perspectivas que sobre el arte “primitivo” se desarrollaron en Nueva York como parte de la teorización sobre el arte moderno comprendida desde la aparición del primer texto explícito y de relevancia publicado en el contexto artístico

neoyorquino, en el cual se interrelaciona arte “primitivo” y arte moderno, hasta justo antes de la aparición de una nueva vanguardia artística que demarcará el “cierre” de una etapa previa de la cual no siempre se reconocerá heredera o deudora desde el punto de vista de la teorización sobre lo moderno en el arte. Todo ello forma parte de un proceso complejo, múltiple y variado. De manera que nuestro estudio sistematiza y demuestra la complejidad tanto de la teorización sobre el arte “primitivo” como la necesaria consideración de los múltiples y muy diversos canales por medio de los cuales el arte “primitivo” y el primitivismo fueron difundidos en la ciudad de Nueva York entre 1910 y 1941.

BIBLIOGRAFÍA

- African Negro Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1935. Cat. expo.
- “African Savages the First Futurist.” *The World*, 24 de enero, 1915, 24.
- Allen, Josephine L. “Notes.” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 31, núm. 5 (1936): 115.
- Allen, Mary Cecil. *Painters of the Modern Mind*. Nueva York: W. W. Norton and Co., 1929.
- Albert Eugene Gallatin Collection, “Museum of Living Art.”* Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1954 (Primera edición, Nueva York: New York University, 1930).
- Alloway, Lawrence. “The Biomorphic 40’s.” *ArtForum* IV (septiembre 1965): 18-22.
- American Art News* 19, núm. 14 (enero 15, 1921), 4.
- American Art News* 19, núm. 14 (enero 15, 1921), 4.
- Angeline, John. “Chronicles of Modernism II: Dreier the Painter.” *Art in America* 94, núm. 6 (junio/julio 2006): 101-107.
- “Another Emotionalist “Erupts.”” *American Art News* 10, núm. 22 (Mar. 9, 1912), 2
- Baigell, Mattew “Modern Uses of American Indian Art.” *Art Journal* 35, Vol. 35, No. 3 (primavera 1976): 251-252.
- Balken, Debra Bricker. *Albert Eugene Gallatin and His Circle*. Coral Gables.: Lowe Art Museum, University of Miami, 1986. Cat. expo.
- Barasch, Moshe. *Modern Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky*. Nueva York: New York University Press, 1998.
- Barr Jr., Alfred H. “A New Museum Which Will Devote Itself to the Masters of Modern Art.” *Vogue*, 26 de octubre, 1929.
- “An American Museum of Modern Art.” *Vanity Fair* 33 (Noviembre 1929), 79.
- “Preface and Acknowledgement.” En *Prehistoric Rock Pictures*. 9-11. Nueva York: MoMA, 1937. Cat. expo.
- Biel, Steven. *Independent Intellectuals in the United States, 1910-1945*. Nueva York: New York University, 1992.
- Biro, Yaëlle. « Transformation de l'objet ethnographique africain en "objet d'art" : circulation, commerce et diffusion des oeuvres africaines en Europe Occidentale et aux États-Unis, des années 1900 aux années 1920 ». Tesis Doctoral, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2010.
- “African Art, New York, and the Avant-Garde.” *African Arts* 46, núm. 2 (2013): 88-97.
- “Picasso et les maîtres: exposer et juxtaposer Picasso et les arts africains (1913-1923).” En *Revoir Picasso. Colloque international du 25 au 28 mars 2015 Musée national Picasso-Paris*. Musée National Picasso-Paris 2015.
- “Paul Guillaume, Marius de Zayas, and African Arts: A Transatlantic Partnership, 1914-1923.” En *Pioneers of the Global Art Market: Paris-Based Dealer Networks*,

- 1850-1950, editado por Christel H. Force, 110-118. London: Bloomsbury Visual Arts, 2020.
- Blackmun Visonà, Monica. "Agent Provocateur? The African Origin and American Life of a Statue from Côte d'Ivoire." *The Art Bulletin* 94, núm. 1 (marzo 2012): 99-129.
