

00261



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO  
ACADEMIA DE SAN CARLOS

ESTÉTICA PARA PRIMITIVOS

0250135

**TESIS**  
QUE PRESENTA

CARLOS FELIPE NAVARRO CERVANTES

PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES  
**PINTURA**

2000



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

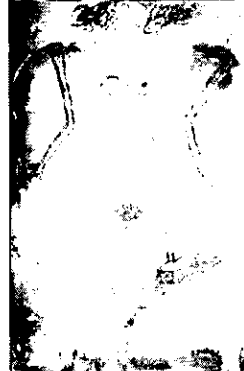
**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A **Marcia**, causa, talismán, recipiente, fuerza infinita, sonrisa, alma, centro y asidero permanente. Ni esto ni nada es posible sin ti.

Agradezco al **León Carlos**, por aparecer en el momento oportuno, la cereza en el pastel. A **José Luis Navarro**, en donde esté, por su mano siempre extendida y por mostrarme cómo se vive con valor y honestidad. A la **Academia de San Carlos** por su tradición estimulante. A **Julio César Schara** por su amistad, enseñanza, apoyo y constante presencia. A **Toño Salazar** por la presión psicológica que me obligó a descubrir cosas. A **Chucho Flores** especialmente, amigo y ejemplo, por las largas conversaciones y por toda la diversión. A **Rosalba Pego** por toda su fe, calidez y capacidad que generosamente comparte. A **Julio Chávez** por su amable y valiosísima ayuda. A **Arturo Miranda** y **Blanca Gutiérrez** por su atención para este trabajo. Al **Vic Martínez** y **Luis Delfín**, amigos y compañeros del mismo dolor. A **Gaby Nery** y **Jorge Ojanguren** por su comprensión, tolerancia y por todo lo que les aprendí, además de su preciosa amistad. Gracias a **Felipe, Socorro, Norma, Violeta, Moisés y María Esther** por estar allí siempre y dejarme saberlo.



	PRÓLOGO	1
	INTRODUCCIÓN	4
I.	LO PRIMITIVO	9
1.1	Los primitivos de hoy	12
1.2	Expresionismos y primitivos	19
II.	LAS IMÁGENES CONTEMPORÁNEAS	31
2.1	Los mitos como imágenes	37
2.2	Primitivos y neapocalípticos	41
III.	LOS SIGNOS PRIMITIVOS	44
3.1	Deudas con el tótem	46
3.2	Estética para primitivos	50
IV.	OBRA	58
	CONCLUSIONES	72
	BIBLIOGRAFÍA	76

## PRÓLOGO

Porque los cuerpos de animales y de animales humanos muestran una visceralidad que empieza en la piel, así como la totalidad de las figuras nace en el pellejo (...); pellejo que, al mismo tiempo, simula un esqueleto externo, que limita, pero sugiere súbitas expansiones (...)

Lo visceral, a su vez, se expresa como una fisiología sin funciones, pues, en medio de desmembramientos, como voluntad del cuerpo, de duros dolores que no expresan el sufrimiento de la creatividad, de la ascensión que resulta de los despedazamientos, el movimiento que Carlos Navarro entrega a su obra se estructura como una sucesión de cristalizaciones o de pequeños espacios que el color y la forma congelan. En fin, asistimos a la simultaneidad de un final y de un origen que, como Gilgamesh, no conocen el descanso.

SAÚL IBARGOYEN, 1998

Vincular la antropología y el arte no es raro ya que el gran tema de las dos áreas es el ser humano, sin embargo, en el caso de este trabajo es necesario aclarar el modo en que llegaron a relacionarse hasta servir de marco teórico a mi pintura, para que las interpretaciones (de la pintura y de este texto) no busquen explicar nada acerca de su relación que no sea el trabajo sobre un mismo tema, es decir, su encuentro es coyuntural en mis pinturas porque se han servido mutuamente en tanto que han conservado su independencia; se han retroalimentado de manera que se hizo necesario pintar lo entendido en las lecturas y leer lo experimentado en la pintura sin volverlos discursos análogos, lo que, por otra parte sería un logro, porque no soy especialista ni en teoría del arte y mucho menos en antropología. Así que lo primero que debo decir es que este trabajo es solamente una referencia teórica, de mucho peso, pero solo una referencia, que habla de mis intereses particulares, de los temas que me preocupan en general, de ciertas inclinaciones y preferencias hacia cierta clase de conocimientos significativos para mi, e incluso de cierta utilidad, pero sin demasiado alcance fuera de mi mismo, del ámbito de mi actividad en la pintura, de una búsqueda personal y subjetiva que no pretende demostrar nada (lo heurístico, diría Juan Acha). Los paralelismos entre lo dicho y lo pintado no son la vara con la que se deba medir la congruencia de la pintura que se muestra, sino que se vuelven la evidencia de la coyuntura, la explicación de algunos de los motivos iconográficos recurrentes o de las influencias, pero de ninguna manera la narración de la obra.

El contexto en donde se llegaron a articular los elementos que constituyen este trabajo fue la Academia de San Carlos, las ideas iniciales se alimentaron de la confrontación con las de otros

compañeros y maestros, y se transformaron en un trabajo *estético* (el conocimiento sensible) permanente. Gracias a eso se volvieron más sólidos los argumentos, pero sería ingenuo creer o decir que se han vuelto la *justificación total* de mi pintura; al contrario, son más fuertes porque se convirtieron en cuestionamientos más grandes que para ser francos no se han resuelto aún. Esto fue la mejor lección de la Academia: el trabajo no termina nunca, el trabajo es el único medio de descubrir cosas, de acercarse a las experiencias estéticas y de producir.

El trabajo que presento es, entonces, un resultado parcial. Lo reconozco para explicar el retraso en la presentación para un examen de grado, es decir, que no todo se resolvió en una sola investigación y que quedan cosas pendientes para mí, y que el proyecto era uno y la investigación se volvió demasiado amplia para poder después especificar los puntos de verdadero interés para mi trabajo. Reconocer también que se dió un proceso de experimentación de ideas, de focalización en los problemas que más posibilidades estéticas me ofrecían (y lo siguen haciendo) y también produjo un filtro con el que deseché algunos temas, algunas influencias o tendencias, e incluso técnicas. Actualmente lo sigo haciendo. Este proceso requirió de tiempo, más de lo previsto, pero me enseñó a ser paciente con el aprendizaje del arte. Descubrir que el goce estético se encuentra más allá del objeto que se produce. Este tiempo de maduración del trabajo, llamémoslo así, y la manera de percibirlo yo mismo en relación con las nuevas ideas que surgieron a lo largo de este tiempo fueron necesarios, en mi caso, para la realización del texto.

El origen del interés por este tema no es muy claro en relación con el tiempo: sería un invento decir que siempre me ha interesado, y que desde niño me he inclinado por estas historias míticas o he sentido una fascinación especial por lo salvaje y primitivo, sería una historia agradable, pero falsa. En cambio puedo decir que la sorpresa y atracción que me producían las obras con grandes efectos de realismo fueron perdiendo interés de mi parte por el descubrimiento de los monigotes y rayones que extrañamente (ahora ya no tanto) me decían más de la realidad, o de mi concepción de la realidad que los efectos de trompe l'oeil tan seductores. Esta es la gran atracción que justifica mi interés por los primitivismos: la creación de signos independientes de la realidad que digan sin decir; la invención de un lenguaje metafórico y poético que fagocite y transforme las imágenes en códigos más simples visualmente, pero igual de eficaces. La economía de los signos primitivos es digna de una revisión no solo externa, también de los procesos y mecanismos que las producen. Tampoco puedo dejar de mencionar una preferencia muy subjetiva que tiene que ver con el gusto, con ideología, con la formación recibida, con los conocimientos e incluso con la manera en que todo lo que influye se entrecruzó en mí para promover este interés, pero de eso no voy a hablar porque son temas muy resbaladizos que no vendrían al caso, es decir, no son de un peso suficientemente fuerte en mi pintura para justificar su explicación aquí. No creo que lo que tenga que decir la imagen en los primitivismos dependa de que un espectador conozca datos biográficos del autor.

Como es costumbre en los inicios de los textos, se piden disculpas por los errores que se cometieron (siempre involuntariamente), lo hago ahora, recordando que estos argumentos son parciales porque van ligados a los avances en la pintura, que, como excusa, todos saben que evoluciona lentamente en la mayoría de los casos.



Carlos Navarro, sin título, 1994

## INTRODUCCIÓN



Bisonte, Altamira, España, 14,000-10,000 a.C.

El propósito de hablar de las imágenes primitivas en esta época es el de indagar hasta que punto permanece vigente el pensamiento que las produce, esclarecer dónde se encuentra esa inteligencia mítica y ancestral que no desaparece en el hombre contemporáneo, sino que se modifica debido a los modos de percibir y a lo percibido. También, de algún modo, reivindicar lo esencialmente valioso del modo primitivo de pensar, que debemos reconocer como complementario en el desarrollo del conocimiento y de la inteligencia en general. Parece que hay cualidades temáticas y perceptivas en un contexto que definiría lo que llamaremos primitivo en las artes visuales de hoy en día, a diferencia de las que conocemos como primitivas en la historia del arte. El objetivo central de este trabajo es, precisamente, analizar esas características para poder definir lo que entendemos por primitivo. Su presencia en las artes visuales de hoy ya no es extraña, pero raramente se justifica su vigencia más allá de los ideales de igualdad, fraternidad y justicia que occidente ha difundido benévolutamente, y que son derechos y requisitos para la convivencia: “al decir de los primitivos que son nuestros iguales, elimina su valor provocador. Ya no existe el otro yo, la conciencia oscura, el pozo tenebroso del que extraer diamantes para deslumbrar nuestra razón. Puesto que el mundo (lo sabemos bien) no ha sido salvado, esta nivelación solo puede significar el último estadio en el ideal colonizador: la destrucción”<sup>1</sup>, la sistemática pulverización de identidades a favor de la homogeneización amorfa y sin dirección. En las artes visuales significa que los modelos occidentales y las tendencias se reproducen más o menos mecánicamente, sin un proyecto que los guíe que no sea el de los modelos occidentalizadores. Las fronteras entre lo culto y lo popular, entre la innovación y la tradición, entre lo civilizado y lo salvaje son

<sup>1</sup> J.A. Ramírez, *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid, Visor, 1992, p. 214



difuminadas por un concepto más amplio del arte (o menos específico, que engloba, reúne y mezcla), rico en sí mismo, pero que disuelve las diferencias locales para favorecer una homogeneización de las imágenes, que quiere decir la colonización a través de los signos. Sin embargo, el alter ego de la civilización no puede ser fagocitado y digerido; lo primitivo ha logrado sobrevivir esos cambios en los modos de percibir y en la manera de manifestarse. El arte primitivo o primitivizante no se define entonces en función del avance civilizatorio porque es más un modo de pensar complementario a otros, que el resultado de las carencias materiales con las que tradicional y falsamente se ha asociado.

La civilización está lejos de ser una línea recta, evolutiva, que deja atrás conquistas de culturas y de arte que nos precedieron. La búsqueda de lo sagrado es una de las características más trascendentes del arte primitivo, pero los deberes mágico-religiosos de antes han sido cambiados por la búsqueda del sentido general de la vida, de una orientación trascendente que signifique un espacio que revitalice y renueve el sentido que parece perdido. La reflexión de las realidades más crudas en la actualidad, la expresión de las contradicciones que causan la contemplación de un horizonte árido, vacío y poco prometedor para sectores de la población cada vez más amplios, que no logran integrarse a los procesos globalizadores del mundo civilizado que los condena a vivir excluidos y replegados en la desolación.

Vamos a definir lo primitivo o primitivizante (en nuestro caso podrían utilizarse ambos términos) de acuerdo a dos variables. Una en función de la civilización, porque son conceptos que inevitablemente se han interdefinido, que han llegado a ser los dos polos de la cultura y el contraste que da relieve a uno y otro. La hipotética integración de un concepto de lo visualmente primitivo para la actualidad va a depender de las nociones de civilización y de lo primitivo en relación al arte, más que de las del arte mismo. Un arte contemporáneo más tolerante y amplio, pero inmerso en la cultura en general, que a fin de cuentas es la que marcaría los límites y las fronteras dentro de las que nos referiremos. En estas relaciones es donde posiblemente se encontrarían luces acerca de la manera y el modo de re-considerar y re-leer la estética de los primitivos porque al parecer existen una serie de malentendidos que colocan a ésta como sinónimo de torpeza, ignorancia, mala factura, folklore, o en el mejor de los casos, como la expresión cándida y simple de una vida alejada de nosotros, cuando en realidad lo primitivo co-existe al lado de lo civilizado. Por eso lo primitivizante en el arte contrasta con los clasicismos más o menos conservadores que llegan a aparentar ser el sinónimo del arte oficial, del arte con mayúsculas que se valida al cobijo de las hegemonías culturales respaldadas en poderes económicos y políticos.

Los expresionismos del siglo XX han conquistado un lugar para lo no clásico dentro de éstas culturas cuando tomaron como referencia los signos de salvajes y primitivos para su obra; gra-

dualmente las diferencias de valor entre los universos estéticos de lo culto y lo popular (que en este caso sería el análogo de lo primitivo por su tradicional oposición a lo clásico) fueron atenuados, pero no han desaparecido porque la diferencia entre ellos es necesaria para la distinción. Esta falsa oposición en realidad pondría de manifiesto lo que lo primitivo NO es, o sea, lo opuesto a lo clásico, el enemigo del gusto cultivado, lo moralmente inadecuado.

La segunda variable habla de lo primitivo como una cualidad intrínseca, lo que por definición llega a identificarse con las características primitivas originales, ya sea por semejanzas, por analogías o por transferencias en sus funciones. Estaríamos hablando de lo que SÍ es. Existen ciertas constantes en lo primitivo: los tótems y el pensamiento totémico o salvaje, las categorías estéticas que se prefieren sobre otras, el tratamiento plástico, la situación y circunstancias sociales en las que aparecen, etc. El pensamiento totémico y lo sagrado serían el hilo comunicador con otras manifestaciones salvajes y primitivas del pasado porque, más allá de las creencias con las que se han relacionado, nos han heredado una forma de pensar y de imaginar que ya no tiene nada que ver con la magia y el animismo, o con el contacto de la naturaleza, sino con una manera de percibir, una manera sensible de conocer y de orientar el sentido general de la vida, que erróneamente se ha calificado de simple y directa, ya que corresponde a otras necesidades cognoscitivas, distintas, pero no opuestas a las de la razón. Este modo de pensar posee otra lógica de la que la civilización reconoce como suya; aquí la realidad se capta, se manipula, se construye y se proyecta en metáforas que la convierten en poesía, y de esta manera, por definición, el tratamiento formal de las obras y su estética jamás serían naturalistas o idealistas, sino vitales: la mimesis se abandona a favor de la expresividad, y con ella las figuras se retuercen, se deforman y mutilan, cambian de color y de proporciones hasta llegar a poseer una apariencia en ocasiones monstruosa, que los academicismos interpretan como contraria. Este vitalismo lo describió Herbert Read<sup>2</sup> como una correspondencia entre la eficacia de la imagen como símbolo, o como tótem, y su vivacidad como representación de la esencia del animal (en el caso del arte primitivo), la imagen correspondía al deseo en su intensidad, en su realidad. Se convierten esas representaciones en una ruptura que transgrede y al mismo tiempo sirve de punto de referencia para lo que se conserva dentro de los límites de lo aceptado como no primitivo. El arte primitivo o primitivizante al que nos referiremos es uno que intenta captar totalidades, que trata de conciliar las realidades mundanas con las concepciones de trascendencia, que trata de poner orden en un mundo desordenado a través de la implantación de realidades sagradas y míticas que constituyen un punto de referencia, trata de construir signos y símbolos como referencia, como metáforas, como detonadores de ideas acerca de la pertenencia, de las identidades y de los problemas humanos por excelencia como son la muerte, la vida, lo sobrenatural, lo trascendente, la familia, etc.

2 H. Read, *Imagen e idea*, México, FCE, 1993, p. 37

En todo caso, lo que se intenta es buscar en las definiciones y cualidades de lo primitivo las coordenadas dentro de las que podríamos considerar a cierto tipo de expresiones como primitivas. Esto tenderá a flexibilizar el término en la misma medida que se flexibiliza y amplía la estética, que nunca antes había tenido opciones tan diversas y que, en su conjunto, podría considerarse como la escena más rica de toda la historia de las imágenes, aunque la prevalencia de algunas no excluye definitivamente otras manifestaciones, por el contrario, la convivencia histórica es el medio en el que se interdefinen más allá de sus características inmediatamente evidentes, sin que esto signifique poner implícita o explícitamente en el otro extremo a la otra como su antítesis.

Las artes visuales, en concubinato con la cultura de masas (el espectáculo de la imagen contemporánea) exigen constantemente la revisión de los conceptos y definiciones de las imágenes; y es en este sentido que intentamos re-definir lo primitivo. La palabra primitivo la usamos por no querer inventar otro término para vestir de “neo” algo que en realidad no lo es, solamente intentamos actualizar el significado en un nuevo medio ambiente, ampliar el terreno dentro del cual lo primitivo tiene sentido. Otra razón es que las características primitivas que se describirán no pueden dejar de verse como la continuidad de aquellas originales porque estamos hablando de un modelo primigenio que se ha ido transformando para adecuarse a circunstancias nuevas cada vez sin perder lo que esencialmente las define, lo que en ellas perdura y les da esa cualidad: el pensamiento primitivo que se desencadena por la aparición de lo sagrado y que abre el sentido lineal de la vida hacia la búsqueda de lo trascendente, marca sus reglas y complementa el tipo de pensamiento lógico y racional. Aún así, lo único que no deberá entenderse en este trabajo es que sea un intento de reivindicación de una estética folklorizante, producto de las vueltas al pasado en el sentido rousseauiano, que no hacen sino producir pesadillas “retro”, achaques nostálgicos y románticas renunciadas a la civitas.

↳

En la revisión de estos puntos es en donde enmarcaremos nuestra definición de lo primitivo; su vigencia no es extraña en nuestro tiempo, ecléctico, múltiple, recreado en el *todo se vale* y el *par de botas que equivalen a shakespeare*, pero su justificación necesita ser fortalecida y explicada para que no sea el lazo flojo con el pasado que resulta igualmente trivial e invisible en las civilizaciones o culturas de masas.

Insistiremos en que puede parecer en determinado momento que las variables con las que se explica lo primitivo tiendan a confirmar la dicotomía primitivo-civilizado, de hecho, no es que se intente separar, sino aclarar la relación que tienen una con la otra y tratar de entenderlas como conceptos en cierto modo complementarios, pero independientes uno de otro, no se enfrentan

como dos contrarios. Tampoco son antípodas: el tratarlas como diametralmente opuestas sería radical, y excluiría a otras inteligencias con distintas cualidades de pensamiento. En fin, que los usos de esa interrelación son solo con fines discursivos, lo que no significa que se conviertan en una postura teórica que habría que defender a toda costa.

