

## APUNTES PARA UNA REFLEXIÓN ANTROPOLÓGICA SOBRE LA ESTÉTICA PRIMITIVA

*Notes for an anthropological reflection on primitive aesthetics*

Notas para uma reflexão antropológica sobre estética primária

Carlos MONTES PÉREZ

Universidad de Salamanca

✉ [cmontes@usal.es](mailto:cmontes@usal.es)

Fecha de recepción: 1 de julio de 2019

Fecha de aceptación: 8 de septiembre de 2019

**Resumen:** Este texto pretende establecer inicialmente un diálogo entre el arte primitivo y las vanguardias artísticas de comienzo del siglo XX. A partir de esta idea se presentan las aportaciones de los primeros antropólogos que reflexionan sobre el arte desde un punto de vista evolucionista, se exponen algunos de los debates germinales sobre el arte primitivo para concluir con un breve estudio sobre la antropología del arte de Franz Boas.

**Palabras clave:** antropología del arte, arte primitivo, vanguardias artísticas, ornamentación, Boas.

**Abstract:** This text initially intends to establish a dialogue between primitive art and the artistic avant-gardes of the early twentieth century. Based on this idea, the contributions of the first anthropologists who reflect on art from an evolutionary point of view are presented, some of the germinal debates on primitive art are presented to conclude with a brief study on the anthropology of art by Franz Boas.

**Keywords:** anthropology of art, primitive art, artistic avant-garde, ornamentation, Boas.

**Resumen:** Este texto pretende inicialmente establecer un diálogo entre a arte primitiva e as vanguardas artísticas do início do século XX. Com base nessa idéia, são apresentadas as contribuições dos primeiros antropólogos que refletem sobre a arte do ponto de vista evolutivo, e são apresentados alguns dos debates germinais sobre arte primitiva para concluir com um breve estudo sobre a antropologia da arte por Franz Boas.

**Palavras-chave:** antropologia da arte, arte primitiva, vanguarda artística, ornamentação, Boas.

### I. Introducción. Momentos, destellos

Cuando Pablo Picasso terminó de pintar el impactante cuadro «Las señoritas de Avignon» o el también llamado, en palabras de Apollinaire, «El burdel filosófico» algo nuevo e inesperado había surgido en el mundo del arte. Como toda novedad la recepción tuvo sus detractores, admiradores, seguidores y furibundos opositores, pero todos ellos coincidieron en que esa forma de mirar y de representar, así como la naturaleza de lo representado cambiaría, no solo la forma del arte occidental, sino también las relaciones entre el arte y la forma de mirar, entre el arte y la cultura, en definitiva, entre el arte y la antropología. A pesar de la decepción provocada a los amigos más íntimos del pintor malagueño, había algo enigmático en este cuadro que condicionaba la mirada y removía las aburguesadas conciencias estéticas, algo que iba más allá de las formas rotas de los cuerpos, más allá de la ruptura de la clásica perspectiva, más allá de un sentido nuevo del desnudo. Había algo diferente en los rostros de tres de las modelos que aparecen representadas. Sus caras no formaban parte de la memoria cotidiana de los rostros, eran la expresión de una alteridad radical, la presencia de una realidad oculta e invisibilizada a través del poder colonial y del lenguaje representativo eurocéntrico.

Eran rostros que nos transportan a otros tiempos y otros lugares, a culturas primitivas, a las antiguas civilizaciones egipcias, a las máscaras de las culturas africanas. (ANTIGUEDAD DEL CASTILLO y otros, 2016, 51)



Figura n.º 1. Las señoritas de Avignon. Pablo Picasso (1907)

Los objetos y las formas imaginados, diseñados, realizados por las sociedades frías y sin historia acababan de situarse en el centro de la vanguardia parisina, en el templo del arte contemporáneo a la espera de juicio estético. Esta presencia estimuló de una forma abundante la ya incipiente reflexión sobre las relaciones entre la antropología y el arte. (PERRY y otros, 1998) (PRICE, 1993) Lo que estaba en juego era, entre otros elementos, la idea de civilización y sus posibilidades figurativas. Las máscaras que pinta Picasso son interpretadas inicialmente como expresión de una forma de vida primitiva en proceso de civilización, señal de un estadio evolutivo primigenio e inferior. Sin embargo, ya se atisba en la vanguardia artística esta ruptura de la delgada línea del tiempo. Solo algunos años más tarde de la presentación de «Las señoritas de Avignon» Pablo Picasso escribía:

*«Para mí en el arte no hay pasado ni futuro, si una obra no puede vivir siempre en el presente no se la debe tomar en consideración. El arte de los griegos, de los egipcios, el de los grandes pintores que vivieron en otros tiempos no es un arte del pasado, quizá esté hoy más vivo que en ninguna otra época»* (ANTIGUEDAD DEL CASTILLO, 2016, 50)

Pero hasta llegar a esta forma de sentir el arte producido por otros modos de vida como lo interpreta Picasso hay un largo recorrido. Esta forma de acercamiento al arte primitivo no estuvo en la mirada antropológica germinal. El evolucionismo antropológico acumuló, comparó y clasificó muchos de estos utensilios que albergaban al mismo tiempo un fin estético con la intención de verificar la supuesta unidad biológica y psíquica de la humanidad, pero, sobre todo con la finalidad de constatar cómo las diferencias existentes entre todos ellos era el resultado, y con ello la prueba definitiva de los diferentes estados evolutivos de desarrollo: del más simple al más sofisticado y complejo.