- Bleiler, Lyn y Society of the Muse of the Southwest. *Taos*. Charleston, South Carolina: Arcadia, 2011.
- Boas, Franz. *Primitive Art*. Nueva York: Dover Publications, 1955 [1927].
- Bochner, Jay. *An American Lens: Scenes from Alfred Stieglitz's New York Secession*. Cambridge: MIT Press, 2005.
- Boddewyn, Julia May. "A Valentine to European Modernism." *Modernism Magazine* 4/2 (verano 2001): 42-48.
- Bohan, Ruth L. *The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition: Katherine Dreier and Modernism in America*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982.
- Bohn, Williard. "The Abstract Vision of Marius de Zayas." *The Art Bulletin* 62, núm. 3 (Sep. 1980): 434-452.
- *Apollinaire and the International Avant-garde*. Albany: State University of New York Press, 1997.
- Bois, Yve-Alain. "Piet Mondrian, 'New York City'." *Critical Inquiry* 14, núm. 2 (1988): 244-77.
- Boswell, Peyton. "Comments: Congenial Company." *Art Digest* 16, núm. 8 (enero 15, 1942): 15.
- Brett, Guy. "Unofficial versions." En *The myth of Primitivism. Perspectives on Art*, editado por Susan Hiller, 90-112 (Nueva York: Routledge, 1991).
- Brinton, Christian. "Evolution, not Revolution in Art." *International Studio*, núm. 194, abril 1913.
- Brown, Milton. *The Story of the Armory Show*. New York: Abbeville Press, 1963.
- Buffet, Gabrielle. "Modern Art and the Public." *Camera Work*, núm. especial (junio 1913): 13.
- Bulliet, Clarence Joseph. *The Significant Moderns and their Pictures*. Nueva York: Halcyon House, 1936.
- Burgess, Frank Gelett. "The Wild Men of Paris." *The Architectural Record* XXVII, núm. 5 (mayo 1910): 401-414.
- Cahill, Holger. "American Sources of Modern Art." En *American Sources of Modern Art*, 5-21. Nueva York: The Museum of American Art, 1933. Cat. expo.
- Cheney, Martha Candler. *Modern Art in America*. Nueva York: Whittlesey House, 1939.
- Cheney, Sheldon. *A Primer of Modern Art*. Nueva York: Boni and Liveright, 1924.
- Chipp, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995.
- Cikovsky, Nicolai Jr. "Notes and Footnotes on Painting by George L. K. Morris." *Bulletin of the University of New Mexico Art Museum* 10 (1976-77): 3-11.

- Clarke, Christa. "John Graham and the Crowninshield Collection of African Art." *Winterthur Portfolio* 30, núm. 1 (primavera, 1995): 23-39.
- Coady, Robert J., "American Art", *The Soil* I (enero 1917).
- Collection of the Société Anonyme, Museum of Modern Art, 1920*. New Haven: Yale University Art Gallery, 1950.
- Coomaraswamy, Ananda K. "Section of Indian Art." *Annual Report for the Year. Museum of Fine Arts, Boston* 44 (1919): 110-112.
- Corbould, Clare. *Becoming African Americans. Black Public Life in Harlem, 1919-1939*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- Corn, Wanda. *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- "Marsden Hartley's Native Amerika", en *Marsden Hartley*, 69-94. Hartford: Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2002. Cat. Expo.
- Corbould, Clare. *Becoming African Americans. Black Public Life in Harlem, 1919-1939*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- Crawford, M.D.C. "Inspiration for modiste seen in Vogue of Congo Arts." Brooklyn Museum Archives, Culin Archival Collection: General correspondence [1.4.047], 3/1923.
- Culin, Stewart. "Introduction," en *Primitive Negro Art Chiefly from the Belgian Congo*, 1-3. Nueva York: Brooklyn Museum, 1923.
- Dagen, Philippe. "Ratton, objets sauvages." En *Charles Ratton. L'invention des arts "primitifs"*, editado por Philippe Dagen y Maureen Murphy, 118-146. Paris: Skira-Flammarion-Musée du Quai Branly, 2013.