## I. LO PRIMITIVO



Cabeza y ancas de un venado, Lascaux, Francia, 16,000-14,000 a.C.

Podría decirse desde ahora que las características primitivas que se han mencionado no se hallan todas juntas en un estilo actual; de hecho no estaríamos tratando sobre un estilo sino sobre un carácter o sistema de cualidades. Un sistema en el que se encuentran las características relacionadas a los primitivos interactuando, que eventualmente aparecen en mayor o menor medida en una obra determinada y que serían asociadas a lo primitivo de la misma manera. Basados solamente en la oposición falseada de lo primitivo-civilizado, reduciríamos este sistema a los parámetros occidentalizantes que han colocado al primero en la marginalidad de la cultura, pero si aceptamos variables relacionadas a los motivos estéticos y artísticos (conocimiento, expresión, comunicación, testimonio, psicología del artista, etc.) la tan manida otredad ya no sería ese cliché de un alter ego que define a la civilización por su distancia, que nos horroriza con su contacto y nos avergüenza de nosotros mismos, sino una conciencia provocadora, subversiva, en el seno mismo de cada cultura, que en este momento se convertiría en el equivalente de civilización. El papel del sacerdote-mago-chamán que pintó bisontes en la prehistoria hoy es representado por el artista primitivo actual que insiste en la búsqueda de lo sagrado, y ya desprovisto de la fe en cualquier sistema religioso o humanista, sólo pretende aquel espacio que revitalice las esperanzas (o desesperanzas) más allá de la inmediatez y la sobrevivencia en una civilización que no tiene proyectos para las masas desposeídas, es decir, la búsqueda ancestral de la trascendencia. Los signos y síntomas de los que hablamos se encuentran en obras de origen diverso, así que poco importaría la nacionalidad o clase social de un artista, siempre y cuando el discurso de lo sagrado se haga presente y lo redunde como salvaje a través de características formales que confronten los valores de la supuesta *civilización*. Esto explica la necesidad de redefinir lo primitivo cada cierto tiempo, los valores cambian y lo primitivo con ellos.

Por otro lado, lo primitivo nos refiere más a un modelo de pensamiento que busca un lugar y una forma en donde transferirse para sobrevivir a su actual crisis que a esas condiciones materiales con las que tradicionalmente se ha relacionado. Este tipo de pensamiento primitivo no es uno que contradiga explícitamente al científico, sino que es totalmente independiente y las construcciones que de él surgen atienden otro tipo de necesidades de las que se atienden con aquel pensamiento lógico, de abstracciones lingüísticas. El sustrato en el que se desenvuelve este pensamiento salvaje pertenece a lo sagrado, y por esta razón abre agujeros que comunican hacia lo sobrenatural o lo trascendente, crean un espacio que comunica los niveles cósmicos (la tierra, el cielo y el inframundo, o sea las fronteras más allá de nosotros) y esta abertura que posibilita el tránsito de una región a otra se convierte en un eje alrededor del cual se “extiende el mundo...se encuentra en el medio, en el ombligo de la tierra, es el centro del mundo”<sup>1</sup>.

Las formas de percepción que nos abren las nuevas tecnologías no van a eliminar por sustitución las ya existentes (primitivas en nuestro caso) sino que las van a transformar al entrar en juego otras variables entre lo real y lo representado. La inteligencia del hombre se multiplica, las nuevas percepciones abren espacios mentales que no se habían estimulado antes. La gente ahora parece diseñada de tal modo que digiere y asimila igualmente la venus de Willendorf que la resurrección de Alien, individuos que no reconocen ya (¿deberían?) las fronteras entre lo culto y el gusto estándar y que no distinguen ya entre lo que se ve y lo que se lee, entre lo observado y lo relatado, entre el objeto descrito y la narración que lo describe, hundidos en la confusión seductora de la interactividad, la virtualidad y la simulación. Lo percibido modifica lo que se proyecta con el pensamiento primitivo, pero no el acto de la proyección en sí misma, que es vital para que éste exista.

El primitivo actual es otro indudablemente; en estos nuevos contextos ya no existe el mago animista semidesnudo que hablaba con un dios encarnado en león o serpiente, ni aquel salvaje rural pintando animales en cavernas para cazar con buena fortuna, el primitivo actual ya no es tampoco tercera persona en la que podíamos descargar lo abyecto de nuestras sociedades, un espejo impersonal que reflejaba las desgracias de las que no queríamos hacernos responsables. El primitivo ahora habita en nosotros porque las desgracias que supuestamente reflejaban (no solo las materiales) ahora son las nuestras: la miseria, el hambre, enfermedades, desarraigo, ignorancia y marginación entre otras cosas. “Lo radicalmente otro ha cedido ante lo más entrañablemente nuestro, es decir, la desgracia. Lo maravilloso ha sido suplantado por lo siniestro”<sup>2</sup>. Han salido a la luz, más claramente que nunca, todos los temores de la civilización, los primitivos representan lo siniestro de nuestra época porque en ellos se encarnan los resultados negativos de una civilización global que no tiene planes para quien no represente una ganancia. La puerta hacia el futuro es muy estrecha, la

1 M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 32

2 J.A. Ramírez, *op.cit.* p.212

traición de la modernidad es evidente y a la humanidad parece no importarle. Pero de eso a admitir la identificación total de la desgracia con lo primitivo hay gran distancia, tal vez solo se entendería en relación a las civilizaciones hegemónicas (que no van a desaparecer); y probablemente por esto se tienda fácilmente a establecer vínculos de lo popular con lo primitivo. En este caso, la diferencia que nos interesa señalar sería la de que en efecto, al arte popular le falta la reflexión, que es aplastada por los sentimientos de desgracia y opresión, la imposibilidad de expresarse de otra manera que no sea la emotividad, pero los primitivos significan esa desgracia en un símbolo que puede ser interpretado por cualquiera, a la emotividad le suman la reflexión mítica, que trasciende su propia desdicha.

La estética de lo primitivo no puede ser ya, independientemente de la categoría, sino igualmente transgresora y siniestra para poder ser capaz de atraer la vista de quienes ya todo lo han visto, de aquellos que devorados por la inmediatez cotidiana no son capaces de darse un tiempo para la contemplación y la reflexión, y si estas dos faltan no puede significar más que la anulación del carácter comunicativo del arte, que rápidamente le cede el paso al flujo en un solo sentido, convirtiéndose en consumo y sumisión por un lado y colonización a través de los signos por el otro. Las sociedades que han avalado las fusiones tecnoestéticas de las últimas décadas han olvidado que junto a esa informatización existen también otras maneras de ser y hacer en el arte. Es cierto que el ilusionismo referencial de las imágenes tecnologizadas es fascinante, sin embargo, el decir que son los únicos iconos de nuestro tiempo es subrayar -una vez más, para vergüenza de los críticos e historiadores del arte- la dominancia de unos grupos sobre otros. Occidente, no hay duda, lleva una ventaja enorme en cuanto a teoría estética se refiere, pero de ahí a tener que juzgar desde esa perspectiva toda obra de arte existe una distancia igualmente enorme. Es darle paso a la intolerancia, absolver de manera definitiva las formas suaves de fascismo, y sobre todo, despojar a los artistas de libertad expresiva. “Lo Universal sólo existe como reconocimiento internacional, mas nunca como origen ni como naturaleza de los bienes culturales”.<sup>3</sup>

3 J. Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, México, UNAM, 1994, p. 23

## 1.1 *Los primitivos de hoy*



Yahoo, personaje ilustrado para el libro de Los viajes de Gulliver

Lo primitivo se ha definido en función de lo civilizado, y en cada época y lugar seguramente la oposición ha tenido un sentido muy particular; hoy en día no es la excepción. El sentido actual de oposición lo heredamos de la Francia del siglo XVIII, que obviamente reconocía su propia imagen en el entonces nuevo concepto de civilización. Partían de la base de que todas las personas son seres inherentemente racionales y, por lo tanto, muy similares, de manera que sus condiciones de desarrollo debían ser válidas para todos los seres humanos. La racionalidad universal sustentaba la educabilidad y virtual carácter de civilizado a todo el que se pusiera en disposición de serlo, y siendo esta perspectiva civilizatoria eurocentrista, las oposiciones entre civilizado/incivilizado se manipularon hasta hacerlas parecer análogas a los contrastes entre orden y desorden, armonía y caos, bueno y malo, belleza y fealdad, así que los primitivos y salvajes, bajo esa óptica, solo podían ser monstruos, una representación de lo abyecto, de lo que se debía ocultar, si no es que eliminar, adquiriendo una condición de expósitos. Girard<sup>4</sup> define a estos seres como víctimas precoces, elegidas en virtud de unas señales de anormalidad que les auguran un mal futuro y que son signos victimarios que los predisponen a atraer el rayo sobre su cabeza. Habla de Edipo, parricida e incestuoso, como la víctima que nació con esos signos; la tragedia en él ya había sido determinada por un oráculo y la violencia de él y contra él no se podía evitar. “Los perseguidores creen elegir a su víctima en virtud de los crímenes que le atribuyen y que a sus ojos la convierten en responsable de los desastres contra los que reaccionan con la persecución”<sup>5</sup>. La víctima aparece como responsable de las desdichas públicas, pero esta misma es la que devuelve el orden, lo simboliza e incluso la encarna. Los criminales más depravados y psicópatas de las sociedades contemporáneas

4 R. Girard, *El chivo expiatorio*. Barcelona, Anagrama, 1986, p. 37

5 *Ibidem*, p.38



constituyen la columna que sostiene el orden social, y al mismo tiempo son los principales transgresores de las reglas de una sociedad, así se convierten en los fundadores del orden transgredido al igual que los primitivos porque, a los ojos de la civilización, parecen incapaces de controlar sus instintos y pasiones, desordenes que se deben esconder. En este sentido los primitivos son útiles, sin quererlo, para establecer un orden, en el que aparecen como las víctimas, pero al mismo tiempo como los demonios a exorcizar.

Los conceptos de civilización se van sucediendo, conjugando y contraponiendo suave o violentamente. “Cabe decir, aplicando la terminología de los economistas, que hay coyunturas culturales... fluctuaciones más o menos largas o precipitadas”<sup>6</sup>. A pesar de esto, las civilizaciones tienen como soporte a las sociedades y éstas no se pueden definir como economías simplemente, o como ciertos tipos de arte o de sus avances tecnológicos, sino que deberían formarse con base en las características que perduran para poder rebasar así los límites temporales que la historia, como una cadena de momentos y acontecimientos, nos ha impuesto y que ha promovido la carrera de las culturas.

Los cambios históricos que produjeron los primitivos todavía tienen consecuencias y por eso es válido reconsiderarlos. Básicamente el hecho de diferenciar espacios sagrados y profanos, que al margen de la fe, siguen constituyendo una relación que se convierte en punto de referencia. “La irrupción de lo sagrado no se limita a proyectar un punto fijo en medio de la fluidez amorfa del espacio profano, un *centro* en el *caos*, efectúa también una ruptura de nivel, abre una comunicación entre los niveles cósmicos (la tierra y el cielo) y hace posible el tránsito... de un modo de ser a otro. Y es una ruptura semejante en la heterogeneidad del espacio profano lo que crea el *centro*, por donde se puede entrar en comunicación con lo *trascendente*, lo que por consiguiente funda el mundo, pues el centro hace posible la *orientatio*”<sup>7</sup>. Alrededor de estos conceptos es que se desarrollan los mitos y los rituales, y con ellos la imagen de una determinada cultura. Las representaciones primitivas así se han encargado de crear signos referentes a esas revelaciones, pero cuando reconocemos que la magia, el animismo y las religiones han dejado de revelar cosas, el vacío en sí mismo puede parecer la revelación contemporánea, desarticulando todo, menos el espacio sagrado, al que se le pediría otra revelación (trascendente) para seguir sustentando el sentido final.

Por otra parte y desde una óptica evolucionista, que toma como referente la punta de la *civilización* contemporánea, la cultura humana avanzó de un primitivo estado de ignorancia e irracionalidad; siendo los mitos producto de las primeras épocas, y en donde el conocimiento, o mejor dicho, la falta de éste, se extendía a todas las áreas de su cultura, de manera que los logros se rebasaron amplia-

6 F. Braudel. *Las civilizaciones actuales*, México, Tecnos-REI, 1991, p. 35

7 M. Eliade, *op. cit.* p. 51

mente, en especial lo que se refiere a las creencias. Si esto fuera cierto estaríamos olvidando que las funciones de los mitos siguen vigentes, y solo los reconoceríamos como bellezas literarias de gran poder hermenéutico, cargadas de metáforas imposibles para una mente contemporánea. Los mitos, a pesar de todo, aún guardan una estrecha relación con la visión del mundo; trascienden su temporalidad y espacialidad primitiva para mostrarnos verdades humanas primigenias al hacer posible nuestro acercamiento a los espacios sagrados. La inteligencia primitiva sentó sus bases sobre la poesía, y a través de ella aprendimos a definirnos, a historiar un origen y orientar la existencia. Los poetas fundan los pueblos: Holderlin.

El pensamiento salvaje que describió Levi-Strauss fue uno que proyectaba imágenes y construcciones mentales para que el mundo se le pareciera, y en esa medida le eran útiles las metáforas empleadas. La inteligencia salvaje que nos interesa es una que se despliega entre lo concreto y lo abstracto. Entre la ciencia, que ha construido artificios teóricos que nos hacen comprender y asimilar la realidad en los términos de la abstracción y las ciencias de lo concreto, de las que sigue dependiendo el hombre en lo material (agricultura y ganadería, alimentación, alfarería, textiles, etc.). La humanidad parece que acumula certezas, pero el pensamiento salvaje sigue siendo el único capaz de abarcar lo desconocido. El lenguaje metafórico es, para Vico, el ejemplo más típico de la mentalidad primitiva (y por ende poética),... lo que el pensamiento de Vico pone más bien en claro, mucho más de lo que lo han logrado otros investigadores, es el hecho de que “a las cosas sin sentido, da sentido toda metáfora, o sea que la metáfora no solo es un ornato del discurso poético, o un medio de enriquecer el lenguaje, sino un verdadero y auténtico elemento gnoseológico”<sup>8</sup>.

Levi-Strauss deja ver también la posibilidad de una vida paralela de la comprensión primitiva del mundo, con la del hombre contemporáneo: “El pensamiento salvaje es lógico, en el mismo sentido y de la misma manera que el nuestro, pero como lo es solamente el nuestro cuando se aplica al conocimiento de un universo al cual reconoce simultáneamente propiedades físicas y propiedades semánticas”<sup>9</sup>. Para él, éste tipo de pensamiento no es de ninguna manera una etapa ya superada en la historia: “el pensamiento mágico no es un comienzo, un esbozo, una iniciación, la parte de un todo que todavía no se ha realizado, forma un sistema bien articulado, independiente de ese otro sistema que constituirá la ciencia”<sup>10</sup>. El hecho de que los signos que construye, en forma de relatos e imágenes míticas obedezcan a otra mecánica de interpretación no implica que no coopere en la construcción de conceptos de la misma manera que lo hace la ciencia. Desgraciadamente existe la tendencia generalizada de separar las dos esferas ignorando que existen vínculos perceptivos que desembocarían en un pensamiento global más productivo.

8 G. Dorflès, *Estética del mito*, Caracas, Tiempo nuevo, 1967, p. 19

9 C. Levi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1992, p. 388

10 *Ibidem*, p. 30

El racionalismo, desde Platón en adelante, establece normas lógicas que si no son el orden fijo del mundo, sí se han convertido en un contrato social, de manera que representan límites. El pensamiento primitivo, al no respetar ese contrato, transgrede, lo que sería el punto de partida para que se le considere violento y salvaje, de manera que su ocultamiento sea la vía por la que se excluye y margina, creyendo que lo primitivo es inútil para las funciones gnoseológicas de la actividad intelectual. La identificación de ésta con la verdad y con la cultura aumentan el sentimiento de inutilidad hacia el pensamiento primitivo. Aunque por otro lado, “lo que caracteriza a la mentalidad primitiva no es su lógica, sino su sentimiento general de la vida... su visión de la naturaleza no es puramente teórica ni meramente práctica, es simpatética; si descuidamos este punto no podemos abordar el mundo mítico... En modo alguno le falta al hombre primitivo capacidad para captar las diferencias empíricas de las cosas, pero en su concepción de la naturaleza y la vida todas estas diferencias se hallan superadas por un sentimiento más fuerte: la convicción profunda de una *solidaridad* fundamental e indeleble de la vida que salta por sobre la multiplicidad de sus formas singulares”<sup>11</sup>.

Sin embargo, la herencia de la ilustración sitúa a las sociedades primitivas fuera del concepto occidental de cultura, como sinónimo de civilización. Un ejemplo: “Los antropólogos anglosajones... han buscado para designar a las sociedades primitivas que ellos estudian un término diferente al de civilización, que por lo general es empleado en inglés para las sociedades modernas. De ahí que digan las *culturas primitivas*, en oposición a las *civilizaciones* de las sociedades evolucionadas”<sup>12</sup>, haciendo evidente la tendencia a identificar lo primero con las carencias de valores materiales que en contraste sí encontramos en las sociedades más complejas.

En la historia de las artes visuales ha sucedido más o menos lo mismo; los parámetros para catalogar un objeto o tradiciones artísticas giran en torno a un eje estético cercano a los clasicismos o a los criterios occidentalizadores. No se puede afirmar libremente, en este contexto, que los asirios o mayas están al mismo nivel artístico que los griegos o el renacimiento sin parecer un hereje, pero entonces “¿porqué razón no se considera herética la afirmación inversa? ¿quizá porque lo contrario de lo herético es lo ortodoxo?”<sup>13</sup>. Esta posición es la que ha colocado a lo primitivo como sinónimo de expresiones ignorantes y bárbaras, fuera de los cánones de los periodos clásicos del arte, que si bien es cierto llegaron a las perfecciones técnicas y conceptuales que hoy se identifican con lo *sustantivo* del arte, como las raras *cumbres* del arte, no son su totalidad; son la manifestación de lo que una cultura (o artista) en particular puede hacer; y el validarlas como *las perfecciones* de carácter universal estimula la idea de que otras expresiones toman prestada la supuesta virtud de lo clásico u occidentalizador, ignorando que sus cánones particulares se determinan en función de otros tipos de pensamiento, de

<sup>11</sup> E. Cassirer, *Antropología filosófica*, Buenos Aires, FCE, 1992, p. 127-128

<sup>12</sup> F. Braudel, *op. cit.* p.14

<sup>13</sup> L. Venturi, *El gusto de los primitivos*, Madrid, Alianza editorial, 1991, p. 25

otras apreciaciones estéticas, de otro conjunto de conocimientos en todos los niveles de la cultura, y que son (o deberían ser) independientes. Los cánones en las obras de arte son un referente obligado, pero eso no los convierte automáticamente en dogmas; el creerlo así es lo que de hecho coloca al primitivo en la posición de los herejes, condenados a la exclusión hacia el mundo de las alteridades, considerándolas como la distorsión especular de aquellos. Lo primitivo siempre se ha manejado con otro tipo de reglas, no al margen, sino independientes de dichos cánones. Como ya dijimos, el primitivo piensa en términos más generales, podríamos decir más gestálticos; el sentimiento general de la vida invade la percepción para hacer predominantes los sentimientos de angustia, de gozo, o cualquier otro, que se manifiesta en la obra de arte, prevaleciendo sobre otras características estéticas.