A pesar de todo este arte indígena no era nuevo para los científicos sociales de la nueva e incipiente ciencia que ya desde mediados del siglo XIX se había acercado de un modo supuestamente objetivo a estos pueblos sin historia, a estos artistas sin nombre, a estos objetos estéticos sin mercado



Figura n.º 2. Comparación arte de Picasso y arte africano

El evolucionismo antropológico acumuló, comparó y clasificó objetos y prácticas con un sentido estético para verificar la supuesta unidad biológica y psíquica de la especie humana. Pero, sobre todo, para constatar cómo las diferencias eran el resultado de los distintos estados de desarrollo en el que estas se encuadraban. Las primeras aproximaciones al arte por parte de los pensadores evolucionistas crearon una perspectiva etnocéntrica, tanto del arte primitivo, como de los artistas indígenas que ha condicionado y lo sigue haciendo en gran medida las relaciones entre la antropología contemporánea y el arte a pesar de estos destacados destellos vanguardistas.

Tanto en los textos antropológicos del siglo XIX como en la citada aproximación conceptual de Tylor a la noción de cultura, esta práctica y sus objetos son percibidos como resultado de un estadio primario, incivilizado, un tanto pueril y nada sofisticado dando forma con ello a la idea de una infancia del hombre que produce una práctica artística infantil. (MENDEZ, 2003, 3). En este estado dentro del continuo civilizatorio en el que no ha aparecido aún la sublime personalidad estética del salvaje, la producción de objetos profusamente adornados no tiene todavía la consideración de arte. Son más bien, objetos, utensilios, herramientas, en definitiva, distintos elementos que no van más allá de la mera cultura material y que forman parte de ese complejo haz de relaciones entre tecnología, herramientas, diseño e imaginación humana. Ni el salvaje como productor de objetos, ni los objetos producidos han alcanzado el estatus que tiene el artista y la obra de arte en la Europa finisecular en la que pinta Picasso. Sin embargo, el gusto estético y la ornamentación comienza a interesar a los incipientes científicos sociales, a los expertos en costumbres y prácticas exóticas y raras de la Europa finisecular.

## II. Primeros desarrollos en la antropología del arte

Es en el siglo XIX cuando el pensamiento europeo va configurando un sistema de ideas, un marco de interpretación sobre los modos y prácticas de vida que quedaban fuera lo habitual, de lo conocido, de lo familiar. Fruto de la expansión colonial estas formas de representación no son nunca objetivas, ni realistas, sino que son construcciones culturales que se manifiestan a través de obras literarias, pictóricas o de cualquier otra índole y que se encuentran mediatizadas por relaciones de poder. Se produce lo que Stuart Hall describe como el poder de la representación. En estas circunstancias se construye el discurso sobre lo primitivo al mismo tiempo que se va configurando un imaginario sobre lo oriental, sobre la cada vez más presente y poderosa alteridad. Ahora bien, no hay en la representación un verdadero diálogo entre las partes para construir una representación fiel, sino que el otro, sus prácticas y sus producciones son percibidas y pensadas desde la superioridad.

Aún así los discursos y las reflexiones sobre el arte primitivo en la recién estrenada ciencia antropológica se iban sucediendo con distintas interpretaciones. Cada uno de los paradigmas a lo largo del siglo XX dejó su impronta en el análisis de distintos elementos, desde la reflexión sobre artista indígena, hasta el valor del gusto estético. Así, en este contexto, destaca en la década de los años cincuenta el enfoque estructuralista y más tarde el modelo semiótico, aunque, sobre todo, se inicia un paradigma de largo recorrido en el tiempo e influencia intensa como es el simbólico e interpretativo. (FLORES, 1985) que escapa, en principio a este breve ensayo.

Es precisamente, en esta época cuando se consolida la idea de un arte primitivo más allá de la mera intención estética unida a la funcionalidad. Se consolida la idea de una intención meramente ornamental que goza de autonomía en algunas de las prácticas y en sus productos etnológicamente clasificados procedentes de culturas periféricas. Esta idea de un arte autónomo desvinculado de la funcionalidad de otras prácticas obliga a un sentido nuevo de interpretación por parte de los miembros del entorno en el que surge. Esta búsqueda será uno de los objetivos centrales de los antropólogos de este periodo interesados en el arte. En palabras de la antropóloga Méndez, se trata de la búsqueda de cuál es la base conceptual del arte y el sentido que tienen las obras para sus miembros (MÉNDEZ, 2003).