- Davies, Arthur B., "Chronological Chart Showing the Growth of Modern Art." *Arts and Decoration* (Marzo, 1913): 150.
- De Laguna, Frederica. "Review of *Indian Art of the United States*", de Frederic H. Douglas y René d'Harnoncourt, *American Journal of Archaeology* 45, núm. 4 (1941): 650.
- The Delphian Society. *Orientation for Modern Times III*. Chicago: The Delphian Society, 1936.
- Devree, Howard. "Three Galleries Offer Exhibitions." *The New York Times*, 25 septiembre 1940, 37.
- De Zayas, Marius y Paul Haviland. *A Study of The Modern Evolution of Plastic Expression*. Nueva York: Evening Post Job Printing Office, 1913.
- De Zayas, Marius. "The Sun Has Set." *Camera Work*, núm. 39 (Julio 1912): 17-18.
- "Modern Art: Theories and Representation." *Camera Work*, núm. 44 (oct. 1913): 13-19.
- "Cubism?." *Arts and Decoration* 6, 1916, 284-286.
- *African Negro Art. Its influence on Modern Art*. Nueva York: Modern Gallery, 1916.

- “African Negro Art. Its influence on Modern Art”, en *Primitivism and Twentieth Century Art: A Documentary History*, editado por Jack Flam y Miriam Deutch, 92-99. Berkeley: University of California Press, 2003.
- “African Negro Art.” En *How, When and Why Modern Art Came to New York*, editado por Francis M. Naumann, 55. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
- D’Harnoncourt, René y Frederick H. Douglas. “Introduction.” En *Indian Art of the United States*, 9-16. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1941. Cat. expo.
- Dilworth, Leah. “Modernism, Primitivism, and the American Rhythm,” en *Imagining Indians in the Southwest: Persistent Visions of a Primitive Past*, 173-226. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1996.
- Dreier, Katherineine. *Western Art and the New Era. An Introduction to Modern Art*. Nueva York: Bentano’s Publishers. 1923.
- *Katherine S. Dreier, New York, to John Graham, Paris, July 7, 1936*. Katherine S. Dreier Papers. Société Anonyme Archive, Yale Collection of American Literature, Beinecke, Box 15, Folder 423.
- Ducker, Johanna. *Theorizing Modernism: Visual Art and the Critical Tradition*. Nueva York: Columbia University Press, 1994.
- Egan, Shannon. ““Yet in a Primitive Condition”: Edward S. Curtis's North American Indian.” *American Art* 20, núm. 3 (2006): 58-83.
- Faure, Elie. “The Tropics”, en *History of Art: Medieval Art*, vol. 2, trad. por Walter Pach. Nueva York: Harper & Brod., 1922.
- Egly, Sophie. “John Graham and the École de Paris: A Missed Rendezvous.” En *John Graham: Maverick Modernist*, 74-81. Nueva York: Parrish Art Museum Parrish Art Museum, 2017. Cat. expo.
- Errington, Shelly. “What Became Authentic Primitive Art?.” *Cultural Anthropology* 9, no. 2 (1994): 201-226.
- “Exposition of Indian Tribal Arts, Incorporated.” En *Indians at Work. A News Sheet for Indians and the Indian Service* 3. Nueva York: Grand Central Art Galleries, 1936. Cat. expo.
- FitzGerald, Michael C. *Picasso and American Art*, New York: Whitney Museum of American Art, 2006.
- Flam, Jack. *Matisse on Art*. Londres: Phaidon, 1973.
- Flam, Jack y Miriam Deutch, ed. *Primitivism and Twentieth Century Art: A Documentary History*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Fobenius, Leo. “The story of Rock Picture Research.” En *Prehistoric rock pictures*, 13-28. Nueva York: MoMA, 1937. Cat. expo.
- Foster, Hal. “The “Primitive” Unconscious of Modern Art.” *October* 34 (1985): 45-70.
- Fox, Douglas C. “Rock-Pictures in Europe and Africa.” En *Prehistoric rock pictures*, 29-52. Nueva York: MoMA, 1937. Cat. expo.