La estética primitiva solo ha sido reconocida como tal hace relativamente poco. Las obras de arte primitivas se consideraban como la torpe imitación del arte oficial, minimizando su presencia a favor de los procesos civilizatorios. Hasta el siglo XVIII la historia del arte parecía un plano en el que sobresalían etapas aisladas como el helenismo, el gótico alemán o francés, el renacimiento, etc., pero de la antigüedad y la prehistoria o del arte popular poco se sabía. Occidente se adjudica también el descubrimiento de lo primitivo en un nuevo significado, modernizado al parejo del avance en los procesos de industrialización de las sociedades. La idea de lo primitivo y lo salvaje en occidente no solo ha existido como el otro polo de lo civilizado; en el seno mismo de las culturas que se han definido en función de esa diferencia se han originado personajes míticos que representan lo salvaje y primitivo. En la edad media, por ejemplo, “el hombre salvaje por definición, era un ser completamente ajeno a la civilidad, incapaz de ocultar sus fluidos corporales, de canalizar sus instintos o de cubrir su desnudez con pudor. Era un ente desnudo perdido en la inmensidad del cosmos, disuelto en el anonimato bestial, sin puntos de referencia”<sup>14</sup>. Esta imagen sobrevivió el renacimiento y llegó hasta nuestros días con una modificación: el salvaje podía domesticarse: recordemos que Europa viene a América y construye, a través de las órdenes religiosas la utopía del nuevo mundo, a partir de los salvajes domesticables. Así que es posible reconocer la “presencia de un profundo impulso mítico en el seno de la cultura occidental: un antiguo horror y al propio tiempo una gran fascinación por el salvajismo”<sup>15</sup>.

También lo primitivo en la historia del arte ha sido típicamente reducido a períodos o situaciones en donde la escritura es nula, las formas de comunicación propias de estos períodos han sido cuando mucho los ideogramas y los pictogramas, sin llegar a conformar un sistema simple y económico de signos. Así solo las “civilizaciones” complejas (con agricultura de sistemas avanzados, cría de animales domésticos, vida social y religiosa organizada y, sobre todo, documentos escritos) podían ser capaces de producir obras de arte al pensarse la producción artística en términos evolucionistas. Hoy es evidente que las fases prehistórica e histórica no coinciden para todos los pueblos; en algunos la prehis-

<sup>14</sup> R. Bartra, *El salvaje en el espejo*, México, Era, 1992, p. 133

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 192



Figuras geométricas al pie de una vaca, Lascaux, Francia, 16,000-14,000 a.C.

toria se manifestó hace muy poco (en África y Oceanía algunas culturas se encontraban en esa fase el siglo pasado, incluso hoy pueden hallarse en ella), y en otros hace 50 ó 40 mil años. Aún admitiendo que se ha concedido un lugar en la historia del arte para los primitivos, los períodos en los que se divide (prehistoria, protohistoria, historia) hablan de dichos criterios. El valor universal de la creación es incuestionable, pero lo primitivo y lo salvaje sigue conservándose como objetos de curiosidad para tranquilidad de la conciencia civilizatoria. Es posible que cuando reconozcamos y analicemos lo primitivo en nuestras propias expresiones comenzará el desmantelamiento de las hegemonías culturales que se han sustentado sobre la base de la discriminación y la marginación, que se han autodefinido en función del otro siniestro para proclamar que lo civilizado debe considerarse sinónimo de ellos mismos. Cuando civilización (o civilizaciones) sea un equivalente de cultura, entonces lo primitivo será reconocido como lo más profundamente nuestro, como una base arquetípica que persiste en la mente. Sin embargo, es necesario -un hecho aplastante- hablar de lo primitivo a la sombra de lo que las civilizaciones actuales producen, ya que es prácticamente imposible ignorar los vínculos que existen con una política cultural. Positivamente podemos verlo como una etapa de transición, de reajustes en los conceptos, en la que finalmente lo primitivo llegue a significar la conciencia provocadora de cada cultura. En la actualidad, el gusto primitivo todavía es una cultura propia del artista, que se vuelve particular porque le falta la articulación local, regional o nacional.

El supuesto enfrentamiento de lo civilizado y lo primitivo es una trampa en la que fácilmente se cae si no se le toma solamente como un elemento del discurso que esclarece sus relaciones. No son de ninguna manera las dos caras de una moneda, ni las dos únicas posibilidades y posturas en los modos de

conocer y percibir, como ya lo hemos mencionado. Los mundos *civilizatorios* pugnan por abrir una zanja entre los dos porque de esta manera se reinventan a partir del mito de los salvajes, lo que los coloca como el ejemplo de humanidad que habría de emular, olvidando por supuesto las aportaciones gnoseológicas del discurso primitivo envuelto en mitos que nos acercan a lo sagrado. La cultura como sinónimo de civilización parece todavía lejos, y mientras tanto, los clasicismos y primitivismos parecerán irreconciliables. La civilización, que acumula certezas no quiere tener una de ellas: que los derechos y oportunidades de expresarse son iguales para todas las culturas.

## 1.2 *Expresionismos y primitivos*



E. Munch, El grito, 1893

El término expresionismo se comenzó a aplicar en las artes visuales hasta el siglo XX, y se refiere tanto a la forma en que se tratan las imágenes, como a la temática, que se define en atmósferas de angustia, dolor e inconformidad, la nostalgia del pasado, así como una actitud de malestar y preocupada por la condición humana frente a las crisis. Aparecieron distorsiones que alteraron la apariencia normal de las cosas a favor del incremento en la expresividad, de la demostración de una inspiración violenta, espontánea, rebelde y apasionada, de la misma manera que lo hizo el antiguo vitalismo, actualmente, el término expresionismo es más extenso y puede referirse también a figuraciones antinaturalistas de manera general, por lo que vincula de algún modo los bisontes primitivos, los monstruos medievales de las catedrales góticas o los freaks de la era victoriana, por ejemplo. Formalmente las diferencias resultarían más notorias que los parentescos estilísticos, y tal vez la única filiación sería la “negación a las estructuras socio-políticas imperantes”<sup>16</sup> en este nuevo desarrollo o resurgimiento del expresionismo en la historia.

Estas características, sobre todo, son las que han llamado la atención hacia una línea de corrientes y estilos que mencionaremos como las influencias más decisivas en mi obra, relacionadas, repito, por criterios diversos y motivos distintos, pero ya reunidos se convierten en un conjunto que sostiene la temática, los conceptos y la clase de soluciones plásticas. Esta línea no pretende ser el recuento histórico de los nexos entre algunos expresionismos, las vanguardias en general y lo primitivo, sino solamente la descripción del hilo que conduce mi gusto por los estilos que tengo como referentes.

<sup>16</sup> D. Elger, *Expresionismo*, Munich, Benedikt Taschen, 1993, p. 9



P. Gauguin, Autorretrato con nimbo, 1889

La manera en que vamos a definir la estética primitiva tiene relación con aquellas vanguardias expresionistas que desde finales del siglo XIX se sintieron atraídas por el anhelo de pureza y por el carácter provocador de lo primitivo. En las sociedades que caminaban hacia la industrialización, la nostalgia del pasado y de los orígenes empezaban a manifestarse como un síntoma de la modernidad. Al mismo tiempo, “tras emanciparse el arte de sus deberes religioso-sacrales, su segunda emancipación, la de los vínculos con el mundo fenoménico, fue indudablemente la de mayor trascendencia”<sup>17</sup>; la misma industrialización, que quiso ser sinónimo de civilización, liberó al arte de sus responsabilidades con la mimesis a través de la fotografía; a partir de esos momentos el artista dejaba de ser el atento observador de la realidad para refugiarse en un autoaislamiento que lo llevaría a proclamar la subjetividad como valor de primera línea, otorgándoles independencia como nuevas realidades congruentes en sí mismas, y a costa también de perder vínculos con las estructuras socio-políticas. Pero hasta aquí “la recuperación de lo primitivo era de naturaleza metafórica. Por encima de todo importaba mantenerlo en su lugar como inconsciente imaginario, como alter ego de la sensibilidad occidental”<sup>18</sup>, mantener la línea divisoria entre el orden de la modernidad y el caos impredecible.

El impresionismo como el arte ciudadano por excelencia, devolvió la pintura a las ciudades representándolas; los ojos del artista se convirtieron también en los de un ciudadano moderno sobreexcitado perceptivamente, y de la misma manera su concepto de los medios rurales cambió, lo agreste, lo primitivo y lo salvaje ya no tendrían el mismo significado de ahí en adelante. La *civilización* se impone como el hábitat del hombre moderno, el consumo invade la esfera de lo cultural

17 P. Sager, *Nuevas formas de realismo*, Madrid, Alianza, 1986

18 J.A. Ramírez, *op. cit.* p. 212



y sólo lo nuevo parece deseable; las ciudades son el objeto del deseo por significar adelantos en los procesos civilizatorios, de manera que aquellos antiguos ambientes pierden interés y se devalúan. En este sentido lo primitivo, lo salvaje, adquiere otro valor, en función (nuevamente) de la civilización. Van Gogh, Gauguin, Ensor y Munch, entre otros pintores de la etapa postimpresionista, marcarían una línea expresiva, alejándose cada vez más de la tradición de mimesis realista o naturalista, lo cual chocó con el gusto mediocre de las burguesías ciudadanas, que ya no protegerían al artista siendo sus mecenas, ya no les interesaba un arte incomprendible, así que proclamaron la muerte del arte, que sólo significaba el nacimiento de un arte nuevo en el que, entre otras cosas, poco importaba complacer al público. El gusto estético se transformaba y preparó al arte para la provocación; la religión de la cultura dejaba de existir. Las sociedades que se desarrollaban en un ambiente que demandaba novedad a fin de retroalimentar la moda, el consumo y el dinamismo estandarizaban el gusto expulsando sistemáticamente a los artistas de vanguardia, el entendimiento entre artista y público también dejaba de existir.

Gauguin huye románticamente, arruinado llega primero a Bretaña y después a las islas polinesias de Tahití y la Dominica, donde rescata los ambientes primigenios del hombre, retoma a aquellos hábitats en donde es posible convivir con la naturaleza y pinta colores exhuberantes, y formas bidimensionales planas; Van Gogh construye su oasis privado y pone de manifiesto en su pintura la primacía de lo sensible, crea un mundo en donde forma y contenido se asocian en un antinaturalismo salvaje, demente, que se convierte en un lenguaje más expresivo y acorde a la visión apocalíptica que anuncia la civilización industrializada. El noruego Munch también contribuyó al pintar con un estilo fuerte, simple y directo hasta la crudeza. Ya con estos precedentes e iniciada la carrera de las vanguardias el Fauvismo exhibe que puede resultar más efectivo el antinaturalismo en la pintura de ese momento que el ilusionismo referencial, pero lo más importante es que objetualizan la obra de arte; hacen que el objeto se imponga a la realidad referenciada, el arte se autoproclama incapaz y desinteresado por representar la realidad y crea una realidad aparte, singular, un espacio autónomo. Despojan rotundamente a la representación de lazos de semejanza con la realidad para crear una nueva, independiente en sí misma: “yo no pinto a una mujer, yo pinto un cuadro” es la frase de Matisse más representativa. El cubismo da la puñalada final a esto: la abstracción y la subjetividad iniciadas por Cezanne años antes cuajan por fin en un movimiento que además cuestiona la estética de occidente tomando como modelos las representaciones de pueblos primitivos. La actitud hacia la representación empezó a tomar diferentes caminos, los artistas, como lo dijo Man Ray, ya no pintarían lo que se puede fotografiar, ni fotografiaban lo que se pudiera pintar.

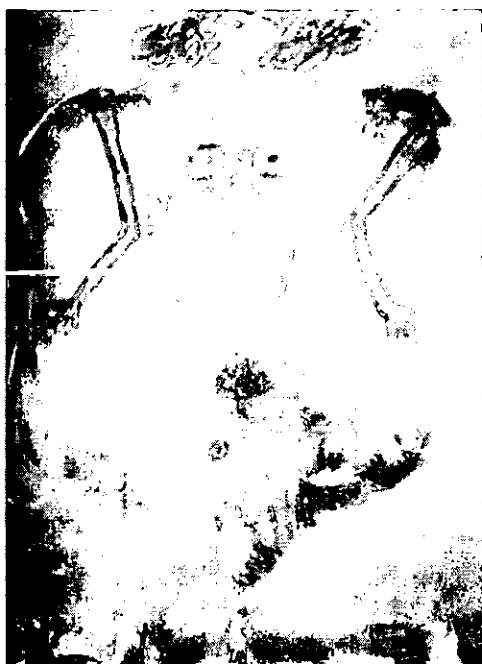
En Alemania, un grupo de artistas conocido como *Die Brücke (El puente)* visitaban regularmente el Museo Etnológico de Dresde y, como los fauvistas, se inspiraron en la energía y la fortaleza del arte indígena. Entre sus miembros destacan Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff y Emil Nolde. Conocidos también como los expresionistas alemanes, desarrollaron un

estilo simplificador, que compartía algunas premisas con el fauvismo pero con los añadidos de la crítica a la burguesía del *Angst* o miedo existencial. Un segundo grupo de artistas, *Der Blaue Reiter* (*El jinete azul*), apareció en Munich en 1911 con los pintores Wassily Kandinsky (un emigrante ruso) y Franz Marc. También inspirados por el arte primitivo, el fauvismo y el arte popular, su expresionismo perdió el contenido figurativo y evolucionó hacia la pintura abstracta.



E. Nolde, El escarnio de Cristo, 1909

Los expresionismos desde inicios del siglo marcaron a varias corrientes vanguardistas subsecuentes, la aparición del naif o del surrealismo hubiera sido imposible sin estos precedentes. Artistas relacionados en sus inicios al expresionismo se orientaron hacia las abstracciones de este siglo, Las raíces del expresionismo abstracto se hallan en la obra de Wassily Kandinsky, y en la de los surrealistas, que de forma deliberada utilizaban el subconsciente y la espontaneidad en su actividad creativa. El movimiento del expresionismo abstracto tuvo su centro en Nueva York formando la llamada Escuela de Nueva York. Aunque los estilos que abarca son tan diversos como los de los propios pintores integrantes, se desarrollaron dos tendencias principales, la del *Action Painting* (pintura de acción) y la de los planos cromáticos (*field*). El interés de los representantes de la primera tendencia se centraba en la textura y consistencia de la pintura y en la gestualidad del artista en el momento de su aplicación sobre el lienzo, mientras que los pintores que realizaban obras con planos cromáticos ponían el acento en la unificación de color y forma. Jackson Pollock representa la quintaesencia de la *Action Painting*. Su único modo de abordar la pintura consiste en dejar chorrear los colores desde un recipiente o salpicarlos sobre el lienzo, para hacer líneas entrelazadas que parecen prolongarse en arabescos sin fin. Willem de Kooning y Franz Josef Kline, también integrantes de la *Action Painting*, utilizaban amplias pinceladas muy empastadas para crear abstracciones rítmicas en un espacio virtualmente infinito. Mark Rothko creó rectángulos colmados de colores vibrantes en sus obras, muchas de las cuales son ejemplos de primer



J. Dubuffet, *Cuerpo de dama*, 1950

orden en la pintura de planos cromáticos. Bradley Walker Tomlin, Philip Guston, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb y Clyfford Still combinaron en sus obras elementos de las dos tendencias. Si bien el expresionismo abstracto no se relaciona temáticamente con el primitivismo del que hablamos, en cambio hace patente una vez más la individualidad de los autores, la subjetividad de la obra, su independencia como objeto, la postura antiacadémica y anticlasicista, que en lo primitivo no es un acto volitivo, sino un resultado circunstancial que las vanguardias expresionistas han teorizado y asimilado para redondear el discurso de la subversión y el cuestionamiento a los sistemas. Detrás de ellos existían motivos extra-artísticos, básicamente el mercado del arte, que no era sino la manifestación de la guerra fría en la cultura, pero finalmente Europa perdía la exclusividad de las vanguardias a través de un movimiento que ponía en primer lugar, ya no la validez universal de la obra, que insistía en colocar a occidente como la punta de la humanidad, sino los contenidos individualizadores, que rehabilitaban lo personal y consigo lo local.

El expresionismo abstracto también floreció en Europa y su influencia se observa en pintores franceses como Nicolas de Stael, Pierre Soulages y Jean Dubuffet. Las manifestaciones del expresionismo abstracto en Europa son el tachismo (del francés *tache*, mancha), en el que destacan las manchas de color, y el arte informal, que niega la estructura formal. Ambas tendencias tienen grandes afinidades con la *Action Painting* de Nueva York. Entre los pintores tachistas se encuentran los franceses Georges Mathieu, Henri Michaux y Camille Bryen, el español Antoni Tàpies, el italiano Alberto Burri, el alemán Wols (seudónimo de Alfred Otto Wolfgang Schülze) y el canadiense Jean-Paul Riopelle.



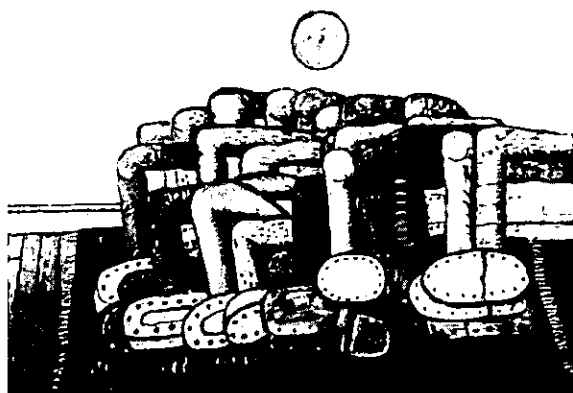
F. Bacon. Uno de los tres estudios para la crucifixión, 1962

Más tarde el Art Brut (en francés, arte en bruto), término acuñado por el pintor vanguardista francés Jean Dubuffet, apóstol temprano de la torpeza, para designar el arte creado por personas que son ajenas a las formas de expresión artística y a los valores culturales tradicionales y que pintan espontáneamente para satisfacer una necesidad interior. Los creadores del Art Brut son, sobre todo, niños, gente con graves desequilibrios mentales, presos o marginados sociales. Este tipo de arte puede ser poco sofisticado, considerado en términos artísticos convencionales, pero atrajo la atención de Dubuffet por su pureza, originalidad y por estar libre de ataduras culturales. Se diferencia del arte naif en que se realiza de cara a un reconocimiento público, mientras que el impulso que hay tras el Art Brut es de carácter totalmente íntimo. Dubuffet comenzó a coleccionar piezas de este arte en 1945 y, en 1948, junto con André Breton y otros, fundó la Compagnie d'Art Brut. En 1967 se expusieron en el Museo de Artes Decorativas de París cerca de 5.000 obras de la colección de Dubuffet, de las que gran parte estaban realizadas por pacientes de hospitales psiquiátricos, y en 1972 fueron presentadas en la ciudad de Lausana. Dubuffet incorporó la franqueza e inocencia del Art Brut a su propia obra pictórica y escultórica, que recibió gran aceptación por parte del público y de la crítica, cosa que iba en contra de la característica anticomercial que él tanto admiraba en el genuino “arte en bruto”.