Esta nueva forma de ver el tipo de manifestación estética obliga, de un modo u otro a redefinir conceptos y términos. El arte de los llamados salvajes o primitivos fue incluido por Tylor en su citada y omnicomprensiva noción de cultura. En el complejo social que enuncia, la práctica artística aparece interpretada al mismo nivel que las creencias, los conocimientos y las leyes. (TYLOR, 1993:64). Es descrita como un hábito adquirido por el ser humano en función de su sociabilidad. Ahora bien, este hacer práctico es lábil, cambiante, dinámico en función de la ley evolucionista. La asunción de este paradigma ha sido tan férreo, que la tarea de acumulación, clasificación y comparación de todos los elementos que forman parte del acervo cultural de los diversos grupos humanos tuvo un claro objetivo: dar cuenta de la progresiva evolución de la cultura desde estadios calificados como inferiores a estadios de mayor categoría. La denominación de arte salvaje o primitivo tiene sentido dentro de este paradigma. Como menciona Herkovits (1954:7) hace algunas décadas, en el estado germinal de la ciencia antropológica el término primitivo acudía fácilmente a los labios, formaba parte de la normalidad y trajo consigo la perspectiva de un estado de infancia del arte o de un arte infantilizado. Pero, a pesar de esto, cabe encontrar en la obra de Tylor interesantes reflexiones, que no por germinales, dejan de tener su interés como apertura a una nueva forma de interpretar el llamado arte primitivo. Su interpretación humana lo concibe como un verdadero productor de objetos, en cierta medida un creador. En su obra *Antropología. Introducción al estudio del hombre y la civilización* lleva a cabo una exhaustiva descripción de los objetos que contribuyen a mejorar la vida y la satisfacción de las necesidades, así como también de aquellas que nos ayudan a controlar el entorno productivo y las que están relacionadas con el cuerpo. Si bien todas ellas son interesantes, pues suponen una creación ornamentada, las del cuerpo cobran una especial significación en relación al arte. Así recoge y expone tocados del pelo, tatuajes, adornos, vestidos, y un sinnúmero de elementos que ya cuentan con una valoración estética por parte del antropólogo inglés, primer titular de una cátedra de antropología. (TYLOR, 1987: 208 y ss.) Dos consideraciones son reseñables respecto a esta inicial reflexión. Por un lado, la justificación inicial funcional de estos adornos corporales. En definitiva, más allá de una mera inclinación estética hay una necesidad funcional. Como señala Méndez (2003: 7) al analizar las aportaciones de la antropología a las artes plásticas, pintarse el cuerpo es un modo de protección, y también, aunque no lo más principal, es a su vez un modo de adornarse y de embellecerse.

Por otro lado, esta costumbre es interpretada por Tylor como una señal inequívoca de la inferioridad de los grupos humanos que llevan a cabo esta práctica, aún reconociendo cierto grado de embellecimiento también en los grupos humanos calificados como no primitivos. En estas reflexiones iniciales se percibe una cierta tensión no resuelta todavía entre la funcionalidad de la práctica humana y su sentido estético, común a antropólogos evolucionistas y difusionistas.

La reflexión de Tylor en esta obra sobre estas prácticas es compleja y rica al mismo tiempo. No se limita a los objetos, sino que aborda también otros aspectos más relacionados con el ocio y el recreo. Así lleva a cabo interesantes reflexiones sobre la escultura, la pintura, el baile, la música, y el juego entre otras manifestaciones lúdicas y recreativas. De nuevo, dos ideas son reseñables a nuestro juicio entre estas consideraciones: en primer lugar que este modo de actuar y de ser responde a la naturaleza humana, forma parte de nuestra esencia y nos diferencia en gran medida de otros seres vivos, nos hace únicos. Y, en segundo lugar, esta disposición a realizar estas prácticas es perfectible, puede cultivarse y de este modo permite alcanzar distintos grados de perfección en ellos. Reflejo, como hemos señalado de ese férreo paradigma evolucionista y motivo que justifica la idea de una infancia en la expresión artística tan querida por los antropólogos difusionistas y evolucionistas.

En base a estas observaciones y reflexiones iniciales fueron surgiendo los primeros debates que dan forma a esta incipiente antropología del arte. Dos de ellos coparon las discusiones a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX. El primero de ellos centró la atención en el sentido mimético o singular de la producción artística primitiva, mientras que el otro quedó enfocado en la inspiración de los distintos estilos ornamentales, el poder de la representación y el sentido de su geometrización.