- Gibson, Ann. "Regression and Color in Abstract Expressionism: Barnett Newman, Mark Rothko and Clyfford Still." *Arts*, vol. 55 (marzo 1981): 144-153.
- "The Retic of Abstract Expressionism." En *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, ed. Ellen G., Landau), 442-486. New Haven London: Yale University, 2005.
- Goldwater, Robert. "An Approach to African Sculpture." *Parnassus* 7, núm. 4 (mayo 1935): 25-27.
- *America, Oceania, and Africa*. Pierre Matisse Gallery: Nueva York, 1936. Folleto de expo.
- *Primitivism in Modern Painting*. Nueva York: Harper & Brothers, 1938.
- Goldstein, Malcolm. *Landscape with Figures. A History of Art Dealing in the United States* Cambridge: Oxford University Press, 2000.
- Gorgus, Nina. *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.
- Graham, John. *Exhibition of Sculptures of Old African Civilizations*. Nueva York: Jacques Seligmann Gallery, 1936.
- *System and Dialectics of Art*. New York: Delphic Studios, 1937:
- *Duncan Phillips, Washington, D.C., to John Graham, New York, March 14, 1930*. The Phillips Collection records, AAA, Microfilm reel, 1938.
- *Postcard to "Lenore Krassner [sic]* (nov. 1941). The Pollock-Krasner Foundation.
- "The case of Mr. Picasso." John D. Graham Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington. D.C., 1946.
- *System and Dialectics of Art*, editado por Marcia Epstein Allentuck. Baltimore: John Hopkins University, 1971.
- Greenough Sarah, ed., *Modern Art and America: Alfred Stieglitz and his New York galleries*. Washington: National Gallery of Art, 2000.
- Griswold, William y Jennifer Tonkovich. *Pierre Matisse and his Artists*. New York: Pierpont Morgan Library, 2001. Cat. expo.
- Grossman, Wendy A. and Letty Bonnell. "Man Ray, African Art, and the Modernist Lens." *African Art* 42, núm. 3, Ephemeral Art 1(otoño 2009): 72-81.
- Grossman, Wendy A. "African Art and the Photographic Image: Shaping the Taste for the Modern." *Tribal Art*, núm. especial, núm. 3, 2012: 56-63.
- Hay, Jonathan. "Primitivism reconsidered (Part 1): A question of attitude." *Res: Anthropology and aesthetics* 67-68 (2016/2017): 61-77.
- Hartley, Marsden. "Tribal Esthetics." *Dial* 65 (1918): 399-401.
- "Aesthetic Sincerity", *El Palacio* 5 (1918), 332-333.
- "America Landscape", *El Palacio* 5 (1918): 340-342.
- "Red Man Cerimonials: An American Plea for American Esthetics" *Art and Archeology* 9, núm. 1 (enero 1920), 7-14.

- “The Scientific Esthetic of the Redman, Part I: The Great Corn Ceremony at Santo Domingo”, *Art and Archeology* 13, núm. 3 (1922), 113-119.
- “The Scientific Esthetic of the Red Man, Part II: The Fiesta of San Geronimo at Taos”, *Art and Archeology* 14, num. 3 (1922), 137-139.
- Hyland, Douglas. *Marius de Zayas, Conjuror of Souls*. Lawrence, KS: Spencer Museum of Art, 1981. Cat. expo.
- Hyland, Douglas and K. S. Hyland. “Ernst Meyer, Patron of American Modernism” *The American Art Journal* 12, núm. 1 (invierno, 1980): 73-74.
- Hobbs, Robert Carleton y Gail Levin. *Abstract Expressionism: The Formative Years*. New York: Whitney Museum of American Art, 1978.
- Homer, William. *Alfred Stieglitz and the American Avant-Grade*. New York: Graphic Society, 1977.
- Introduction to American Indian Art. The Exposition of Indian Tribal Arts*. Nueva York: Exhibition of Indian Tribal Arts, Inc., 1931. Cat. expo.
- Ivins, William M. “Notes.” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 29, núm. 4 (1934): 67.