Una figura aislada es Francis Bacon (1909-1992), pintor británico de origen irlandés, cuyo personalísimo estilo expresionista, basado en un simbolismo de terror y rabia, le ha convertido en uno de los artistas más originales del siglo XX. Mientras el expresionismo abstracto triunfaba en Nueva York y se difundía por todo el mundo, Bacon se aferraba a la figuración, demostrando con esto que las posibilidades de negociación con la modernidad seguían ampliándose a favor de la diversidad. El Tríptico *Tres estudios de figuras junto a una crucifixión* (1944) marcó el inicio de su carrera sobre

unas bases totalmente nuevas, ya que destruyó toda su obra anterior frente al escaso éxito obtenido. Fiel a la idea de que el arte más grande devuelve siempre a la vulnerabilidad de la situación humana, su obra es una constante reflexión sobre la fragilidad del ser y sobre el triunfo de lo abyecto representado en vísceras, carne al descubierto, deformaciones perceptivas; los cuadros de Bacon parecen seres humanos volteados al revés, mostrando las entrañas como una metáfora de lo siniestro. Los cuerpos se caen, se pudren, se desmoronan y descuartizan; sangran, vomitan, defecan, eyaculan, orinan, lloran, escupen, copulan y se retuercen en verdaderos charcos informes que representan lo abyecto.

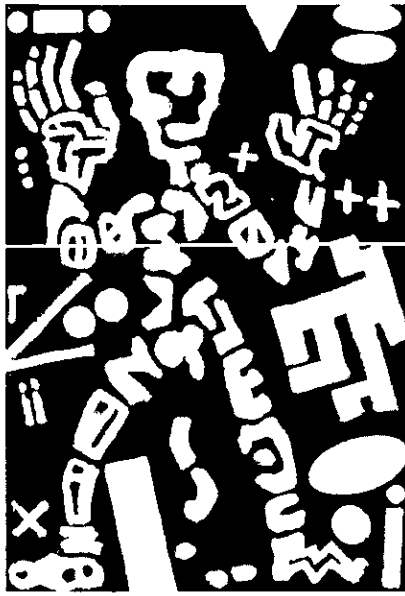
Mientras tanto, el expresionismo abstracto condujo a los minimalismos sesenteros, llenos de frío esteticismo, que poco a poco fueron perdiendo emotividad. Bajo la presión de éstos y los conceptualismos en dicha década, el arte pop y la postvanguardia, reivindicarían la figuración. El pop sería atraído por los íconos del massmedia, a los que quiso ennoblecer en un intento frustrado por nivelar o romper la



P. Guston, La alfombra, 1979

injusta jerarquización entre el arte culto y la cultura trivial. La postvanguardia, a la que ya no le interesa hacer distinciones entre las dos clases, más bien las integra con el mismo respeto o irreverencia y trata de borrar los límites entre ellas para elaborar un discurso plástico que se nutre de la estética actual, no del arte (con mayúsculas), anulando así la batalla (al menos si se trata de artistas occidentales). “Tras la superación de todas las posturas doctrinarias del arte vanguardista, los círculos artísticos contemporáneos parecen tan variados y polimorfos que cualquier ataque directo contra las expresiones predominantes del arte actual, tal como se avivan periódicamente, resulta extraño e irreal”<sup>19</sup>, lo que no resulta así es el ataque contra los sistemas culturales que respaldan a las hegemonías culturales antes que el desarrollo de bienes culturales, sin importar de donde provengan, desposeyendo así a las poblaciones que podemos identificar fácilmente con los primitivos.

19 K. Honneth, *Arte contemporáneo*, Munich, Benedikt Taschen, 1993, p. 189

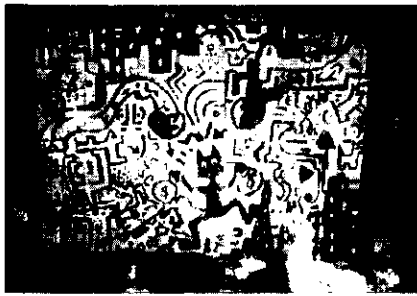
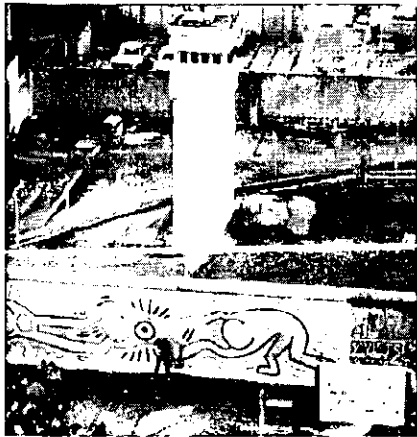


A. R. Penck, T3(R), 1982



W. Dahn, El bien triunfa  
(noticia sobre H.U.B.),  
1986

Los artistas de la postvanguardia se nutren de las imágenes, del gran arte o de la calle, se desplazan estéticamente entre los diversos niveles de gusto (lowbrow, midlebrow, highbrow) difuminando los valores tradicionales frente a los de las masas y dispersando las configuraciones estilísticas doctrinarias a favor del eclecticismo, de la ambigüedad, de las citas y de la diversidad. Al mismo tiempo el arte de la postvanguardia se autovenera y difunde el nuevo mito de rebelión contra todo lo que se considera permanente y aceptado por todos. Los artistas postvanguardistas se niegan a jugar al juego de la modernidad, que aspira a lo nuevo, reivindican el derecho a ser ellos mismos absolutamente sobre todo, creen en el derecho a “expresarse libremente utilizando todas las fuentes sin aspirar a la originalidad: Bad painting”<sup>20</sup>. La falta de utopías es el resultado del desmoronamiento de la modernidad, de su traición junto a la confusión en la era de la información. La obsolescencia acelerada, la inestabilidad y la apoteosis del consumo son características de la posmodernidad. “Se acabó la idolatría del american way of life, de los coches triunfalmente cromados, de grandes estrellas y sueños de Hollywood; concluída la revolución beatnik y el escándalo de las vanguardias, todo eso ha dejado paso, dicen, a una cultura postmoderna detectable por varios signos: búsqueda de la calidad de vida, pasión por la personalidad, sensibilidad ecologista, abandono de los grandes sistemas de sentido, culto de la participación y la expresión, moda retro, rehabilitación de lo local, de lo regional, de



Sobre el desaparecido Muro de Berlín, de arriba hacia abajo: K. Haring, 1986, Anónimos, 1985, 1985, 1989

determinadas creencias y prácticas tradicionales”<sup>21</sup> que son también manifestaciones del proceso de personalización que pulveriza sistemáticamente la construcción de los ideales colectivos y las utopías.

De los artistas de la postvanguardia los que más nos interesan son Georg Baselitz, Markus Lupertz, y A.R. Penck, que rescatan la figuración salvaje, explorando en las formas más crudas y torpes de los primitivismos, de los cómics y del graffiti. Acordes con los triunfos de las vanguardias hacen de la pintura un objeto que no representa nada, no narra nada, sino que sirven como detonadores en la asociación de ideas (personales). Son imágenes ambiguas e inquietantes por su factura, que recuerdan a los primitivos: Baselitz volteando los modelos y haciéndonos ver la pintura más que lo representado, Penck dibujando monos que son pictogramas e ideogramas más que representaciones y Lupertz construyendo objetos independientes de la realidad a través del diálogo con la materia, es decir, lenguajes estrictamente pictóricos. Ellos comenzaron en los sesenta y setenta lo que en los ochenta triunfaría en definitiva en figuras como Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil o Rainer Fetting; la nueva figuración con reminiscencias expresivas dando continuidad a los expresionismos de principios de siglo interrumpidos violentamente por la derrota del nazismo en la segunda guerra mundial.

La transvanguardia italiana fue, junto con los nuevos salvajes alemanes, el centro de los movimientos en Europa. El término, acuñado por B. Oliva sugiere que la vanguardia ha sido rebasada, y que la modernidad deja el paso a la expresión subjetiva en extremo. Los artistas de este grupo le deben al manierismo la rebelión contra los preciosismos virtuosos del clasicismo, que además es el estilo de las discrepancias forma-

les, las desproporciones, la desesperación callada y el horror secreto. Sus obras parecen más caprichosas por su desprendimiento con lo programático y más descuidadas por su carácter mundano. La transvanguardia utilizó técnicas convencionales de la pintura como el óleo, el fresco, la acuarela, etc., como un reclamo evidente a sus antecesores de la vanguardia que habían proclamado el fin de la pintura, y al mismo tiempo reconciliaban el presente con la tradición, saltando las fronteras que la modernidad había construido con las innovaciones excesivas.

Dos figuras más que destacaron en los ochenta fueron Keith Haring, que al igual que Penck pintaba monos, pero buscando más que un lenguaje, la trivialización de los íconos y la síntesis de los símbolos; y Jean Michel Basquiat en Nueva York bajo el mecenazgo de un Andy Warhol decadente pero todavía visionario, rescataba de la calle los signos primitivos bajo la forma de graffiti (él mismo fue un héroe del graffiti neoyorkino: Samo) y los lleva a la pintura.

El graffiti es la manifestación del ansia incontenible de expresión, son la contrafigura del star system en las artes visuales porque el grafitero representa bien el delincuente que revela la cara oculta del sistema. Merecen la atención los grafitis si recordamos algunas de las conquistas de las vanguardias: “el cubismo logró destruir el espacio pictórico ilusionista heredado del renacimiento, el dadaísmo valorizó el papel del azar esforzándose en desmontar la cursi visión burguesa del arte, el surrealismo hizo hincapié en la expresión automática del inconsciente, y en la primacía del deseo como motor del trabajo artístico y de la liberación humana. Sumemos a estos hallazgos todas las formas de la abstracción, o las nuevas experiencias con materiales y soportes, muy fecundos durante los años cincuenta y sesenta. El resultado de todo ello es una visión ampliada del arte que permite reconocer grandes potencialidades creadoras en personas y circunstancias generalmente excluidas de los museos y galerías”<sup>22</sup>. El mensaje de los grafitis es con frecuencia solamente la firma (tags) repetido incansablemente sobre paredes, vagones del metro o cualquier otro soporte urbano. La obra así expuesta es susceptible de ser *completada* las veces que sea necesario, se le enciman otras obras, textos, correcciones, incluso la censura o intentos de desaparición le confieren nuevas texturas que lo van enriqueciendo. Su represión corresponde exactamente con la ejercida sobre los grupos minoritarios porque son ellos quienes los fabrican y *ofrecen gratuitamente* a todos los habitantes de las ciudades, manifestándose individual o colectivamente, aunque el anonimato parece ser una cualidad de los autores en la mayoría de los casos, incluso en las figuras ya colocadas en el mercado del arte, como Keith Haring, cuyas obras parecen difuminadas para el gran público como un elemento más del paisaje urbano. Un punto en común con los primitivismos: la condición de marginalidad y de represión que se ejerce frente a la vocación desafiante de la expresión individual.

22 J. A. Ramírez, *op. cit.*, p. 199



Desde la industrialización de fines del siglo pasado la tecnología abre espacios para la estética y ésta regresa a la pintura enriqueciendo las percepciones de los artistas, que ya no se definen a sí mismos como *oficiantes* de una sola área, sino como artistas visuales que asimilan lenguajes diversos para incorporarlos a su propio lenguaje. Los expresionismos tuvieron su repercusión en otras artes visuales, principalmente el cine y la fotografía, es por eso que hasta hoy sigue el flujo y reflujo de influencias que justifican la mención de artistas visuales como Witkin o Giger, que, aunque no se manifiestan formalmente de manera primitiva, explotan lo monstruoso y lo siniestro, temas y formas primitivas. Es bien conocido el monstruo alienígena de Giger: su éxito se basa en el miedo y el horror al otro, desatando la regla de oro de la barbarie: todo extranjero es enemigo. Los seres monstruosos cuanto más desconocidos más peligrosos y temibles resultan. Witkin explota de alguna manera lo siniestro de los freak shows en la era Victoriana. Su realismo fotográfico y sus citas del clasicismo enfrentan violentamente los supuestos de la civilización, de lo positivo que supuestamente se le apareja. Pero sobre todo, Witkin sigue explorando espacios sagrados, porque, como el mismo lo dice, usar cadáveres, miembros, fragmentos en descomposición, secreciones además de fenómenos y seres anómalos, tiene la intención de buscar la diferencia, de caminar en la delgada línea que distingue los cuerpos vivos de lo muertos, lo normal de lo anormal. En el cine podemos mencionar también a “David Lynch y David Cronenberg, dos directores de culto que crean un mundo caótico, habitado por criaturas deformes y monstruosas, mitad humanas, mitad bestias, en que la metamorfosis orgánica y la descomposición de la materia se entienden como una involución, una vuelta a la animalidad que reintroduce el desorden social con numerosos significados simbólicos. Sus películas se hunden en la suciedad visual obsesiva y sofocante de lo viscoso, de lo pútrido; son el resultado de una fascinación por la mutación que explora lo repugnante, lo sucio, y se recrea en una poética de las purulencias y lo nauseabundo. El individuo pierde el control de su cuerpo, la carne se corrompe y se desparrama en líquidos y sustancias abyectas, aproximándonos a la muerte”.<sup>23</sup>

La continuidad de los rasgos primitivos no se da en relación a las vanguardias o a los movimientos artísticos; ni tampoco en función de los distintos lenguajes del arte, es decir, su continuidad en la historia del arte se puede ver como una línea que ondula y se posiciona alto o bajo, pero no desaparece, fluctúa en relación a las civilizaciones, a sus miedos y certezas, al modo cómo se perciben las sociedades a sí mismas. La conciencia primitiva puede permanecer latente por periodos de tiempo variables y, sin embargo, existen focos que llaman la atención sobre su presencia. Lo formal es rebasado por el deseo de aprehensión de las cosas al modo primitivizante, tratando de componer y organizar el mundo en una experiencia estética más atraída por lo emotivo y vital que por el lenguaje que utiliza y el modo en que lo hace, por eso los estilos productores de *animales y monstruos*, de deformidades y antinaturalismos, se encuentran emparentados con los primitivismos y, en las

23 J. M. G. Cortés, *Orden y caos*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 186

vanguardias, con los expresionismos. Los nexos de los artistas primitivos son menos que sus diferencias en un mundo que nos aísla y obliga a crear mundos y mitos personales, la globalización en un sentido hace retroceder hacia el otro a lo local y regional, y después lo segmenta hasta individuos solitarios. Las múltiples creencias arrojan al universo de lo estético toda clase de imágenes, por lo que la articulación de un lenguaje primitivo único es poco probable, y aún menos un estilo que pueda llamarse así.

## II. LAS IMÁGENES CONTEMPORÁNEAS



J. P. Witkin, Dafne y Apolo, 1990

Actualmente parece más adecuado y prudente hablar de imágenes, de gusto y de estética que de arte y corrientes artísticas. El cambio en las concepciones del arte de fin del milenio alcanza no solo lo externo, es decir, las innovaciones formales que constituyeron la preocupación fundamental de las vanguardias, sino que ha llegado a transformar la concepción misma del arte, que hoy en día se mueve, es un concepto inestable, de lo que dan fe las sucesiones cada vez más rápidas y volátiles de movimientos estéticos, casi siempre con el prefijo “neo”. Gilbert Cohen-Séat propuso el término Iconósfera para designar el entorno imaginístico surgido del invento del cine y de sus formas conexas y derivadas, como la fotonovela, el cómic y la televisión, es decir, los lenguajes que densificaron espectacularmente el capital icónico urbano. Mas tarde, Yuri Lotman propuso el concepto de Semiosfera, para designar el ambiente o entorno de signos que envuelve al hombre moderno, y del que, en consecuencia, la iconósfera constituiría una de sus capas o componentes, como lo constituiría también la mediasfera de Abraham Moles, y en este caso podría afirmarse que se revelaría como su capa más densa, con un capital imaginístico muy diversificado. Todo esto no hace mas que afirmar la función de las imágenes en un nuevo ecosistema cultural dominado por medios masivos de comunicación. La predominancia de la visualidad establece relaciones dinámicas entre los medios de comunicación o informativos y sus audiencias. La interactividad se vuelve la conexión lógica entre éstos, y por eso es que la estética contemporánea se conoce y orienta más por el gusto general que por la justificación teórica de las evidencias o por los subjetivismos y particularidades en los artistas, lo que no quiere decir que por ser masivo es válido y universal, en cambio sí hace patente su influencia, por eso los artistas se ven obligados a mirar hacia esa estética, para entender los modos de percepción que se han modificado y eventualmente fundirla con sus propuestas, pero sin la tendencia

homogeneizadora, que es también una manera de destrucción cool, utilizando los términos de Lipovetsky<sup>1</sup>. Esta destrucción seduce con las armas de la “libre elección” haciéndonos optar y no operar: uno decide y elige más ante la diversidad y multiplicación de las ofertas en todos los terrenos; el autoservicio, los canales a la carta y los programas de computadora nos ofrecen elegir... lo previamente programado.

Dentro de este laberinto cultural las imágenes se sobreofrecen y, lo que hasta el momento parece ser constante es la preocupación de las artes visuales por representar. La realidad aún no ha sido clonada, y mientras continúe así, la separación entre objeto y signo, entre el original y la copia, entre la naturaleza y el artificio seguirá siendo posible, por lo que todavía la representación es el eje en torno al cual giran las artes visuales, un puente entre esas dos realidades que parecen separarse cada vez más. Permanece su vigencia como instrumentos semióticos que nos refieren, nos remiten y nos disponen al diálogo con el entorno. Aún la deconstrucción, que explícitamente rehuye las metáforas, descansa sobre la base de la polisemia. Los textos, incluyendo los visuales, son palimpsestos, “la deconstrucción descoyunta la forma, fragmenta todo discurso, lo quiebra, lo tritura y lo arroja al universo de lo estético”<sup>2</sup>. Para la deconstrucción la lectura corre el riesgo de ir en todas direcciones y de autorizar todos los significados. De entrada las posibilidades son infinitas, es cierto, pero “un texto debe tomarse como parámetro de las propias interpretaciones, aunque cada nueva interpretación enriquezca nuestra comprensión de ese texto, o sea, aunque cada texto sea siempre la suma de la propia manifestación lineal y de las interpretaciones que de él se han dado”<sup>3</sup>.