### **III. Germinales controversias**

Tan pronto como los científicos sociales se interesaron por las manifestaciones, objetos y prácticas concebidas con un cierto gusto estético surgieron las primeras reflexiones sobre su sentido último. ¿Son meramente ensayos al modo de los juegos infantiles o indican una clara intención subjetiva de transmitir emociones? A. C. Haddon, evolucionista como Tylor, mantuvo una opinión al respecto que enfatizaba el carácter mimético de estas primeras manifestaciones artísticas. La práctica de la que nace el llamado arte primitivo no iba más allá de un mero ejercicio de representación que intentaba copiar fielmente la realidad, tal y como se había observado en otros objetos con un sentido estrictamente funcional. (FREITAG, 2012) El resultado, más o menos logrado, dependía en gran medida de la habilidad y capacidad de los productores para lograr el mimético objetivo, dando lugar, por tanto a la posibilidad de un refinamiento de tipo técnico que supondría en sí mismo una evolución tal y como se ha pensado en el clasicismo occidental. Por eso, para Haddon, estas primeras representaciones artísticas están lejos del refinamiento técnico y estético del arte occidental y puede ser concebido como un arte primerizo, en ciernes; en cierta medida infantil, tal y como fue recogido por algunos representantes destacados de las vanguardias artísticas más allá de Picasso, como el caso bien conocido de Gauguin o la inquietante pintura falsamente infantil del suizo Paul Klee.

En cambio, las opiniones e interpretaciones vertidas por Tylor en estos momentos germinales de la antropología del arte suenan ya estimuladamente modernas. La práctica artística llamada primitiva va más allá de la mera imitación de la naturaleza. El gusto estético está impregnado de subjetividad y que, como él mismo menciona, tiene como objetivo presentar ideas que interesen al espectador que contempla el objeto o la práctica producida. (TYLOR, 1987:346) De este modo, el gusto estético tiene un sentido comunicativo, más

allá de la mera mimesis, trata de producir un efecto en el que lo contempla, si bien, este efecto se aleja de una interpretación simple debido sobre todo al peso que la tradición estética occidental ejerce sobre el sentido y significado del arte. Este es un punto esencial en la conexión entre el arte primitivo y su presencia en las vanguardias artísticas de comienzo del siglo XX: a saber, la necesaria ruptura del clasicismo estético y la búsqueda de un sentido anterior a la racionalidad pictórica, un tiempo que podríamos llamar prelógico. Klee en su obra *La montaña del gato sagrado* pretende ir más allá de toda tradición cultural clásica que ha condicionado la actividad artística durante siglos, por eso sus referencias a la expresión estética primitiva son constantes. Tylor muestra una sensibilidad especial hacia los creadores de arte no occidentales, les otorga un estatuto nuevo más allá de meros fabricantes de objetos y asume que la creación artística en cualquier momento histórico y en cualquier espacio geográfico, fuera del ámbito etnocéntrico occidental es un proceso de una enorme complejidad cultural que tiene valor en sí mismo y que contribuye de igual modo al desarrollo de la humanidad. Esta posición inicial de Tylor abrirá las puertas a futuras reflexiones e investigaciones sobre el llamado arte salvaje o primitivo de enorme transcendencia.



Figura n.º 3. *La montaña del gato sagrado*. (1923)  
Paul Klee

Incluso los antropólogos evolucionistas y difusionistas reflexionaron sobre el origen y el sentido de los adornos de los objetos artísticos que procedentes de culturas periféricas iban dando forma a los incipientes museos etnográficos que se fueron conformando por toda Europa. ¿Cuál es la procedencia de esta ornamentación? Responde a principios imitativos de la naturaleza o forma parte de la imaginación geométrica del género humano. Lo que está en juego no es, meramente la satisfacción de una mera curiosidad intelectual, sino la posibilidad de conformar regularidad en los distintos estilos artísticos, la elaboración en torno a este elemento de áreas culturales y dar expresión al proceso de civilización humana. También este aspecto supone un punto importante de relación con las vanguardias artísticas de principio de siglo y el paso de la figuración a la abstracción geométrica o informalismo. En el debate inicial se plantea la posibilidad de que estos adornos recorran el camino desde la imitación inicial realista hasta alcanzar formas con un claro sentido simbólico.