- Hiller, Susan, ed. *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*. Nueva York: Routledge, 1991.
- “Lo, Another Newcomer!; Murai Opens With Ghosts and Fire Houses --Work by Various Artists Elsewhere.” *New York Times*, enero 12, 1930, 120.
- Max Weber. The Cubist Decade, 1910-1920*. Atlanta: High Museum of Art, 1991. Cat. Expo.
- Melville J. Herskovits. “Negro Art: African and American.” *Social Forces* 5, núm. 2 (1926): 291-298.
- Hutchinson, Elizabeth. *The Indian Craze: Primitivism, Modernism, and Transculturation in American Art, 1890-1915*. Durham: Duke University Press, 2009.
- “In Memory of Katherine S. Dreier, 1877-1952. Her own collection of Modern Art” *Bulletin of the Associates in Fine Arts at Yale University* 20, núm. 1 (diciembre 1952): n.p.
- Janson, H. W. “Review of *Indian Art of the United States*.” Reseña de *Indian Art of the United States*, René d’Harnoncourt y Frederick H. Douglas, 117. *Parnassus* 13, núm. 3, 1941.
- Jeffers, Wendy. “Holger Cahill and American Art.” *Archives of American Art Journal* 31, núm. 4 (1991): 2-11.
- Jones, Amelia. *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada*. Cambridge, Mass., MIT Press, 2004.
- Jonaitis, Aldona. “Creations of Mystics and Philosophers: The White Man’s Perceptions of Northwest Coast Indian Art from the 1930s to the Present.” *American Indian Culture and Research Journal* 5 (I) 4 (1981): 1-48.
- Kallen, H. M. “Maurice Sterne and his Times.” *Maurice Sterne Retrospective Exhibition 1902-1932*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1933.
- Kanapp, James F. “Primitivism and the Modern.” *Boundary 2* 15, núm. 1-2 (1986): 365-379.

- Kilmer, Joyce. "Develops His Art in Savage Bali; Maurice Sterne, Young American Painter, 'Finds Himself' During Three Years in East Indian Archipelago." *The New York Times*, 21 de marzo de 1915, 16.
- Klein, Jerome. *New York Post*, 26 octubre, 1935. En Griswold, William y Jennifer Tonkovich. *Pierre Matisse and his Artists*, 167. Nueva York: Pierpont Morgan Library, 2001. Cat. expo.
- Kootz, Samuel M. *Modern American Painters*. Nueva York: Brewer Warren Inc., 1930.
- Leja, Michael. *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Lemke, Sieglinde. *Primitivist Modernism: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Levin, Gail. "American Art." *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern II*. Editado por William Stanley Rubin, 453–473. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984.
- Levy, Julien. *Memoir of an Art Gallery*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1977.
- Levy, Robert J. "Katherine Dreier: Patron of Modern Art." *Apollo. The International Magazine of arts*, núm. 231 (mayo 1981): 314-317.
- Lewishon, Sam A. *Painters & Personality. A Collector's View of Modern Art*. Nueva York: Harrper and Brothers, 1937.
- Longwell, Alicia G. "John Graham and the Quest for an American Art in the 1920s and 1930s." Tesis Doctoral, City University of New York, 2007.
- Lorenz, Melinda A. *George L. K. Morris. Artist and Critic*. Ann Arbor: UMI Research, 1982.
- Maurice Sterne Retrospective Exhibition, 1902-1932. Paintings, Sculpture, Drawings*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1933. Cat. expo.
- Maurice Sterne. From famous to forgotten*. Provincetown: Bakker Gallery, 2018. Cat. expo.
- Marchand, Suzanne. "Leo Frobenius and the Revolt against the West." *Journal of Contemporary History* 32, núm. 2 (1997): 153–170.
- Marius de Zayas: un destierro moderno*. México D.F.: Museo Nacional de Arte. México D.F. 2009. Cat. expo.
- Marsh, Reginald. "A Short Autobiography." *Art and Artists of Today* 1 (marzo 1937): 8.