Se puede decir, entonces, recordando la leyenda de la muchacha de Corinto (la que dibuja el perfil de su amado sobre la proyección de su sombra para recordarlo mientras no esté con ella), que la imagen es la “presencia simbólica de una ausencia, representada vicarialmente sobre un soporte y destinada a interpelar visualmente con sus formas, texturas y colores la función semiótica de su observador”<sup>4</sup>. Este concepto de herencia griega, igual que la leyenda, enfatizan el anhelo de las representaciones por duplicar la realidad, siguen siendo - o intentando serlo, al menos - el reflejo especular del objeto referenciado. “En el fondo, la ambición de las imágenes ha sido el engaño a los sentidos y a la inteligencia, como ya avanzó Platón, pues quiere hacer creer al espectador colocado ante la imagen que está en realidad ante su referente y no ante su copia<sup>5</sup>. Pero no solamente la mimesis y el ilusionismo perspectivista pueden ser reflejos porque se tienda a identificar representación con semejanza; ya Gombrich dijo que lo decisivo en una representación no es la semejanza que pueda establecerse entre lo representado y la representa

1 G. Lipovetsky, *op. cit.*

2 J. A. Ramírez, *op. cit.* p. 226

3 U. Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 42

4 R. Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 22

5 *Ibidem*, p. 8

ción, sino que ambos cumplan la misma función. “Para esto se requiere que la forma autorice el significado con el que se le inviste y que el contexto fije el significado de manera adecuada”<sup>6</sup>. En este sentido, la cultura, y con ella, las imágenes, se “vuelve pública porque la significación lo es”<sup>7</sup>, así que las imágenes primitivas tendrían la misma fuerza de significación que las civilizadas en un contexto socio-cultural en el que la igualdad de derechos y oportunidades existiera, pero como esto parece cada vez más distante, el primitivo sigue con pocos lectores, y sus imágenes se consideran, en muchas ocasiones, incomprensibles como mínimo.

La percepción se considera como una compleja elaboración cognitiva de datos sensitivos recibidos. “Se produce cuando procesos estrictamente fisiológicos se convierten en construcciones mentales”<sup>8</sup>. Actualmente existen singularidades; cada vez es más necesaria la agilidad perceptiva y la destreza gestáltica para poder reconstruir lo que las nuevas representaciones nos dan en fragmentos veloces. El zapping televisivo o el cine de efectos es el mejor ejemplo de reconstrucción de este tipo, la percepción pasiva no basta para asimilar esta estética caótica, de los detalles que retroalimentan la mutación perceptiva en que nos envuelven los medios. Entonces el significado de una imagen no solamente implica o se descifra a través de lo que se ve, sino también, y en igual medida, de lo que se sabe, esa es la lección de las escuelas estéticas de raíz semiótica y es también un punto que se debe considerar al leer las imágenes primitivas. La percepción visual deja de ser lo más importante para darle el paso a la representación mental, a la construcción e interpretación de signos, a su interacción formando un sistema de significaciones que llamamos cultura. La percepción que describe Arnheim<sup>9</sup> se encarga de la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, como también la combinación, la separación y la puesta en contexto, a fin de que los procesos de recepción, procesamiento, almacenaje y emisión de información sean, de la misma manera que el pensamiento racional, un pensamiento, pero esta vez sensitivo, guiado por las percepciones y que complementa lo que por la razón conocemos. Lo que en teoría es fácilmente disecado no lo es en la práctica y así los dos tipos de pensamiento interactúan para conformar las representaciones mentales. Los primeros esfuerzos del hombre son esfuerzos pictóricos, imágenes raspadas, picadas o pintadas en las superficies rocosas de las cavernas, y solo pudo representarse perceptivamente por medio de signos, que son los instrumentos mediante los cuales separamos la realidad inmediata de la información que conservamos en la memoria, que sola produciría esquemas comparables con el dibujo infantil. Los primitivos en cambio ya hacían uso de una convención, de un artificio que junto con la percepción forma una imagen. La intención mágica de *captar* la realidad solamente se hacía posible al funcionar paralelamente la percepción y la reflexión además del deseo interno

6 S. Zunzunegui, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1995, p. 58

7 C. Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 26

8 S. Zunzunegui, *op. cit.* p. 319 R. Arnheim, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986

9 R. Arnheim, *op. cit.*

de esa captación por ideales mágicos, de otra manera no se explicaría el contraste entre algunas figuras de sorprendente realismo (vital) y la reducción a casi signos de algunos elementos dentro de la representación, que nunca pretendieron guiarse por la observación externa sino por un deseo de significar.

Existen diferencias entre las definiciones que se han dado acerca de los signos, los símbolos y las imágenes en la semiótica, que es también conocida como semiología o ciencia de los signos. Desde sus fundadores, que fueron el filósofo estadounidense C. S. Peirce y el lingüista suizo Ferdinand de Saussure, las teorías se basaron en la distinción fundamental dentro del signo entre significante y significado, es decir, entre la forma escrita del signo y lo que representa. Peirce empleaba los términos *signans* y *signatum*, mientras que Saussure prefirió *signifiant* (significante) y *signifié* (significado). Peirce consideraba que la semiología era la base de la propia lógica, y describe la lógica como la ciencia de las leyes necesarias generales de los signos. Gran parte de su obra supone un intento por clasificar los signos en función de la naturaleza que existe entre significante, significado y objeto. La obra de Saussure estudia principalmente el signo lingüístico y establece una clasificación que permite distinguir entre diversos aspectos del lenguaje. Saussure está considerado el fundador de la lingüística estructural y del estructuralismo. Sus análisis semióticos tienden a desarrollarse en términos de pares opuestos: en primer lugar, el lenguaje puede considerarse como lengua o como habla, es decir, como el conjunto global de reglas sintácticas y semánticas de una lengua determinada o atendiendo a sus manifestaciones individuales. En segundo lugar, el signo consta de un significante y un significado; la relación que existe entre ambos es arbitraria y los dos dependen de una amplia red de diferencias. Estas teorías del significado influyeron no sólo en la lingüística, sino también en la teoría literaria (Roland Barthes), en la antropología (Claude Lévi-Strauss) y en el psicoanálisis (Jacques Lacan).

También los símbolos, los signos y las imágenes se definen en relación a sus funciones, priorizando los vínculos que mantienen con sus objetos de referencia. De acuerdo a este criterio “las imágenes pueden servir como representaciones (pictures), o como símbolos; pueden también utilizarse como meros signos... Los tres términos no se refieren a tres clases de imágenes. Describen más bien, tres funciones que las imágenes cumplen. Una imagen particular puede utilizarse para cada una de estas funciones y a menudo sirve a más de una al mismo tiempo”<sup>10</sup>. Un signo sería una imagen que denota un contenido en particular sin reflejar sus características visualmente, operan como referencias de las cosas que denotan. Una representación retrata cosas situadas a un nivel de abstracción más bajo que ellas mismas, cumple su función mediante la captación y evidenciación de alguna cualidad, y la abstracción es el medio por el que la representación interpreta lo que retrata. El símbolo actúa como tal en la medida que retrata cosas situadas a un

nivel de abstracción más alto que el símbolo mismo, la imagen deja por cuenta del usuario el esfuerzo de llevar a cabo la abstracción. Para nuestro caso, el pensamiento salvaje extiende su captación por medio de imágenes del mundo, modela construcciones mentales que hacen inteligible el universo en la medida en que tales construcciones logran parecerse o significarlo: “los elementos de la reflexión mítica se sitúan siempre a mitad de camino entre preceptos y conceptos. Sería imposible extraer a los primeros de la situación concreta en que aparecieron, en tanto que el recurso a los segundos exigiría que el pensamiento pudiese, provisionalmente, poner sus proyectos entre paréntesis. Ahora bien, existe un intermediario entre la imagen y el concepto: es el signo, puesto que siempre se le puede definir, a la manera iniciada por Saussure a propósito de esa categoría particular que forman los signos lingüísticos, como un lazo entre una imagen y un concepto, que, en la unión así realizada desempeña respectivamente los papeles de significante y significado”<sup>11</sup>. Tal vez esto refuerce la idea de que el objeto, la representación en sí misma es, para los primitivos, el objeto único del que se desprenden significados hacia el mundo, para comprenderlo y manipularlo en la medida que esos signos sean representativos de la misma realidad mundana por la que fueron inspirados. Estas imágenes son hechas evidentemente como una representación y como una referencia de la realidad, de allí que los lectores son los responsables directos de su poder hermenéutico, lo fenoménico es dejado a un lado por los problemas que plantearía en relación con el contenido, es decir, si la mimesis es perceptivamente más *verdadera* que las representaciones vitalistas, es solo porque la fascinación del espectador por el mundo fenoménico no ha sido rebasada. En los primitivos todas las características de la representación se subordinan al deseo de captación de la realidad, podríamos decir que esa intención de síntesis es opuesta al análisis que desintegra la relación entre el objeto y el sujeto, al aislamiento del detalle y al distanciamiento de la representación y la realidad.

En la interpretación de los signos, símbolos o textos, es en donde se abren diferencias entre los tipos de pensamiento racional y poético (primitivo, salvaje, mágico), entre el abstracto y el concreto, pero en los dos “la realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, conversa constantemente consigo mismo. Su situación es la misma en la esfera teórica que en la práctica. Tampoco en ésta vive en un mundo de crudos hechos o a tenor de sus necesidades y deseos inmediatos, vive, más bien, en medio de emociones, esperanzas y temores, ilusiones y desilusiones imaginarias, en medio de sus fantasías y sus sueños”<sup>12</sup>. Las representaciones que construye cada uno de los pensamientos, el lógico o racional y el intuitivo que identificamos con los primitivos, no pueden contradecirse o entorpecerse porque se mueven en planos completamente diferentes; son las dos partes de una visión binocular que hace posible la percepción de una tercera dimensión.

<sup>11</sup> C. Levi-Strauss, *op. cit.* p. 37

<sup>12</sup> E. Cassirer, *op. cit.* p. 48

El primitivo no debe ignorar por esto el pensamiento científico: si para él la mente humana se empobrece al privilegiar el discurso lógico “la solución debe buscarse en el mejoramiento de la educación científica y no en huir de las ciencias para refugiarse en las artes”<sup>13</sup> o la intuición solamente. El desinterés de muchos artistas en la disciplina característica de los científicos vulgariza las artes visuales porque las aleja de la reflexión.

El modelo de pensamiento racional que domina las ciencias “duras” se respalda en los principios de identidad, no contradicción, y del tercero excluido, heredados de los griegos, pero los mismos griegos también nos dejaron la idea de la metamorfosis continua, de la transformación y el cambio, simbolizados por Hermes. En este mito se niegan los principios mencionados, “las cadenas causales se enroscan sobre sí mismas en espiral, el después precede al antes, el dios no conoce fronteras espaciales y puede estar, bajo formas diferentes, en lugares distintos en el mismo momento”<sup>14</sup>. Pero esta lógica hermética, llevada al extremo deja sin sentido los significados al reducirlos a fenómenos lingüísticos, arrebatándole al lenguaje su poder comunicativo. Otra cosa es la hermeneusis; en la que sí se desarrollarían grandes posibilidades de interpretación pero al mismo tiempo respetando los límites que nos proporciona el texto, tal como lo señala Eco: “decir que un texto carece potencialmente de fin no significa que cada acto de interpretación pueda tener un final feliz. Incluso el deconstruccionista más radical acepta la idea de que hay interpretaciones que son clamorosamente inaceptables. Esto significa que el texto interpretado impone restricciones a sus intérpretes. Los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto, lo que no quiere decir que coincidan con los derechos de su autor”<sup>15</sup>. Los enunciados en las imágenes primitivas son el caso, las coyunturas culturales que parecen desfavorecerlas continua y sistemáticamente no son un pretexto para decir que son incomprensibles. De la misma manera que el primitivo tiene la obligación de reflexionar y comprender los motivos y lenguajes *civilizados*, la civilización tiene el deber de acercarse a lo primitivo sin el *prejuicio de la razón*.

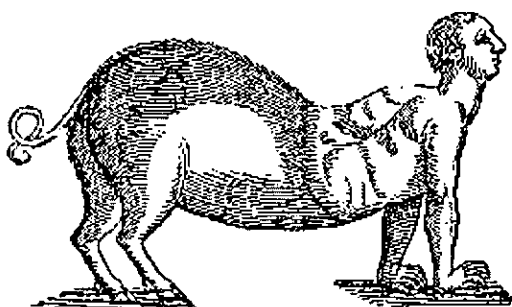
13 R. Arnheim, *op. cit.* p. 309

14 U. Eco, *op. cit.* p. 51

15 *Ibidem*, p. 19



## 2.1 Los mitos como imágenes



Ambroise Paré, Monstruo medio hombre y medio puerco, 1575

El mito es reconocido por su potencial hermenéutico; es capaz de recorrer intersticios en la mente para elaborar conexiones que integren perceptos y conceptos en una sola concepción del mundo, del entorno general. El mito es una narración que describe y retrata en lenguaje simbólico el origen de los elementos y supuestos básicos de una cultura. La narración mítica cuenta, por ejemplo, cómo comenzó el mundo, cómo fueron creados seres humanos y animales, y cómo se originaron ciertas costumbres, ritos o formas de las actividades humanas. La secuencia del mito es extraordinaria, desarrollada en un tiempo anterior al nacimiento del mundo convencional. Como los mitos se refieren a un tiempo y un lugar extraordinarios, y a dioses y procesos sobrenaturales, han sido considerados usualmente como aspectos de la religión. Como su naturaleza es totalizadora, el mito puede iluminar muchos aspectos de la vida individual y cultural. Y como el mito es una narración, muchos intentos de comprensión se han centrado en su estructura lingüística. Hay quienes buscan el significado del mito en la historia y estructura del lenguaje mismo. La metáfora es considerada como el equivalente del mito, y en cierto sentido, como el correlato lingüístico; los primitivos son poetas: a la percepción primera, emotiva y visceral, la sigue la toma de conciencia, reflexiva. El primer tipo de pensamiento en la humanidad fue imaginativo, fantasioso, cercano al pensamiento visual. “El mito es, justamente, el medio de comunicación que ofrece una *verdad de la imaginación* que, con igual pretensión que la *verdad artística* es a menudo más entendible que una *verdad histórica*”<sup>16</sup>, es necesario reconocer las convergencias de los mitos, las metáforas y el arte primitivo para poder abordar claramente los problemas estéticos que implican estos lenguajes metafóricos del arte primitivo, que en realidad no pretenden ser verdades universales, sólo buscan satisfacer un instinto de búsqueda a través de la poesía, el

16 G. Dorfler, *op. cit.* p. 23

considerar a los primitivos como irracionales equivale a negar ese otro tipo de conocimiento a través de las imágenes (metáforas), y es también desconocer otra inteligencia que no sea la lógica.

El más famoso defensor del mito como ejemplo del desarrollo histórico del lenguaje es Friedrich Max Müller, un estudioso alemán que cumplió la mayor parte de su vida académica en Inglaterra, y cuyos trabajos más importantes tratan de la religión y los mitos de la India. Müller creía que en los textos védicos de la antigua India, los dioses y sus acciones no representan seres o hechos reales, sino que son productos de una confusión del lenguaje humano, de un intento, a través de imágenes sensoriales y visuales, de dar expresión a los fenómenos naturales (como el trueno o el mar).

Más reciente es la construcción del modelo lingüístico estructural, a partir de las obras del suizo Ferdinand de Saussure, del rusoamericano Roman Jakobson y del folclorista americano Stith Thompson. Los lingüistas de esta corriente interpretan el significado total del lenguaje como un sistema lógico interno. Examinan en particular la relación entre dos niveles de lenguaje: por un lado, las palabras y el contenido que realmente transmiten, por otro, la estructura sistemática subyacente: gramática, sintaxis y otras normas de la lengua. El estudioso más importante del mito desde esta perspectiva fue el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss. Para él, el mito representaba un caso especial de uso lingüístico, un tercer nivel más allá de la narración superficial y de la estructura subyacente. En el Mito, descubrió ciertos grupos de relaciones que, aunque expresados en el contenido narrativo y dramático, obedecen el orden sistemático de la estructura del lenguaje. Afirmaba que la misma forma lógica está presente en todos los lenguajes y culturas, en obras científicas tanto como en mitos tribales.

En las formulaciones de la relación entre mito y conocimiento, se presentan dos tendencias fundamentales. En la primera, el mito es examinado como un asunto intelectual y lógico. En la segunda, el mito es estudiado en su significado imaginativo e intuitivo, sea como un modo de percepción diferente de las formas racionales y lógicas de conocimiento, o como uno que precede al conocimiento racional en la evolución intelectual humana. El rumano Mircea Eliade, historiador de las religiones, ofreció una visión comprensiva y definitiva del mito como algo lógico-racional e intuitivo-imaginativo al mismo tiempo. En la interpretación de Eliade, el mito revela una ontología primitiva, una explicación de la naturaleza del ser. El mito, por medio de símbolos, expresa un conocimiento que es completo y coherente; aunque los mitos puedan trivializarse y vulgarizarse a través de los siglos, la gente puede usarlos para volver al principio del tiempo y redescubrir y volver a experimentar su propia naturaleza.

Para Malinowski, el mito cumple en las sociedades arcaicas y tribales una función indispensable: expresa, incrementa y codifica la creencia, salvaguarda y refuerza la moralidad, y contiene reglas prácticas para la guía de los individuos en estas culturas.

La aceptación del significado sociológico del mito es universal entre los antropólogos. Esta aceptación no implica, sin embargo, que se considere al mito como una función de la sociedad humana. En realidad, mito y sociedad coexisten. El antropólogo británico Sir James Frazer, en *The Golden Bough (La rama dorada, 1890)*, sugirió primero la relación del mito con el ritual. Su teoría sirvió para explicar el significado del mito en las sociedades letradas.

El filósofo alemán Ernst Cassirer elaboró las nociones acerca de los aspectos lógico-intelectuales e intuitivo-imaginativos del mito en su estudio de los significados del mito y del grupo social. Apoyó además a quienes dicen que el mito surge de las emociones. Insistió, sin embargo, en que el mito no es idéntico a la emoción de la que surge, sino que es expresión -objetivación- de la emoción. En esta expresión u objetivación, la identidad y valores básicos del grupo reciben un significado absoluto. Cassirer creía que el mito y los modos míticos de pensamiento forman un profundo sustrato en las culturas científicas y tecnológicas de Occidente.

Sigmund Freud utilizó temas de las estructuras mitológicas más antiguas para ejemplificar los conflictos y mecanismos de la vida psíquica inconsciente (por ejemplo, en sus complejos de Edipo y de Electra). Carl Jung, en sus interpretaciones psicológicas del vasto cuerpo de mitos recogidos de diferentes culturas de todo el mundo, consideró evidente la existencia de un inconsciente colectivo que todos comparten. Desarrolló la teoría de los arquetipos -modelos de influencia decisiva, y a la vez emociones e ideas- que se expresan en conducta e imágenes. Tanto Jung como Freud consideraron los sueños como expresiones de la estructura y mecanismos de la vida del inconsciente. El sueño, señalaban, se asemeja en muchos de sus detalles a la narración del mito en culturas en las que éste aún expresa la totalidad de la vida.