Stolpe es quien realiza esta primera reflexión inicial y quien marca el ritmo germinal del debate. (SEVERINI, 2010, 75 y ss) Muy poco se ha escrito sobre las aportaciones de este estudioso del arte primitivo, y su importancia es en cambio fundamental. Este investigador sueco, apasionado a la lectura de Pitt-Rivers se propone como propósito general llevar a cabo un registro de los distintos tipos gráficos principales generados por las distintas culturas humanas a lo largo del tiempo y en lugares geográficos distantes. Así, entre los años 1880 y 1881 gracias a una beca concedida del gobierno sueco recorre las principales colecciones etnológicas de Europa copiando por frotación los gráficos y motivos decorativos que aparecen en las principales manifestaciones estéticas referidas sobre todo a la figura humana. A través de este ímprobo trabajo logra reunir varios miles de estos tipos gráficos distintos que compara y que le sirven para justificar su hipótesis sobre el carácter simbólico del arte primitivo. Esta investigación sobre los fondos europeos fue completada posteriormente con otro viaje en el año 1883 a través de la fragata sueca Vanadis. Este viaje le permitió contemplar y copiar diseños de las colecciones etnológicas de Río de Janeiro, Lima, Santiago de Chile, Honolulu, Tokio, Singapur, y Calcuta. La combinación, comparación e interpretación de estas obras estéticas de distintos pueblos primitivos le permitió extraer algunas conclusiones que publicó en el texto *Sobre la evolución en el arte ornamental de los pueblos salvajes*. Esta obra puede considerarse como uno de los primeros pasos en la configuración de una antropología del arte. El contenido de la obra causó un fuerte impacto en Suecia, y gran interés en las grandes capitales europeas que se aprestan rápidamente a traducir al texto. Tal es así que ya en 1892 el texto se encuentra traducido al alemán y publicado en Viena bajo el título *Mitteilungen des Anthropologischen Gesellschaft* influyendo de un modo decisivo en la historia del arte a través del texto de Riegl, quien menciona las investigaciones de Stolpe sobre las formas artísticas de la polinesia, así como su hipótesis de la descomposición de la figura humana en formas geométricas que tienen a la abstracción y la pérdida de la figuración, asumiendo un carácter especialmente simbólico.

Tanto para Stolpe, como para Pitt-Rivers, resulta lamentable que los antropólogos estudiosos del proceso de la evolución humana hubieran pasado por alto e incluso despreciado el arte como un producto de enorme importancia para conocer los procesos de desarrollo humano. Al igual que cualquier producción técnica, el adorno condensa los elementos importantes de este devenir: la clave está, como Stolpe señala, en el ornamento.

Según el antropólogo sueco, todos los dibujos y adornos de las culturas primitivas analizadas siguen dos principios fundamentales. El primero de ellos tiene que ver con la imposición que se genera de un molde o modelo entre una gran variedad de ellos y que, este modelo acaba influyendo en el resto dotando de cierta coherencia estilística al resto de estilos. De este modo es posible identificar entre cientos de variedades distintas estilísticas grandes áreas de influencia y de difusión. (SEVERINI, 2010: 77) Junto a este, señala un segundo principio si cabe más relevante y que consiste en proponer que dentro de cada área cultural específica el número de ideas formales identificables es finito y permite, por tanto, establecer la serie de formas ornamentales generadas como un sistema de clasificación, en semejanza al concepto propuesto por Pitt-Rivers de *serie morfológica*. A diferencia de su maestro y guía intelectual, Stolpe va más allá en la configuración de esta serie de formas basada únicamente en la afinidad forma. La serie no está compuesta por elementos distintos que muestran variedades pequeñas en formas semejantes, sino que el proceso es más complejo esta simple mimesis con variaciones en las formas. Esta es la aportación más destacada de Stolpe, pues propone como mecanismo de formación de las distintas series morfológicas la simplificación progresiva, un proceso que el denomina *convencionalización*.

Este proceso es lento en el tiempo, su resultado es fruto de miles de años de representaciones y de difusión de estas figuras e imágenes. La *convencionalización* supone una reducción significativa de los elementos más determinantes de la figura humana de la que forman parte criterios geométricos precisos, así como proyección de formas geométricas.



Figura n.º 4. Patrón de la representación humana en la Polinesia.  
Extracto del texto *El sendero y la voz*

Stolpe, entre algunos otros ejemplos muestra la representación de la figura humana en la Polinesia y su transformación en ideas formales ornamentales. Lo que vemos en la figura número 4 es precisamente una representación de esta figura humana en la que se puede percibir con claridad sus elementos más definitorios, como son la cabeza, el tronco, las piernas y los brazos. El proceso consiste inicialmente en la separación de estos elementos y su representación por separado. Una vez tomados individualmente la mente artística primitiva somete estos elementos a una duplicación simétrica, para insertar posteriormente estos elementos en series con distintos elementos gráficos repetidos, dando lugar a distintas series de formas geométricas usadas para el ornamento.



Figura n.º 5. Resultado de la convencionalización.  
Extracto del texto *El sendero y la voz*

Stolpe toma como referencia objetos de uso cotidiano o uso ceremonial como vasos, platos, remos y vasijas de cerámica para analizar la representación realista de la figura humana, tal y como se puede percibir

en la figura número cuatro. Esta imagen es lo que el propio antropólogo sueco describe como un prototipo, y a partir de aquí se lleva a cabo la desmembración de la figura humana en distintos elementos que se van duplicando, como se puede percibir en la figura número 5. En esta imagen son reconocibles varios de los elementos de la figura humana como los brazos o la cabeza.