- Mayerson, Charlotte Leon, ed. *Shadow and Light: The Life, Friends and Opinions of Maurice*. Harcourt: Brace & World, 1965.
- "The Maurice Sterne Papers", *The Yale University Library Gazette*. 45, núm. 2 (1970): 73-76.
- McBride, Henry. "Maurice Stern's Bali painting." En *The Flow of Art. Essays and Criticisms* editado por Daniel Catton Rich, 83-87. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Meyer, Richard. *What Was Contemporary Art*. New York: The MIT Press, 2013.
- The Museum of Modern Art: The First Ten Years*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940.

- Messinger, Lisa Mintz, ed. *Abstract Expressionism: Works on Paper*. Nueva York: MoMA, 1993.
- Miller, Virginie Witte. *Marsden Hartley's tribal esthetics*. Tesis Doctoral, The University of Arizona, 1987.
- Morris, Georges L. K. "On the Abstract Tradition." *Plastique*, núm. 1 (Primavera, 1937): 13-14.
- "The Mechanics of Abstract Painting." *Partisan Review* 8, núm. 5 (septiembre-octubre 1941): 403 – 17.
- "Life or Death for Abstract Art? Pro: In Defense of Sensibility." *Magazine of Art* 36, núm 3 (marzo 1943): 110-111, 117-119.
- *Plastique*. Nueva York: Arno Press, 1947.
- "What Abstract Art Means to Me." *The Museum of Modern Art Bulletin* 18, núm. 3 (primavera, 1951): 4.
- Murphy, Maureen. *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*. Dijon: les presses du réel, 2009.
- The Museum of Modern Art. *American Sources of Modern Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1933. Cat. expo.
- The Museum of Modern Art. *African Negro Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1935. Cat. expo.
- The Museum of Modern Art. "*Prehistoric Rock Pictures*." Nueva York: The Museum of Modern Art, 1937. Cat. expo.
- The Museum of Modern Art. *Indian Art of the United States*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1941. Cat. expo.
- Norman, Dorothy. *Alfred Stieglitz: An American Seer*. New York: Random House, 1960.
- North, Michael. *Camera Works: Photography and the Twentieth Century Word*. Cambridge: Oxford University Press, 2005.
- North, Percy. "Bringing Cubism to America: Max Weber and Pablo Picasso." *American Art* 14, núm. 3 (2000).
- Newman, Barnett. "Pre-Columbian Stone Sculpture." En *Barnett Newman, Selected Writings and Interviews*, editado por John P. O'Neill, 61-65. University of California Press: Berkeley, 1992.
- "The Painting of Tamayo and Gottlieb." En *Barnett Newman. Selected Writings*, editado por John P. O'Neill, 71-72. University of California Press: Berkeley, 1992.
- "The First Man Was an Artist." En *Barnett Newman. Selected Writings*, editado por John P. O'Neill, 156-160. University of California Press: Berkeley, 1992.
- Ocampo Siquier, Estela. *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Madrid: Alianza, 1985.
- *El fetiche en el museo: aproximación al arte primitivo*. Madrid: Alianza Editorial 2011.

- Pach, Walter. "The point of view of the "Moderns." *The Century Magazine* (abril 1914): 851-868.
- "The Art of American Indian." [1920] En *Primitivism and Twentieth Century Art: A Documentary History*, editado por Jack Flam y Miriam Deutch, 167-173. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Pach, Walter. *The Master of Modern Art*. Nueva York: Huebsch, 1924.
- "Paris Letter." *American Art News* 6, núm. 1 (Oct. 19, 1907): 5.
- "Paris Letter." *American Art News* 6, núm. 23 (Mar. 21, 1908): 5.
- Paul, April J. "Byron Browne in the Thirties: The Battle for Abstract Art." *Archives of American Art Journal* 19, núm. 4 (1979): 9-24.
- Passantino, Erika D. y David W. Scott, ed. *The Eye of Duncan Phillips: A Collection in the Making*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Paudrat, Jean-Louis. "From Africa." En *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern I*. Editado por William Stanley Rubin, 148-151. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984.