El estudio más extenso de los mitos desde la perspectiva de la psicología, sin embargo, corresponde al investigador estadounidense Joseph Campbell. En *Las máscaras de Dios*, combinó hallazgos de la psicología profunda (sobre todo junguiana), teorías de difusión histórica, y análisis lingüísticos (desde la perspectiva de los mecanismos que se encuentran en las formas míticas de expresión), para formular una teoría general del origen, desarrollo y unidad de todas las culturas humanas. Los mitos son patrones arquetípicos de la conciencia humana, por eso no pueden morir, en todo caso, son reinterpretados por cada nueva generación para encajarlos en las nuevas condiciones y necesidades culturales.

Los héroes y los monstruos son personajes recurrentes en los mitos. Los primeros representan seres de alguna manera conectados a lo sagrado, que deben luchar por un orden o un objetivo índole moral, los segundos son criaturas que tratan de impedirlo y su representación física es reflejo de sus cualidades morales. El antihéroe, a mitad de camino entre el monstruo y el héroe, contiene en sí mismo las aspiraciones divinas y la conciencia monstruosa, autodestructiva. Representan una crisis ambigua, una fe múltiple y obsesiva. Dostoyevski en 1966 nos presentó a Raskolnikov, que asesina y roba a una anciana para salvar a su familia de la indigencia. Como el, los antihéroes son contrarios a la sociedad, autoflagelantes, marginados y víctimas de sus circunstancias, sus problema morales los hacen verse como extraordinarios y se sumergen en el individualismo, la angustia los lleva a enfrentarse con la nada y con la imposibilidad de encontrar una justificación última. Las bases del existencialismo estaban sentadas en ese antihéroe. Después Sartre (ateo y pesimista explícitamente) explica que los seres humanos necesitan de una base racional para sus vidas, pero que son incapaces de conseguirla, pasión inútil. Kafka presenta hombres aislados enfrentados a burocracias inmensas, laberínticas y genocidas, sumidos además en la angustia, la culpa, y solos. No es extraño que el existencialismo se relacionara con los expresionismos vanguardistas, amasando esos personajes que protagonizan ahora los nuevos mitos, antihéroes que han recibido directa o indirectamente la lección de la modernidad: el hombre está solo, desvinculado de todo sistema de fe y se reinventa a partir de su mismo comienzo. De aquí la sacralización de la originalidad artística, para Sartre, el artista estaba dispuesto a tener descendencia, pero no antepasados.

Actualmente las historias míticas también se nutren de otros miedos: la tecnología perversa, las teorías de las conspiraciones multinacionales y las más recientes pesadillas de ficción, mutaciones increíbles, extraterrestres y similares, en los que se reformulan los teísmos bajo el supuesto de la dependencia, y encuentran nuevas formas de poder al cual enfrentarse, además de justificar el hecho de que el mal lo hace siempre el otro, nunca nace de un error nuestro. En las reflexiones más serias los mitos son cadenas que unen el presente y el pasado manteniendo ideologías e identidades, son la memoria colectiva de los pueblos que se reinterpreta. Un mito no es verdadero, es una creencia que une a las sociedades, las aglutina en torno a una narración en donde se encuentran a ellos mismos. Los mitos no pueden ser solo un texto, y las imágenes míticas no solamente serán signos en su nivel de abstracción más bajo, sino elementos hermenéuticos flexibles.

## 2.2 Primitivos y neoapocalípticos

Los procesos cognitivos y emocionales propios de la civilización occidental emanaron culturalmente de la alfabetización y del modo de ser escritural a ella ligado que empezó a extenderse en occidente a partir del siglo V a.C. Lo que en el siglo de Platón era aún premonitorio, a fines del renacimiento se convirtió en la atmósfera cultural dominante hasta bien entrado el siglo XVIII. La lectura y la escritura fueron los medios por los que se desarrolló la buena educación y el buen gusto, con ambiciones aristócratas y burguesas que pagaban el status civilizatorio. A fines del siglo XX la atmósfera cultural dominante fincó sus cimientos en la visualidad y la mediatización informática. Los medios masivos de comunicación muestran sus dos filos, la utopía mediática de McLuhan ha descubierto su otra cara: la positiva función integradora sucumbe ante la desintegración de las culturas ya que el mestizaje cultural parece ser parcial en favor de un nuevo orden mundial vinculado política y económicamente a las formas clásicas de imperia-lismo. “La comparación histórica y estructural entre la función integradora y normativa de los medios de comunicación, con los valores y la concepción del mundo inherentes a la histórica *propaganda fide*, tal como se desarrolló en el barroco contrarreformista esclarece una estructura profunda de la información electrónica, su significado colonizador. La palabra colonización se asocia con un complejo de dominación militar, política y económica. Un análisis más preciso de procesos coloniales modernos, como el americano, pone en primer plano la propaganda de la fe y las estrategias de conversión como el núcleo teológico de aquel proceso de dominación, la lógica de la colonización fue en primer lugar, una teología de la conversión”<sup>17</sup>. Dotar de nuevas realidades a las culturas dominadas, tiene como objetivo implantar (hasta donde se pueda) un nuevo orden simbólico, que puesto en marcha disgrega a las sociedades (hasta donde cedan) al

17 E. Subirats, *La colonización de los signos*, revista Litoral, Nº 2, México, Ediciones Litoral, mayo-julio 1996, p. 38

destruir viejas formas de vida, y al mismo tiempo produce una situación confusa que predispone al colonizado para ser receptivo a las creencias, la lengua, los deseos y sentimientos del colonizador; las representaciones de sí mismo intentan arrancársele y ser suplantadas por unas que atienden a los valores espirituales y temporales del poder colonial, lo que significa la intención de aniquilamiento como último escalón de la colonización. “La advertencia no debiera caer en el olvido en una era en la que la cultura mediática y las industrias del imaginario están procediendo –desde el eje de poder audiovisual dominante Los Ángeles -Tokio- a una abrumadora colonización técnica, industrial e imaginística del planeta. No se es libre cuando se vive en el interior de un sueño ajeno y no se es consciente de ello”<sup>18</sup>. Los artificios icónicos de nuestra época priorizan el espectáculo a la lectura de los textos visuales como un acto reflexivo. Envuelven al espectador de tal manera que lo colocan en el umbral de la psicosis al pensar en las posibilidades tecnológicas de alcanzar la clonación de la realidad (*Bladerunner* de Ridley Scott), no solamente en los terrenos de la visualidad, sino junto a los avances de las ciencias “duras” como las especializaciones de la física o la biología, por ejemplo.

Dentro de ese espectáculo, conformado por impresionantes cantidades de información visual por unidad de tiempo, el mensaje se banaliza y se dificulta su comprensión, llegando a diluirse. Se puede ver con la misma tranquilidad un asesinato real en un noticiero cualquiera, que un asesinato brutal de una película *gore*. Las imágenes que se ofrecen hoy en día, que en muchas ocasiones tienden a ocultar las realidades sociales más crudas bajo el despliegue de su tranquilizadora sonrisa institucional, nos venden la felicidad junto con un destapacaños. Los mensajes son violentos y el espectador ha llegado a desarrollar sistemas de defensa que tienen como arma principal la banalización de los mensajes y, en otros casos dados, no existe censura para lo trivial. Esta condición permite que la televisión siga siendo el sistema de distribución de imágenes colonizadoras más eficaz, ya que en su audiencia más adicta se encuentran los elementos sociales más desfavorecidos e ignorantes: amas de casa, ancianos, niños y desocupados, es decir, los proyectos más viables de marginación y manipulación.

Desde la aparición en los sesenta del libro *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* de Umberto Eco, las posiciones respecto a la integración a la aldea global se han polarizado convencionalmente, “la postura apocalíptica nace de la meditación acerca de unos valores que se consideran amenazados. La supuesta posición de los integrados arranca de la aceptación de unos hechos que se imponen con toda evidencia”<sup>19</sup>. El primitivo actual es genéticamente apocalíptico por su situación de dependencia: los efectos de la neocolonia hacen estragos en su vida cotidiana, su admiración por la tecnología no es el pase automático hacia su integración, al contrario, le

<sup>18</sup> R. Gubern, *op. cit.* p. 179

<sup>19</sup> J. A. Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 249

recuerdan que social y culturalmente está cada vez más marginado. El cultivo del ocio que prometían los avances tecnológicos ha sido cambiado por el desempleo. El horror de estos ciudadanos prescindibles se incrementa al asomarse a la ventana que da hacia una era post-humana, en donde definitivamente ya no serían necesarios: hombres- máquina o máquinas inteligentes los habrán desplazado, la automatización reemplazará crecientemente trabajos hoy considerados como inteligentes, y en ese punto ya “no será un momento para ponernos contentos, profesemos o no el optimismo tecnológico, porque con la poshumanidad habrá llegado (¿demasiado tardíamente?) el momento de realmente empezar a preocuparnos por la continuidad de la especie humana”<sup>20</sup>, y no solo por la desaparición de los primitivos o los no integrados.

La indiferencia y la falta de perspectivas son, tal vez, las características más notorias del hombre posmoderno, que ya no cree en ningún sistema y se encierra en la esfera de lo privado contribuyendo a dismantelar y desarticular toda relación social. Las sociedades convertidas en masas son ignorantes también, “aquí no hay fracaso o resistencia al sistema, la apatía no es un defecto de socialización sino una *nueva socialización flexible y económica*, una descrispación necesaria para el funcionamiento del capitalismo moderno”<sup>21</sup>, que mientras menos resistencia encuentre, más amplio será el campo de experimentación y de explotación. El consumo se nutre de la obsolescencia, lo permanente parece desaparecer y las creencias también se suceden en largas filas. “El neopocalíptico y el neointegrado no se enfrentan por su rechazo o aceptación de la cultura de masas, sino por lo que parecen visiones antagónicas de toda la realidad social y cultural”<sup>22</sup>. No hace falta decir en donde encontramos a los primitivos. La posmodernidad también ha proclamado la muerte del arte y en los términos que lo hemos conocido, no significa mas que el nacimiento de un arte nuevo. El cambio de sustrato en el cual se desenvuelve y que por supuesto dará origen a nuevas formas de representación y de expresión, siempre tenderá a ser un puente entre el hombre y lo universal. El derrumbamiento de los universales y la ausencia de certezas características del humor de fines de siglo no significa el abandono de su búsqueda, sino su replanteamiento de fondo. Cuando se habla del arte como un diálogo con dios no es gratuito, pero no es con un dios limitado a las concepciones religiosas, cualquiera que sea, sino con uno que representa la totalidad de las cosas. El hombre en su necesidad de abarcar y de conocer tiende hacia ese dios, y el arte es una forma de acercarse a esos espacios sagrados ahora secularizados. “En este modo especial es como el primitivo nos ha enseñado a combatir la angustia. Solo la religión puede responder al interrogante sobre la finalidad de la vida: no estaremos errados al concluir que la idea de adjudicar un objeto a la vida humana no puede existir sino en función de un sistema religioso”<sup>23</sup>.

20 A. Piscitelli, *Ciberculturas*, Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 39

21 G. Lipovetsky, *op. cit.* p. 43

22 J. A. Ramírez, 1992, *op. cit.* p. 103

23 S. Freud, *El malestar en la cultura*, México, Alianza-Patria, 1984, p. 19

### III. LOS SIGNOS PRIMITIVOS



Perros, Val Carmonica, Italia, aprox. 7000 a.C.

Como lo mencionamos anteriormente, las características primitivas que intentamos describir no solo corresponden a aquellas que se han inscrito en la historia de las civilizaciones como alteridades, que solo a través de filtros occidentalizadores pueden ser válidos como aportaciones, sino también se refieren a una serie de cualidades independientes de las situaciones de dominación cultural. Una de ellas es la temática, que siempre se refiere a la condición humana en crisis, una crisis en la que el primitivo es dependiente y por lo tanto inestable. Lo inestable no tiene lugar, el ser primitivo está en busca de sí mismo, de su identidad y de los vínculos (tal vez imposibles) entre las economías y políticas multinacionales y las identidades cada vez más fragmentadas, que ya ni siquiera corresponden a las fronteras geográficas de los países, es decir, infranacionales.

Las características formales asociadas a lo primitivo se identifican con los expresionismos, entendidos como una voluntad de estilo, que violenta y transgrede, que confronta los valores al alejarse de los cánones de armonía y belleza, de orden y perfección vigentes. En la pintura primitiva del paleolítico y del neolítico encontramos el catálogo básico de soluciones relacionadas a la vitalidad y expresividad de las imágenes. Herbert Read<sup>1</sup> estableció una correspondencia entre la eficacia de la imagen como símbolo, o como tótem, y su vivacidad como representación de la esencia del animal: la imagen correspondía al deseo en su intensidad, en su realidad. Pero el vitalismo no es solamente representado por los animales, es más bien la fuerza misma de la vida

<sup>1</sup> H. Read, *op. cit.* p. 37



y puede manifestarse en cualquier forma. El garrapateo o garabateo, los dibujos digitales, la falta de perspectiva lineal, la estructuración primitiva del espacio por ejes verticales y horizontales y la ausencia de composición fueron los primeros síntomas que relacionaban a los artistas primitivos con la vitalidad, con esa solidaridad general de la vida que buscaba la trascendencia. Los artistas-magos cedieron idealismo a favor de la prevalencia de lo sensible, dando origen a formas *no bellas*. La ausencia de forma, la metamorfosis y la deformación son característicos de períodos en la historia en donde el hombre se ha visto sumergido en miedos que pueden identificarse con los miedos existenciales primitivos, dependientes de la naturaleza, de los dioses, de la religión o de cualquier otra cosa que escape a su control o de los límites de su comprensión, por lo que los mitos aparecen como las explicaciones de lo inaprensible. Un horizonte así es desolador, el primitivo se encuentra aislado e impotente. Su identidad, que siempre ha sido preocupación central para dirigir su vida, se encuentra ahora perdida. El tercer mundo sigue buscando en sus orígenes ancestrales y dependiente aún en su “independencia”, en el primer mundo el desempleo está formando nuevas naciones forzadas al ocio, y en los dos casos, el horror es la respuesta ante la marcha triunfante de las corporaciones multinacionales y sus grandes capitales, que dividen al mundo en poblaciones útiles e inútiles. Por supuesto que la crisis en la identidad se refiere a que unos no quieren verse en el segundo caso, y que los otros tampoco quieren admitir que ya lo están. Los modos de expresión primitivizantes en la actualidad se relacionan con esa inestabilidad social, en la que la barbarie de las hegemonías culturales hace despertar el pensamiento salvaje o primitivo como una posible respuesta a los problemas existenciales; porque gestan nuevos mitos que paliarán la angustia.

### 3.1 *Deudas con el tótem*

En la construcción de los símbolos totémicos encontramos el arquetipo ancestral de cómo los grupos fabrican puntos de referencia para su identidad, espacios sagrados que rasgan la uniformidad de la existencia y lo ponen en contacto con lo sobrenatural, lo trascendente, con un sentido general de la vida. Lo profano así también tiene sentido y adquiere valor en función o en relación a lo que se considera sagrado. La palabra *TOTEM* proviene de una lengua propia de una región al norte de los lagos septentrionales de América: *OTOTEMAN*, que significa aproximadamente “él es de mi parentela”. Literalmente tendríamos que considerar que es un reconocimiento, una relación entre sujetos que evidentemente responden a un origen común o al menos, que existe “algo” que establece la relación social entre ellos. Es una relación mítica entre el hombre y sus semejantes, entre el hombre y la naturaleza, los animales y plantas. Estas relaciones, representadas en los mitos, fundan reglas de reciprocidad y establecen conductas a seguir dentro del grupo para que el individuo asegure su permanencia en él. Sin embargo, también debemos señalar el modo en que esos símbolos totémicos se construyeron para señalar las analogías que mantienen con el lenguaje del arte. Su entendimiento está en función de aquellos elementos *irracionales, ilógicos* e imaginarios que son comunes en el arte, la poesía, las metáforas, los mitos y el pensamiento primitivo, paralelamente a la creación de imágenes de cada uno de ellos. El negar la capacidad de los primitivos para reflexionar fuera de los espacios míticos es negar la posibilidad de que accedan a los espacios de reflexión conceptual que se han ligado al pensamiento racional y se han difundido a través de la escritura. “Si pretendemos identificar al mito con la *palabra* que no es claramente pronunciada y pensada (como lo es el *logos*), con una palabra aún en etapa de gestación irracional, indiferenciada, dotada de significados más bien imaginarios que históricos, veremos que,

por la amplitud de su aspecto semántico, es justamente el mito el que puede llevar a cierta *verdad* que, por lo común, escapa a la observación clara de los hechos y de los acontecimientos”<sup>2</sup>. En el lenguaje de estos símbolos hallamos sentadas las bases del lenguaje primitivo; las coincidencias en los relatos míticos de diferentes culturas se deberían a una estructura básica, arquetípica, de los mitos, que se iniciaron con el deseo de historiar el origen y el sentido de la vida en la creación de los tótems. “En la acepción más amplia del término, se puede hablar de totemismo cuando: 1) la tribu o grupo... está constituida por otros grupos (totémicos) entre los cuales está repartida la totalidad de la población, y cada uno de los cuales mantiene algunas relaciones con una clase de seres (tótem) animados o inanimados; 2) las relaciones entre los grupos sociales y los seres u objetos son todas, generalmente, de la misma clase; 3) un miembro cualquiera de un grupo no puede (salvo en circunstancias especiales, como la de la adopción) cambiar su pertenencia... la noción de relación totémica lleva implícito que ésta se verifique entre un miembro cualquiera de la especie y un miembro cualquiera del grupo. Por regla general, los miembros de un mismo grupo totémico no pueden casarse entre sí”<sup>3</sup>.

Podemos considerar que las obligaciones sociales que establece el tótem son de dos tipos: las activas (protección, respeto, culto, etc.), y las pasivas, que son los *TABÚES*. La palabra Tabú es polinesia y denota por un lado lo sagrado y por otro, lo prohibido, inquietante, impuro. El tabú hace resaltar “un carácter que permanece común a lo sagrado y a lo impuro a través de los tiempos: el temor a su contacto... temor objetivado”<sup>4</sup>. La palabra *NOA* - polinesia también- es lo contrario, o sea, lo ordinario, lo accesible a todo el mundo, lo permitido. El tabú entonces, se manifiesta sobre todo como prohibiciones y restricciones que orientan la conducta de un individuo dentro de su grupo. La relación permitido/prohibido la podemos relacionar con aquellas de orden y desorden, de armonía y caos, que conforman un sistema de interdefiniciones, y así el tabú primitivo se convierte en el miedo más profundo de las civilizaciones actuales al llegar a identificarlo con lo negativo en dicho sistema. Como ejemplo basta lo que se ha llamado la regla de oro del totemismo, la prohibición del incesto. Su origen es desconocido y aunque los antropólogos lo han explicado de muchas maneras, hasta hoy no existe acuerdo acerca de sus raíces. Pero admitiendo esta relación, también tendríamos que admitir que lo primitivo se relaciona con lo sagrado y temido, y entonces que la civilización representaría el Noa, lo permitido. De aquellas relaciones y mitos totémicos la representación de los orígenes en la figura de animales protectores era un signo, y de la misma manera, algunos signos actuales han heredado su poder aglutinante.