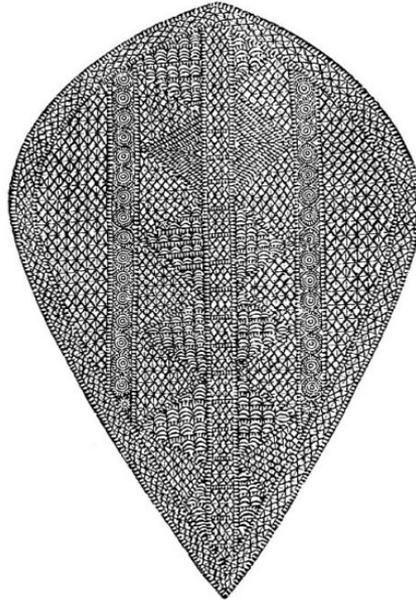


Figura n.º 6. Resultado final. Extracto del texto *El sendero y la voz*

A partir de este proceso se van generando serie iconográficas a través de la duplicación de ciertos patrones geométricos y simétricos que dan lugar a la figura tan compleja y estéticamente tan vistosa que percibimos en la figura número seis. Como hemos visto, poco a poco y mediante este proceso descrito como *convencionalización* las figuras realistas se van diluyendo hasta hacerse irreconocibles y convertir el ornamento en una figura abstracta. Pero más allá de un mero dibujo abstracto sin sentido o un mero divertimento estético de los creadores primitivos, este ornamento es una figura dotada de sentido que ha de ser interpretado y que Stolpe denomina *cliptogrifo*, es decir, una representación convencionalizada de un prototipo de una serie de figuras de forma realista.

A pesar de la detallada descripción y de la hondura del análisis del Stolpe el debate sobre el sentido del ornamento del arte primitivo no quedó cerrado y presentó distintas alternativas, como fue el caso de Holmes, quien de forma contraria al antropólogo sueco no parece aceptar el proceso descrito anteriormente. Este explorador, antropólogo, arqueólogo, artista, ilustrador científico, cartógrafo, escalador de montañas, geólogo y director de museos estadounidense enfatizó de manera destacada la importancia de los distintos procedimientos técnicos a la hora de juzgar y valorar los distintos ornamentos que presentaban los artefactos dotados de una finalidad estética. (MÉNDEZ, 2003: 10) Es, en definitiva, el uso de determinados materiales a la hora de elaborar cestas de mimbres o juncos lo que determina la geometría del trazado y el ornamento del objeto que quedaban, por tanto, alejadas de la voluntad del creador. Es el medio en este caso, a juicio de Holmes lo que determina el dibujo, y no hay otra explicación más compleja de la abstracción observada en las figuras. Esta hipótesis plantea la posibilidad, como ha señalado Méndez en su excelente ensayo *La antropología ante las artes plásticas* de que cultura que se encuentran muy alejadas geográficamente y que presenten técnicas de confección de objetos similares tengan modelos ornamentales parecidos sin que entre ellos medie ninguna

difusión. Estos debates germinales que han dado cuerpo a la antropología del arte se encuentran aún lejos de su resolución definitiva.

#### **IV. El verdadero pionero: Boas**

Mención aparte merece Franz Boas como pionero en el estudio del arte primitivo. A lo largo de los años estudió y recopiló datos relevantes sobre distintas expresiones artísticas en distintos lugares del mundo y reflexionó de una forma compleja sobre el origen y el sentido de las distintas manifestaciones artísticas dando lugar al texto publicado en 1947 y que inaugura la llamada antropología del arte bajo el título *El arte primitivo*. A lo largo de las numerosas páginas del texto escrito Boas va desgranando sus datos y reflexiones sobre los distintos tipos de prácticas artísticas, comenzando por las artes gráficas y plásticas, para pasar al arte representativo, los aspectos simbólicos y de estilo, para describir posteriormente, de un modo más minucioso el arte de la costa del Pacífico de América del Norte. Al final de su trabajo, y antes de llegar a las interesantes conclusiones dedica de forma novedosa un apartado final a la literatura, a la música y al baile como expresiones artísticas que no habían sido recopiladas ni recogidas en las colecciones etnológicas novecentistas dotándolas de una especial relevancia. (BOAS, 1947: 293)

A lo largo de las breves líneas de este artículo meramente introductorio nos dispondremos a exponer algunas de las conclusiones más relevantes de su trabajo con el deseo de contribuir de un modo humilde a la configuración de una antropología del arte. Resulta muy relevante, más si cabe, teniendo en cuenta los antropólogos evolucionistas que le preceden, el esfuerzo inicial que lleva a cabo por identificar la llamada mentalidad primitiva con la mente moderna.