- Pierre Matisse Gallery. *Oceanic Art: Polynesia, Melanesia*. Nueva York: Pierre Matisse Gallery, 1934. Folleto de expo.
- African Sculptures from the Ratton Collection. Nueva York: Pierre Matisse Gallery, 1935. Cat. expo.
- *Ancient Peru: Textiles, Pottery, Sculptures from the Ratton Collection, Paris*. Nueva York: Pierre Matisse Gallery, 1935. Cat. expo.
- *America, Oceania, and Africa*. Nueva York: Pierre Matisse Gallery, 1936. Cat. expo.
- Pene du Bois, Guy. "The Spirit and Chronology of the Modern Movement." *Arts and Decoration* (marzo, 1913): 178.
- Pleasants, Frederick R. *Oceanic Art: Polynesia, Melanesia*. Folleto de la exposición. Nueva York: Pierre Matisse Gallery, 1934.
- Plisnier, Valentine A., *Le primitivisme dans la photographie - L'impact des arts extra-européens sur la modernité photographique de 1918 à nos jours*. Paris: Trocadéro, 2012.
- Platt, Susan Noyes. *Modernism in the 1920s. Interpretations of Modern Art in New York from Expressionism to Constructivism*. Ano Arbor: UM Research Press, 1985.
- "Roger Fry and Clive Bell Transform American Art Criticism in the 1920s." *Art Criticism* 2, no. 2 (1986): 69-84.
- *Art and Politics in the 1930s: Americanism, Marxism, Modernism*. Nueva York: Midmarch Arts Press, 1999.
- Polcari, Stephen. "The Intellectual Roots of Abstract Expressionism; Mark Rothko." *Arts*, 54 (Septiembre, 1979): 124-134.
- *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. New York: Cambridge University Press, 1991.

- , "The Intellectual Roots of Abstract Expressionism: Clyfford Still." *Art International* 25 (mayo-junio 1982): 18-34.
- Pollock, Jackson. *Interviews, Articles, and Reviews*, editado por Pepe Karmel. Nueva York: MoMA, 1999.
- Pousette-Dart, Nathaniel. "A Tract That Should Have Been A Bible." *Art and Artists of Today* (septiembre-octubre 1937): 14-16.
- Porter, Fairfield. "John Graham: The Painter as Aristocrat." *ARTnews* 59 (octubre 1960): 40-41.
- Primitive Negro Art Chiefly from the Belgian Congo*. Nueva York: Brooklyn Museum, 1923. Cat. expo.
- "Review of Books." *Art Digest* 28, núm. 9 (mayo 15, 1937): 31.
- Rewak, Sabine. "Pierre Matisse: Faithful Son, Fearless Dealer." En *The American Matisse: The Dealer, His Artists, His Collection: The Pierre and Maria-Gaetana Matisse Collection.*, 3-25. New York, N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 2009. Cat. expo.
- Roosa, Wayne Lloyd. "American Art Theory and Criticism During the 1930s: Thomas Craven, Georges L. K. Morris, Stuart David." Tesis Doctoral, Rutgers-The State University of New Jersey, 1989.
- Rosenberg, Harold, "The Fall of Paris." *Partisan Review* 7, núm. 6 (December 1940): 440-48.
- Rothschild, Edward Francis. *The Meaning of Unintelligibility in Modern Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1934.
- Rushing, W. Jackson. *Native American Art and the New York Avant-Garde: A History of Cultural Primitivism*. Austin: University of Texas, 1995.
- Russell, John. *Matisse: Father & Son: The Story of Pierre Matisse, his Father, Henri Matisse*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., 1999.
- Rudge, William Edwin. ed. *Catalogue of the Collection*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1931. Cat. expo.
- Rothko, Mark. *Writings on Art*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- Rubin, William Stanley, ed. *Primitivism in 20th century Art. Affinity of the Tribal and the Modern II*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984.
- Sadler, M.T.H. "After Gauguin." *Rhythm, Art, Music Literature I* (1912): 23-24.
- Sawin, Martica. *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- Schneider, Pierre. *Pierre Matisse passeur passionné: Un marchand d'art et ses artistes*. Paris: Hazan, 2005.