Lo sagrado y lo profano establecen una orientación en el mundo; lo sagrado rasga la continuidad y homogeneidad del espacio. Una *revelación* se manifiesta como un *punto fijo* alrededor del cual

2 G. Dorflès, *op. cit.* p. 53

3 C. Levi-Strauss, *El totemismo en la actualidad*, México, FCE, 1986, p. 21

4 S. Freud, *Tótem y tabú*, Bogotá, Alianza/Círculo de lectores, 1986, p. 33

es posible la orientación. “Por el contrario, para el hombre profano, el espacio es homogéneo y neutro: ninguna ruptura diferencia cualitativamente las partes de su masa”<sup>5</sup>. Los ejemplos religiosos abundan para describir esto: los templos, la tierra santa, los cementerios, los conventos y monasterios; al atravesar las puertas de todos ellos diferenciamos cualitativamente el espacio. Aún las personas no religiosas siguen respetando los espacios que se distinguen como una discontinuidad de lo cotidiano (del *noa*), así que lo sagrado no es el sinónimo de las religiones, tal como las hemos conocido, los espacios sagrados, alejados de éstas, se manifiestan de la misma manera: como rupturas en la homogeneidad. Dos ejemplos claros: las habitaciones, que imitan a escala la creación del universo por los dioses y dejan de ser solamente el lugar para residir, transformándose en los lugares santos de universos personales; y los museos, en donde obras de toda clase (no solo las de arte) adquieren un aura sacra en función de su ubicación espacial, la *religión de la cultura*. Al rebasar el umbral de lo sacro se nos manifiesta lo desconocido, y esto es posible a través de las revelaciones. “El umbral es a la vez el hito, la frontera, que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se puede efectuar el tránsito del mundo profano al mundo sagrado”<sup>6</sup>. Así tendríamos que considerar a las revelaciones como signos y símbolos, como soporte de uno, o de muchos significados; serían por decirlo así, la encarnación, la apariencia sensible de las ideas, la liga entre la realidad fenoménica y las realidades del pensamiento primitivo. Y en estas representaciones, como en las de cualquier arte, “no se trata de que la obra represente algo que ella no es: la obra de arte no es, en ningún sentido, una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir”<sup>7</sup>. Los lenguajes del arte primitivo y lo sagrado son *secretos*; la iniciación, el conocimiento de su significado por miembros de un mismo grupo le da el carácter de símbolo (pero no excluye de la lectura o de otras lecturas a otros no iniciados), no solo nos remite a algo, sino que además contiene y detenta los significados.

Los animales totémicos sirven para poner fin a la tensión provocada por la relatividad y la ansiedad cósmicas, que son el alimento de las desorientaciones y del caos, son la piedra clave en la que se centra la suspensión de las cosas. “Cuando no se manifiesta ningún signo de lo sagrado se provoca su aparición”<sup>8</sup>, al hombre no le es permitido designar lo sagrado o los lugares sagrados y por eso los animales u otros signos totémicos se buscan y se descubren para romper con la homogeneidad. La predilección de una especie animal sobre otra no ha sido aclarada del todo; se le ha relacionado con los animales más temidos, los más cercanos al grupo o también con los que sirven de presa en la caza. También se ha observado una relación filial, por el desconocimiento

5 M. Eliade, *op. cit.* p. 22

6 *Ibidem*, p. 24

7 H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós/ICE-UAB, 1991, p. 96

8 M. Eliade, *op. cit.* p. 26

de la paternidad y el animal se vuelve un *espíritu guardián* del grupo. “Las relaciones entre los hombres y los animales, tal como se observan en la experiencia, proporcionan un símbolo adecuado de las relaciones entre los hombres y los ancestros en el plano de la causalidad mística”<sup>9</sup>. En el totemismo podemos al menos delimitar su alcance considerando “en primer lugar, el (problema) que plantea la frecuente identificación de seres humanos con plantas o con animales, y que nos remite a concepciones muy generales acerca de las relaciones entre el hombre y la naturaleza. Éstas últimas interesan al arte y a la magia, lo mismo que a la sociedad y a la religión. El segundo problema es el de la denominación de los grupos fundados en el parentesco... El término totemismo comprende solamente los casos de coincidencia entre ambos órdenes”<sup>10</sup>. El totemismo, a fin de cuentas nos interesa porque es el origen del pensamiento primitivo, del pensamiento que estructura y construye imágenes míticas, que se proyecta después de haber abstraído el mundo y que aún ahora siguen intacto en sus funciones básicas.

<sup>9</sup> C. Levi-Strauss, *op. cit.* p. 111

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 23

## 3.2 *Estética para primitivos*

La idea de este apartado es aclarar de algún modo ciertas características estéticas que se han asociado a lo primitivo y lo salvaje con relación a lo civilizado, pero también distinguir otras que no lo están; objetivamente podemos distinguirlas por su afinidad y convergencia en los relatos y representaciones míticas constantemente se reproducen en la obra de características y gusto primitivo.

Parece mejor hablar de estética que de arte porque la estética es un término mucho más amplio que es capaz de englobar lo que hasta hoy conocemos por arte: analiza fenómenos concretos de gusto y sensibilidad, de preferencias y prevalencias que no involucren demasiado los juicios parciales a favor de determinadas culturas, pero ante todo porque los conceptos del arte que hemos mencionado, y que se han venido sucediendo desde hace unas décadas, colocan los términos en situaciones en donde difícilmente podemos determinar las fronteras y los alcances de uno y otro, ya que ahora las intersecciones son móviles y circunstanciales. El *conocimiento sensible* de la realidad, como punto de partida para la estética, muestra implícitamente la aspiración a una verdad, pero esta verdad no busca ser universal, “quiere decir que también en lo que, aparentemente, es solo lo particular de una experiencia sensible que solemos referir a un universal hay algo que, de pronto, a la vista de la belleza, nos detiene y nos fuerza a demorarnos en eso que se manifiesta individualmente”<sup>11</sup>. Esta verdad particular en cada obra de arte es la cualidad que la hace atemporal, puesto que solo depende del texto visual y de su construcción, lo que le permite rebasar los límites históricos. La estética analiza las manifestaciones concretas, producto de los entrecruces entre dichas cualidades, por lo que su utilidad en el análisis de los contextos va más

<sup>11</sup> H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 54

allá de su eventual justificación “cultural”. El punto clave para la estética de los primitivos es la búsqueda de lo trascendente, de lo sagrado, la invención de mitos y el deseo de captación de la realidad, de un diálogo con la naturaleza, que incluso se da si la naturaleza está perdida. Existe una orientación consciente hacia un contenido distinto de ella, la forma es la evidencia física de las congruencias estilísticas. La belleza, la perfección, la armonía y el orden sirven para dar la sensación de bienestar, pero la satisfacción de necesidades diferentes diferencia también a éstas en su forma: lo que se dice y cómo se dice deben corresponderse, y recordemos que en los primitivos la primera necesidad es la de captar la realidad, no en el sentido de la mimesis, sino como una síntesis de las cosas que posibilite su comprensión, por lo que los detalles pasan a segundo plano permitiendo la percepción gestáltica, sin intentar el ilusionismo mimético que para los primitivos sería una serie de distracciones ilustrativas que dispersarían el foco de atención, la obra debe abarcarse con una sola mirada y los detalles son accesorios. El primitivo arquetípico se expresó formalmente por el garabateo, los dibujos digitales, los esquemas, que son formas de abstracción sin nada que ver con la imitación de la naturaleza; la búsqueda de unidad, de sencillez e inmediatez son también la búsqueda del vitalismo, el deseo de captar el objeto antes que sus accidentes, “la revelación de algo esencial de la cosa abstraída”<sup>12</sup> conduce a la simplificación y coherencia estilística. La imagen es evidentemente una representación que no tiene relación con el mundo fenoménico más allá de ser su referencia. En otros casos encontramos la abstracción geométrica que resulta de la conciencia en la búsqueda de la belleza estética, y al mismo tiempo sienta las bases para un lenguaje, “los motivos particulares dentro de la gramática del ornamento pueden adquirir entonces un significado simbólico”<sup>13</sup>. Los procesos mentales de la abstracción geométrica no significan la liberación de la imaginación sino el ordenamiento, la reunión y colocación en un marco coherente que transforma la realidad en otra independiente. Los elementos que se abstraen se toman de la realidad, pero la selección de ellos se hace con un criterio de los detalles significativos. Los signos que así se producen tienden a ser regulares y exactos como la geometría; la regularidad provoca la repetición, el ritmo, y la exactitud el equilibrio compositivo. En los motivos geométricos la trampa está en caer en la repetición mecánica y la rígida simetría. La composición en estos casos es solo un recurso para restablecer su *cualidad gestáltica*.

La perspectiva no es tan importante, se sustituye con la presencia de atmósferas, de la perspectiva aérea y de las profundidades por tamaño, o de la composición, que no existe en el vitalismo, pero si hay una estructuración del espacio por ejes verticales y horizontales. Es solo a través de los planos sólidos sin relieve o de los relieves sin esfumar como la pureza de las líneas y la limpieza del color pueden ser más evidentes.

12 R. Arnheim, *op. cit.* p. 185

13 H. Read, *op. cit.* p. 55

La estética de los primitivos es también transgresora y siniestra. La transgresión se liga a lo imposible, a lo prohibido, al miedo y a los tabúes. La transgresión es ir más allá de lo permitido, rebasar las fronteras y violentar un orden. Las fronteras se rompen para formar unas nuevas que volverán a romperse, ni más amplias ni más estrechas, sino diferentes en cada momento, puestas allí para que eventualmente funcionen como la capa permeable *entre la civilización y lo salvaje*. La obsesión por los límites “nace con el mito de la fundación: Rómulo traza un límite y mata a su hermano porque no lo respeta. Si no se reconoce un límite no puede haber *civitas*”<sup>14</sup> aunque reconocerlos demasiado produce obsesiones de pureza y miedo a las mezclas que rayan en la paranoia. Se entiende así la relación de la civilización con lo primitivo y lo salvaje.

Por analogía, la transgresión de las fronteras corporales si no es monstruosa y siniestra, cuando menos resulta embarazosa. La escatología es el resultado apoteósico de su transgresión: secreciones, líquidos corporales, viscosidades y otros productos corporales no deberían ser mencionados -lo siniestro-. Puede parecer contradictorio hablar de la ruptura de los límites cuando ya se ha mencionado que en la estética finisecular tiende a desaparecerlos, pero en realidad se refieren a cosas distintas; las fronteras rotas en el arte de las últimas décadas son fronteras del gusto, de preferencias en cuanto a categorías estéticas y los supuestos aparejamientos de condiciones sociales en donde aparecen, mientras que las que se violentan con la transgresión se relacionan con determinadas normatividades sociales, es decir, con los conceptos de cultura tradicional y dominante, en pocas palabras, que se enfrentan decididamente a los conservadurismos civilizatorios que marcan una línea a seguir. Lo que habría que distinguir también es la diferencia entre la transgresión y la violencia, que aunque se encuentran relacionadas responden a diferentes motivaciones. Mientras que la transgresión es ir más allá de los límites permitidos, la violencia quiere castigar e irrumpir a favor de un grupo o individuo, la violencia es un acto de barbarie, la transgresión violenta a los bárbaros. La violencia diaria (crimen, droga, cárcel, represión), el sexo explícito y la pornografía dura, el machismo, las posturas políticas de izquierda radical y la justificación de la lucha armada contra el orden establecido, en consonancia con las tesis más duras de las minorías, han sido atacadas con inusitada agresividad por los sectores más conservadores de muchos países, en los que las sociedades civiles se hallan más apáticas que nunca. Los límites entre estos movimientos violentos y transgresores y el vandalismo son difícilmente comprobables, la fusión e identificación de ellos resulta de la dominación y la paulatina, pero constante disolución de las identidades, la despersonalización y el desarraigo sistemático que sufren las masas amorfas e ignorantes ante el avance tentacular de la homogeneización, que conduce a la barbarie, pero no se debe a que la violencia sea una cualidad de la marginación, es una respuesta bárbara a un estímulo bárbaro, una consecuencia. La violencia ha llegado a los umbrales del sinsentido, al hiperrealismo cinematográfico de las películas al estilo de Oliver

14 U. Eco, *op. cit.* p. 49



Stone o Tarantino, una violencia vacía de voluntad que es más la manifestación de la pérdida de identidad que de posturas e ideales. “Ahora es menos la inferioridad lo que caracteriza al colonizado que una desorganización sistemática de su identidad, una desorientación violenta de su ego suscitada por la estimulación de los modelos individualistas eufóricos que invitan a vivir intensamente”<sup>15</sup>. De todo esto da fe que el mundo *hard* sea joven y que afecte principalmente a los marginados, a los jóvenes hijos de inmigrantes y a las minorías raciales, como lo muestran la cinta neozelandesa *We are warriors* o la irlandesa *Trainspotting*, entre otras.

El orden se puede homologar a la armonía y regularidad en las formas, por lo que las deformaciones, la metamorfosis, la ausencia de formas, y aún los comportamientos monstruosos son transgresiones, son algunas modalidades con las que el primitivo se ha expresado desde el animismo, pero aún se interpretan efectivamente. La combinación de seres, la confusión de géneros, el desplazamiento de órganos, la indeterminación de las formas, etc, los encontramos claramente en los monstruos, “el gran principio fundador de la teratología o ciencia de los monstruos, se basa en el estudio de la irregularidad, ocuparse de la desmesura”<sup>16</sup>. Enanos, cíclopes, gigantes, mutilados y desmembrados, acéfalos, minotauros, licántropos, trolls, hermafroditas, sátiros, gigantes, siameses, ogros, etc. Los monstruos han nacido para resguardarnos de las crisis, su ambigüedad radica en mostrarnos al mismo tiempo lo inquietante, aquello que no podemos o no queremos reconocer, pero también nos lo muestra como un fracaso, recordándonos los éxitos, como errores evitados. “El monstruo anuncia la fragilidad del orden en que vivimos, un orden que se puede quebrar en cualquier momento: profetizan el avance del caos”<sup>17</sup> y la inestabilidad. “Además, los seres monstruosos no sólo son una amenaza que significa peligro, sino que llevan consigo componentes de repulsión y náusea que se asocian a la suciedad, a la decadencia, al deterioro y a la putrefacción”<sup>18</sup>. Estas características le confieren al monstruo la cualidad de impuro, convirtiéndolos así en un tabú junto con todo lo que puede emerger de ellos (secreciones viscosas, olores fétidos, restos corporales como pelos, uñas, desechos orgánicos o fluidos como sangre, semen, leche, etc.). Pero curiosamente, los mismos seres que transgreden son los que fundan y restauran el orden al ser, al mismo tiempo víctimas y transgresores: las dos caras de la moneda que le confieren su carácter ambiguo y misterioso, sagrados por constituirse como los puntos de referencia, los centros alrededor de los cuales giran las sociedades, respecto a los cuales se definen a ellas mismas, les temen y los respetan, pero también los odian.

Los monstruos han sido ampliamente usados por los mitos de muchas culturas. La idea del salvaje monstruoso no es nueva, occidente generó una concepción del hombre salvaje o primitivo mucho tiempo antes de llegarlo a identificar con las poblaciones no occidentales. Baste recordar

<sup>15</sup> G. Lipovetsky, *op. cit.* p. 207

<sup>16</sup> O. Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 107

<sup>17</sup> J. M. G. Cortés, *Orden y caos*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 22

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 37

que en la misma cuna de la civilización, Grecia, los mitos se poblaron de imágenes como los centauros, los cíclopes, los faunos, etc, que eran la encarnación de la vida agreste, salvaje, dominada por apetitos animales e infrahumanos de acuerdo a la naciente idea de la civilización como sinónimo de ciudad, y en la esfera de lo moral, el viejo culto dionisiaco (embriaguez, lascivia, gula, desnudez, canibalismo, antisociabilidad y los ornatos vegetales, que nos remiten al campo) hace del monstruo un ser no sólo anormal, sino generalmente negativo. Un ser para el cual un juicio de exceso físico o morfológico se transforma en juicio de exceso de valores espirituales<sup>19</sup>: el doctor Jekyll y Mr. Hide, la cojera de Edipo. Estas irregularidades de forma se oponen al clasicismo, al antiguo heredado de Grecia como al que se ha gestado desde el renacimiento. El predominio de la forma, su relación tradicional con la perfección en el arte en los términos de la belleza antropomórfica, de la armonía y del orden, han hecho que los primitivos parezcan incapaces de expresarse bien, aunque no se debieran considerar antiacadémicos, sino fuera de la academia.

El monstruo simboliza las fuerzas irracionales, el desbordamiento afectivo de los deseos, la exaltación imaginativa en su paroxismo, las intenciones impuras, posee las características de lo infame, lo caótico, lo tenebroso y lo abisal, son por ello el adversario, el oponente por excelencia del héroe. En numerosos casos, dice Cirlot, el monstruo no es más que la imagen de cierto yo, que conviene vencer para desarrollar una identidad superior. El salvaje, el bárbaro y los monstruos no han sido más que la contraparte con la cual se han definido todas las civilizaciones desde que se conformaron como tales.

En los primeros siglos del cristianismo, Roma (la civilización) se refiere a sus adeptos como una “nueva raza de hombres nacidos ayer, sin patria ni tradiciones, conjurados contra todas las instituciones religiosas y civiles, perseguidos por la justicia, universalmente marcados por la infamia, pero glorificándose de la execración común”<sup>20</sup>. Los salvajes paleocristianos rechazaron la civilidad antigua y sus normas, tratando de construir bases nuevas que resultaron un acto de rebeldía, herejías en contra de lo que en ese momento representaba el orden dominante. Por eso se reafirmó el mito de los anacoretas en el desierto como seres abyectos, hombres con los peores pecados santificándose en el ascetismo solitario. Las representaciones de ellos resultan claras al respecto: hombres peludos, a veces cuadrúpedos, de uñas largas y rodeados de animales en paisajes naturales. En la edad media “el hombre salvaje por definición, era un ser completamente ajeno a la civilidad, incapaz de ocultar sus fluidos corporales, de canalizar sus instintos o de cubrir su desnudez con pudor. Era un ente desnudo perdido en la inmensidad del cosmos, disuelto en el anonimato bestial, sin puntos de referencia”<sup>21</sup>. Este prototipo se extendió hacia gran parte de la

19 O. Calabrese, *op. cit.* p. 107

20 R. Bartra, *El salvaje en el espejo*, México, Era, 1992, p. 59

21 *Ibidem*, p. 133

edad media, y en la medida que el cristianismo se instituía, las relaciones del hombre con la naturaleza se volvían cada vez más lejanas. La soledad de los ermitaños mencionados fue un signo de cercanía con dios, pero también se podía sospechar de su absoluto distanciamiento, así que “para la cultura eclesiástica medieval, la soledad se fue convirtiendo cada vez más claramente en un peligro que debía evitarse. El gran movimiento de ermitaños de los siglos VI y VII fue detenido abruptamente por la legislación carolingia, con el objeto de fijar con precisión los linderos de una sociedad ordenada, en la que cada quien tenía su lugar; después, la regla de Grimlaic (de principios del siglo IX) prohibió la práctica del aislamiento monacal, con el objeto de eliminar a los locos y desequilibrados que ingresaban masivamente a las órdenes religiosas para huir del mundo”<sup>22</sup>.