*«Hasta donde alcanza mi experiencia personal y hasta donde me creo competente para juzgar los datos etnográficos con fundamento en esta experiencia, los procesos mentales del hombre son los mismos en todas partes, sin distinción de raza o cultura y prescindiendo de lo absurdas que puedan parecer las creencias o costumbres.» (BOAS, 1947: 7)*

No existe, por tanto, ningún rasgo de superioridad o de inferioridad entre formas de vida humana, y esto tiene, como veremos una repercusión fundamental en las prácticas artísticas. Cada modelo artístico responde a una historia particular, y no hay posibilidad de contemplar la diversidad estilística como producto de una sola línea evolutiva de conduce inexorablemente al arte desde posiciones de inferioridad, las llamadas experiencias estéticas infantiles a productos de mayor complejidad y, por lo tanto, superioridad. En este sentido se muestra Boas enormemente crítico con la forma tradicional de organizar los museos según la concepción evolutiva de la cultura. Propone, como no puede ser de otro modo, una noción particularista de las formas culturales como criterio para la organización de las colecciones etnológicas. Los objetos que han formado parte de las distintas colecciones etnológicas debían evitar ser colocados en función de esta supuesta línea única evolutiva, sino que debían clasificarse y ordenarse teniendo en cuenta el contexto cultural del que resultan originarios. Tarea entonces del antropólogo y del experto en museística es dar cuenta de sus múltiples funciones y sentidos que tienen dentro de la sociedad que los ha generado. Lo que propone es precisamente un giro de la mirada, lo que podríamos llamar el giro antropológico de la mirada. No son, por tanto, los elementos externos los que dan sentido a esa clasificación, podríamos llamarla artística, sino que son los significados nativos, los que van a otorgar el carácter científico a este ordenamiento, exposición y clasificación. En esta posición está contenido uno de los grandes saltos en la interpretación de la cultural, desde el siglo XIX hasta posiciones más cercanas a la antropología como ciencia social en la actualidad. La

variabilidad pesa más que la regularidad y la generalización. Esto es lo que Boas propone como visión particular de la cultura que demanda un método más exhaustivo de recopilación de información etnográfica.

*«El segundo punto fundamental que debe tenerse presente es que cada cultura puede entenderse únicamente como un producto histórico determinado por el ambiente social y geográfico en que cada pueblo ha sido colocado y por la manera como desarrolla el material cultural que llega a su poder como aporte del exterior o como fruto de su propia experiencia creadora.» (BOAS, 1947: 10)*

Esta necesidad demanda un trabajo exhaustivo de recopilación de todo tipo de manifestación y de práctica diversa teniendo en cuenta siempre esta valoración interna, desde dentro, en un contexto generalmente de sociedades ágrafas. Por eso el arte, como forma de representación resulta un camino privilegiado para esta tarea. Cuentos, narraciones, poesías, canciones, danzas, y todo tipo de objeto decorado forma parte de su afán recopilador, como podemos comprobar en la obra citada. Las semejanzas observadas tienen que ver, más que con una ley de evolución del espíritu humano, con su creencia en la identidad de la mente imaginativa humana independientemente de las condiciones y circunstancias en las que opere. Es así como nace su interés por el arte que se apoya en su condición de universal humano. De una manera u otra, comenta Boas, es connatural con el género humano el gozar con el placer estético, por eso, todas las culturas del mundo dedican parte de su tiempo, de su hacer y de su pensar a la creación de este goce estético, independientemente, por supuesto, del sentido que se tenga de la belleza, o de las características particulares de la misma que cada grupo cultural haya desarrollado.

*«Ningún pueblo que conozcamos, por dura que sea su vida, invierte todo su tiempo y todas su energías en la adquisición del alimento y vivienda, así como tampoco aquellas gentes que viven en circunstancias más favorables y que pueden dedicar libremente a otras actividades el tiempo que no necesitan para conseguir el sustento, se ocupan sólo de trabajo puramente industrial o ven correr los días en dulce far niente. Hasta las tribus más pobres han producido obras que les proporciona placer estético y aquellas a quienes una naturaleza pródiga o una inventiva más rica les permite vivir sin zozobras dedican gran parte de sus energías a la creación de obras de arte.» (BOAS, 1947: 15)*