- Scott, William B. y Peter M. Rutkoff. *New York Modern: The Arts and the City*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- Shiff, Richard. "Introduction." En *Barnett Newman. Selected Writings*, editado por John P. O'Neill, xii-xxviii. University of California Press: Berkeley, 1992.

- Seckel, Hélène. "Alfred Stieglitz et la Photo-Secession. 291 Fifth Avenue, New York." En *Paris – New York*, 226-265. Paris: Centre Georges Pompidou, 1977.
- Sloan, John y Oliver La Farge. "Introduction to American Indian Art." En *Indians at Work. A News Sheet for Indians and the Indian Service* 3, 38-39. Nueva York: Exhibition of Indian Tribal Arts, Inc., 1931. Cat. expo.
- Sloan, John. *Gist of Art*. Nueva York: American Artists Group, 1939.
- Société Anonyme Inc. "Letter to Marden Harlley", 24 de mayo de 1923, Société Anonyme Correspondence, Series VII, Box 84, Folder 2124.
- "Exhibition flyer." *Société Anonyme Inc. Open First Exhibition*. Yale University Beinecke Rare Book & Manuscript Library's Collections, Box 87, Folder 223.
- The Sources of Modern Painting*. Boston: Mass. Institute of Contemporary Art, 1939. Cat. expo.
- Sweeney, James Johnson. *Plastic Redirections in 20th Century Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 1934.
- "African Negro Art." En *African Negro Art*, 11-21. Nueva York: MoMA, 1935. Cat. expo.
- "Societe Anonyme: Public Program. Other", Series VIII, Box 60. Folder 2333.
- Sutton, Denys. "James Johnson Sweeney." *The Burlington Magazine* 128, núm. 1004 (1986): 809-810.
- Stavitsky, Gail. "A. E. Gallatin's Gallery and Museum of Living Art (1927-1943)." *American Art* 7, núm. 2 (primavera, 1993): 47-63.
- "The A.E. Gallatin Collection: An Early Adventure in Modern Art." *Bulletin of the Philadelphia Museum of Art* 89 (1994): 3-47.
- Subrizi, Carla. "Katherine S. Dreier e la Société Anonyme: un'altra storia del modernismo." *Boletín de Arte*, núm. 36, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga (2015): 23-29.
- Tashjian, Dickran. *Skyscraper Primitives: Dada and the American Avant-garde, 1910-1925*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1975.
- The 1913 Armory Show in Retrospect*. Amherst, Ma: Amherst College, 1958. Cat. expo.
- 1913 Armory Show 50th Anniversary Exhibition*. New York: Henry Street Settlement and Munson-Williams-Proctor, 1963. Cat. expo.
- Trapp, Frank Anderson. *The 1913 Armory Show in Retrospect*. Amherst: Amherst College, 1958. Cat. expo.
- Vogel, Susan. *Art/artifact*. New York: Center for African Art, 1988.
- Walker, John A. "Dream-Work and Art-Work." *Leonardo* 16, núm. 2 (1983): 109.
- "Weird Art from Darkest Africa: Does it Explain Cubism ?." *The World*, 4 de febrero, 1917.
- Willard Huntington Wright, *Modern painting its Tendency and Meaning*. Nueva York: John Lane, 1915.

- Wilkin, Karen. "In Search of John Graham." En *John Graham: Maverick Modernist*, 96-107. Nueva York: Parrish Art Museum Parrish Art Museum, 2017. Cat. expo.
- Zervos, Christian (dir.). "Les Expositions à Paris et Ailleurs." *Cahiers d'art* 7 (1930): 387-388.
- Zilczer, Judith. "'The World's New Art Center': Modern Art Exhibitions in New York City, 1913-1918". *Archives of American Art Journal* 14, núm. 3 (1974), 4.
- "The *Aesthetic Struggle* in America ': The Aftermath of the Armory Show, 1913 – 1918." Tesis doctoral, University of Delaware , 1975.
- "The Dispersal of the John Quinn Collection", *Archives of American Art Journal* 30, núm. 1-4 (1990): 35-40.