A partir de esta condición universal del goce estético y de su producción, Boas en su amplio estudio elabora algunas conclusiones interesantes sobre el arte primitivo. Considera que el arte, en cualquiera de sus manifestaciones tiene dos fuentes principales, por un lado, la que resulta de las actividades técnicas y, por otro lado, la que emana directamente de la expresión de las emociones y del pensamiento imaginativo humano, tan pronto como este se condense en formas fijas. Entiende que el goce estético se basa en la relación que tiene la mente humana con la forma, y que es importante para la importancia estética de un objeto el control de esa forma. Los procedimientos técnicos más sencillos producen una simple repetición de las formas, pero al ganar en virtuosismo aparecen formas más complejas que se acercan a lo simbólico. A su vez, Boas, en las conclusiones finales de su estudio se expresa en relación al debate planteado en el arte primitivo entre la representación naturalista y el carácter abstracto de la geometrización de las formas. Rechaza la teoría según la cual la representación es naturalista en su origen y se vuelve geométrica al introducir ideas que no son inherentes al propio objeto. De hecho, no considera que sean dos fases distintas del mismo proceso, tal y como había sido expuesto por los antropólogos evolucionistas, sino que las representaciones naturalistas y las geométricas son dos procesos distintos que brotan de fuentes distintas. (BOAS, 1947: 341) A estas conclusiones llega después de una exposición detallada del estudio realizado sobre la forma espiral en los adornos producidos por los indios de América del Norte y de otros pueblos considerados primitivos. De un modo concienzudo y detallada analiza los adornos que aparecen en los platos elaborados con corteza de calabaza en Oaxaca, en México, así como también estudia los dibujos realizados sobre las cajas para agujas de

los indios esquimales de Alaska para llegar a la conclusión de que ideas formales que parecen en principio realistas pueden derivar posteriormente en formas simbólicas y también al contrario, cómo en algunos casos, las formas que de un modo natural las percibimos como realistas, resultan procedentes de ideas de diseño que han sido en principio geométricas. (MÉNDEZ, 2003: 13)

En el momento en el que predomina en la intención del artista diseñador la tendencia puramente decorativa aparecen entonces formas geométricas que resultan puramente convencionales dentro del grupo que las produce e identifica. En cambio, cuando predomina la idea de representación, nos encontraremos entonces con formas realistas, sin embargo, esto no se puede considerar como una ley universal, pues cada grupo humano presenta variaciones particulares. En este análisis pionero que Boas lleva a cabo insiste con rotundidad en que la aspiración a la expresión artística es universal, tal y como podemos comprobar también en el arte de las vanguardias artísticas, e incluso, tomando como referencia sus mismas palabras señalar que *podemos decir con seguridad que en el estrecho campo del arte característico de cada pueblo, el goce de la belleza es el mismo que entre nosotros: intenso entre unos pocos y ligero entre la masa.* (BOAS, 1947: 343)

El esfuerzo de Boas por comprender el arte «primitivo», sus formas ornamentales y el sentido de su creación le hace olvidar el modo cómo estas prácticas se ven afectadas por la colonización, dando la sensación de que los objetos ornamentales que se documentan parten de una imaginación prístina, sin alterar. Será la investigación posterior la que trate, en gran medida de subsanar este importante sesgo en el análisis del arte primitivo. Como pionero el valor de la obra de Boas es enormemente meritorio, la exposición de los materiales de ejecución, de las prácticas y los ejercicios técnicos de las mismas, así como los elementos psicológicos que forman parte de la mente creadora primitiva son elementos imprescindibles para una antropología del arte mal llamado primitivo. Por tanto, no estaría de más el reivindicar una mayor difusión para su *Primitiv Art*.

## V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTIGUEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M. D. (2016) *El siglo XX. La vanguardia fragmentada*. Madrid: Editorial Ramón Areces.
- ARDÉVOL, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: de la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video*. [Tesis elaborada para obtener el título de doctora en antropología visual]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- BANKS, M. y MORPHY, H. (1997). *Rethinking Visual Anthropology*. Ney Haven and London: Yale University Press.
- BAROU, J.P. (1993) *L'oeil pense. Essai sur les arts primitifs contemporains*. Paris: Balland.
- BOAS, F. (1947) *El arte primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica. (1.ª ed. ing. 1927)
- BOZAL, V. (1987) *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid, Visor.
- BREA, J. L. (2005) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- FERNÁNDEZ, DE ROTA Y MONTER, J. A. (2000). «Antropología del arte y arte antropológico». En: *Hojas de Antropología Social*. Madrid.
- FREITAG, W. (2012) «El arte al encuentro de la antropología: reflexiones y posibles diálogos.» En: *Praxis y saber*. Volumen 3, número 6, Segundo semestre 2012, pp. 121-140.
- GELL, A. (1998) *Art and agency. An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press.
- HADDON, A.C. (1894) *The decorative Art of British New Guinea*. Dublin.

- JOBLING, C. (ed.) (1971) *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. New York, Dutton.
- PERRY, G. y otros (1998) *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal.
- PRICE, S. (1993). *Arte primitivo en tierra civilizada*. Madrid: Siglo XXI.
- SCHNEIDER, A. y WRIGHT, C. (2006). *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford, New York: Berg.