Desde el romanticismo, con Frankenstein, se considera a los monstruos como una invención, como la construcción imaginativa de formas que en la naturaleza no aparecen, pero, de acuerdo a Girard<sup>23</sup>, “hay que concebir lo monstruoso a partir de la indiferenciación, es decir, de un proceso que, claro está, no afecta nada lo real, pero sí a su percepción... Los monstruos proceden de una fragmentación de lo percibido, de una descomposición seguida de una recomposición que no toma en consideración las especificidades naturales. El monstruo es una alucinación inestable que tiende retrospectivamente a cristalizar en formas estables, en falsas especificidades monstruosas, gracias a que la rememoración se efectúa en un mundo de nuevo estabilizado.”

Actualmente contemplamos una generación de imágenes monstruosas y ya este hecho debería llamar la atención sobre las relaciones con otras etapas productoras de monstruos: barroco, baja latinidad, baja edad media, romanticismo y expresionismo por ejemplo. Los monstruos de ciencia-ficción en la teratósfera contemporánea poseen una nueva cualidad: su inestabilidad. Los nuevos monstruos, “lejos de adaptarse a cualquier homologación de las categorías de valor (descritas por Calabrese<sup>24</sup> en el neobarroco), las suspenden, las anulan, las neutralizan”. Si antes los valores positivos se homologaban (bueno- bello- eumórfico contra malo- feo- deforme), ahora los monstruos contradicen esta regla y se dispersan entre todas esas categorías. La incertidumbre y la ausencia de definición en las formas es la característica más sobresaliente de los monstruos de hoy, a los que conocemos más por sus fragmentos (Alien, la Reliquia) que por su percepción global. De la misma manera son inestables las personalidades camaleónicas como Zelig de Woody Allen o del Bowie de los setenta, andrógino e imprevisible. “Los monstruos mitológicos ya no son para nosotros especies sobrenaturales o ni siquiera naturales, ya no son géneros teológicos o ni siquiera zoológicos, pero siguen siendo casi-géneros de lo imaginario, fabulosos arquetipos acumulados en unos inconscientes más míticos aún que los propios mitos”<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 104

<sup>23</sup> *op. cit.* p. 48

<sup>24</sup> *op. cit.* p. 109

<sup>25</sup> R. Girard, *op. cit.* p. 54

El primitivo, como lo monstruoso muestran lo no dicho, lo oculto del ser humano, algo desconocido que cuando aparece es “una interrupción del mundo cotidiano... una contradicción con la cultura dominante... cuando este fenómeno se generaliza y está en todos los sitios ya no existe, deja de ser, pues ya no transgrede, ya no rasga una regularidad bien establecida que parecía imperturbable”<sup>26</sup>, en este sentido se explica el temor, ya que del mismo modo que lo sagrado aparecen como una revelación violenta de un mundo, que rompe la regularidad. El miedo es una defensa que nos previene de esas irregularidades y transgresiones en el umbral de lo desconocido, “es una expresión privilegiada y estilizada del vértigo de la conciencia frente a la confusión de lo imaginario y lo real”<sup>27</sup>. Lo siniestro aparece fuertemente relacionado con lo monstruoso, lo cual surge de representaciones fundamentales en los mitos: “a) las relaciones de la vida con la muerte, el tránsito hacia uno y otro lado, la inmortalidad, b) las mutilaciones, c) la duplicidad del ser humano, la pérdida de identidad y la despersonalización, vinculados metafóricamente a formas animales y d) la promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, lo humano y lo inhumano”<sup>28</sup>. Lo siniestro, a fin de cuentas, comunica los temores y los deseos del hombre, el horror y lo sorprendente.

En estos términos la estética primitiva utiliza a las artes visuales y no las hace, de la manera en que las podría hacer alguna estrella de la postvanguardia más preocupada por el marketing que por la obra misma. Dentro de las manifestaciones primitivas debemos reconocer una “revelación” en el sentido que explicábamos al hablar de lo sagrado. Y esta revelación se convierte en el objeto del arte de los primitivos, más que la obra en sí misma. “Cuando se dice que el arte es un coloquio entre el hombre y dios, o bien, que es un deseo de dios, una aspiración hacia dios, lo que se quiere dar a entender es la relación, creada por el arte, entre el individuo y lo universal, y por consiguiente, la diferencia que va de la expresión práctica a la expresión teórica, la cual, precisamente, participa de lo universal”<sup>29</sup>. Este misticismo no tendrá nada que ver con las formas de dios asignadas por las religiones, sino con una aspiración de integridad, de unidad, sencillez e inmediatez. Un anhelo por la aprehensión de las cosas, que en el arte intenta reducir el abismo entre lo ideal y lo real a través de las imágenes.

El pensamiento primitivo es una forma de conocimiento diferente de otros tipos, y aunque parece inevitable la confrontación de lo primitivo con lo civilizado (casi siempre con un fondo de políticas culturales o de politización de la cultura) lo primitivo está profundamente arraigado en nuestras conciencias y por eso nos sigue cuestionando a través de la reflexión mítica, que resulta parecida al arte en tanto que produce transformaciones de la realidad con fines gnoseológicos.

26 J. M. G. Cortés, *op. cit.* p. 31

27 *Ibidem*, p. 36

28 *Ibidem*, p. 32

29 L. Venturi, *op. cit.* p. 30

Pensar visualmente quiere decir aglutinar y complementar dos tipos de pensamiento que parecerían inconciliables desde la óptica del racionalismo de las civilizaciones hegemónicas. La aparente deficiencia del primitivo en la reflexión proviene de la identificación del mismo con la cultura de las poblaciones minoritarias o marginadas que no pueden o no se les permite acceder a la educación integral. La pregunta aquí es si las civilizaciones que los desplazan sí la tienen.

## IV. OBRA

Hablar de la propia pintura es un problema difícil: el riesgo de ser complaciente y poco objetivo con los hechos (lo puesto realmente en la obra) es poco frente a las posibilidades de imaginar hechos que no existen, y si no, alguien arroje la primera piedra. Lo que mencionamos en el texto acerca de las interpretaciones creo que se aplica bastante bien aquí: los autores se transforman también en lectores al desprenderse de sus propuestas terminadas y por la relación *filial* entre la obra y el autor, se entorpece la lectura fría y objetiva, lo que no quiere decir que se imposibilita. De cualquier modo, el esfuerzo merece la pena, la autorreflexión tal vez no sea la mejor crítica ni concluye nada, pero es necesaria para fortalecer los límites de la pintura, los objetivos particulares, o al revés, puede ser indispensable (si se es honesto) para extender las metas o desechar soluciones *fáciles* en el trabajo de la pintura.

Otra dificultad en la exposición oral y/o escrita de la pintura (por el autor), es que este lenguaje y el de la pintura, y el de las artes plásticas en general, no se corresponden. Lo semántico de uno es diferente en el otro, y así el enunciar el significado de un ícono es arrebatarse, de cierta manera esta cualidad, que se percibe y se entiende en otros códigos de lectura que el lenguaje escritural. La narrativa de mi pintura pretende ser *gestáltica*, si así se pudiera llamar, porque la primera lectura rápida determina el sentido global del cuadro. Los enunciados dentro de un mismo cuadro no quieren articular un mensaje, ni hacer una narración, sino hacer referencia a un tema general. Quieren despertar un sentimiento global acerca de la vida, como los primitivos, casi siempre con un sentido trágico (el *porqué yo* nos obliga a comprometernos) y crudo (no hay motivos para el optimismo), lo que crea una contradicción en los sentidos discursivos. La lógica se excluye en favor del hermetismo: no hay solución ni resultados (una lección del existencialismo).

Incluso las incoherencias tienen lugar en relación a la generalidad de la obra porque el trabajo se va construyendo de sensaciones fragmentadas que me hacen corregir constantemente las pinturas, hasta que resulta una textura física pesada, densa, que representa al mismo tiempo una historia personal oculta y la superposición de opiniones y puntos de vista que colaboran en un final, aunque no sea visto. Si en el momento de ser observada una pintura aparece una corrección demasiado obvia la respuesta no está en el cuadro mismo, sino en su relación con el resto de las pinturas, que acompañan la reflexión general. Estos problemas de lenguaje y subjetividad que mencionamos parecen ser los que mayores notas preventivas requieren, pero no los que deban explicarse demasiado extensamente para no llenar de significados imágenes que se refieren a otra cosa, o simplemente analogar lo visual con lo racional, que sería exactamente lo contrario a lo que hemos tratado de explicar en la tesis.

El mejor modo de hacer anotaciones para quien mire un cuadro de uno mismo (que no debiera ser necesario, pero esto es una tesis) es a través de las observaciones que lo guiaron en el momento de fabricarse. Las ideas sueltas (o no tanto) que estuvieron presentes en esos momentos, la idea e intenciones globales de la propia pintura, la elección de los íconos, los colores, el método de trabajo, las técnicas, los temas, la vida familiar, individual y social, etc. son pistas para esclarecer los significados. Estos métodos individuales, en mi caso, dependen del registro de las preocupaciones cotidianas, de la búsqueda de sentido en un mundo que parece no tenerlo, de la permanente inconformidad con las estructuras sociales que castran y demandan esfuerzos sisyfescos, de la aparente imposibilidad de entender el entorno asfixiante del tercer mundo en el que nací. Este registro se hizo de una manera libre, por lo que así lo haré de aquí en adelante, en notas personales también muy libres, en hojas sueltas, servilletas, dibujos y sobre todo, en los mismos cuadros, que se iban corrigiendo, registrándose y acabándose al mismo tiempo, aunque estas últimas no son textuales, sino pintadas.

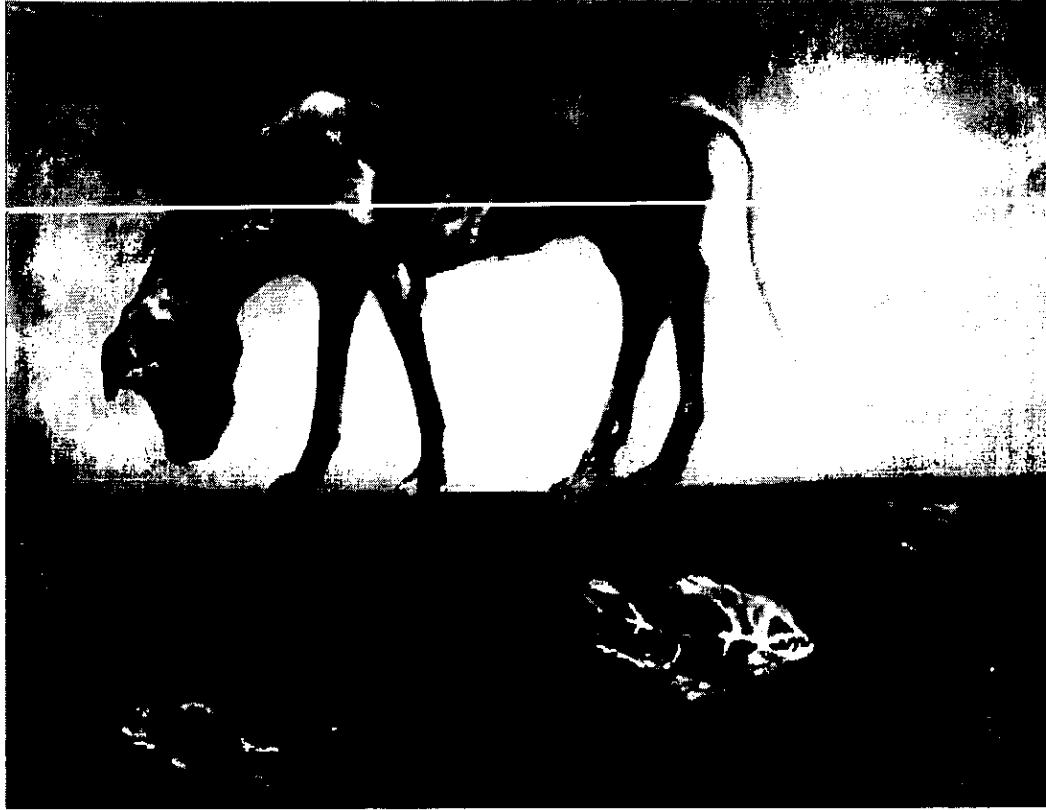
La búsqueda de lo sagrado, tal vez más la propia búsqueda que lo sagrado.

Mantenerse buscando es signo de vitalidad, aún en las peores condiciones  
condiciones extremas: miseria desolación

Falta de expectativas,  
aburrimiento, la sensación de que se detiene todo y quedo expuesto:  
no hay objetivos, ni metas que mostrar.

Perros ladrando a todas horas, una casa vieja,  
ladrillos, rejas artificiales, imaginarias. Náuseas.  
puertas cerradas eternamente, los orígenes. Suelo podrido, melancolía.

Tal vez la elección del óleo, inconsciente al principio, y por la mala idea de que es la única pintura,



1

resultó satisfactorio: puede taparse, puede trabajarse en fresco, hacer transparencias, bloquear, puede hacer textura física, y puede encimar capas que son versiones sobre una misma cosa. A estos encimamientos de pintura ayudan los garrapateos, el dibujo digital o el esgrafiado que se soportan bien en óleo.

El perro puede remitirte a cualquier entorno, un conejo o una vaca lo hacen con un medio rural, con el campo, una cucaracha con un medio urbano, pero el perro no especifica ni excluye a ninguno de los dos, ni a otros. Puede ser solamente una relación con la naturaleza o lo que queda de ella. La naturaleza entendida como un entorno, como un nicho biológico y social de las personas. Su pérdida es nostálgica, es absurda.

El acompañante que no acompaña a nadie, el guardián que no guarda nada, el sabueso que busca *quiénsabequecosa* en un tiradero. El signo que se busca a sí mismo en otro signo. pérdida de la identidad.....ya no la encontraremos (casi siempre nunca).

Hay otros animales raros  
de muchas formas

aparecen en el cuarto negro, los toco pero no puedo verlos bien.





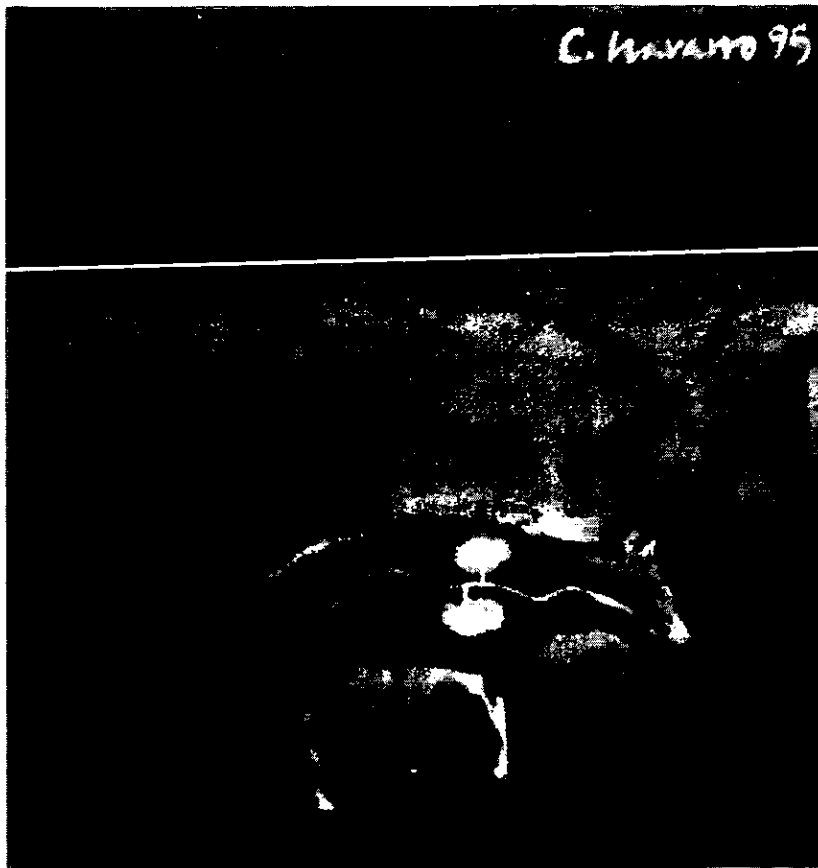
2

Los peces son signos fálicos y de vaginas al mismo tiempo, su ambigüedad inquieta. Ese algo inespecífico es interesante. No es lo mismo levemente indefinido que absolutamente vago. Los he puesto en la tierra porque no son peces de verdad, son restos que alguien busca o que alguien encontrará sin buscarlos en un lugar solitario, de atmósfera sofocante y densa. Tal vez en un retiro. Su significado inestable es representado por la apariencia medio muerta y medio viva de su carne, algunos definitivamente muertos y disecados para ver qué hay dentro. Los desperdicios, lo podrido y olvidado que aún quiere conservar su belleza.

Otros animales son la búsqueda mía de signos que se vuelven huidizos, que de repente pierden significado y se esconden en mi propio suelo, que es la conciencia. Los insectos parecen inaprensibles, son una multitud que no permite la especificidad, sin embargo, la representación de uno de ellos remite a los cientos que producen cosquillas en el cuerpo.

Aparecen casas, que son clichés iconográficos (muy vistos), pero no los pude evitar pensando en la identidad, en la pertenencia a algún lugar. Lo materno, la cueva dónde dormir, comer, procrear, llorar, reír, y muchos otros verbos, muy numerosos.

Las vueltas al pasado en la pintura no hacen sino crear una mentira acerca de los orígenes.



3

Inventan que somos los antepasados mismos, o que ellos viven de hecho en nosotros, nos vuelven estáticos (casi no me puedo mover).

Nuestra gran herencia es la desgracia de ser colonizados, sometidos, (con mucha cultura, eso sí). Ideológicamente es malo, golpea la autoestima. Neocolonizados.

Creo que puedo ser pendejo, tarado, discapacitado mental, ¿o que? ¿o es mi derecho?

El rollo de las identidades está aparejado al mundo de los mitos,  
¿cómo se mezcla la política aquí?,

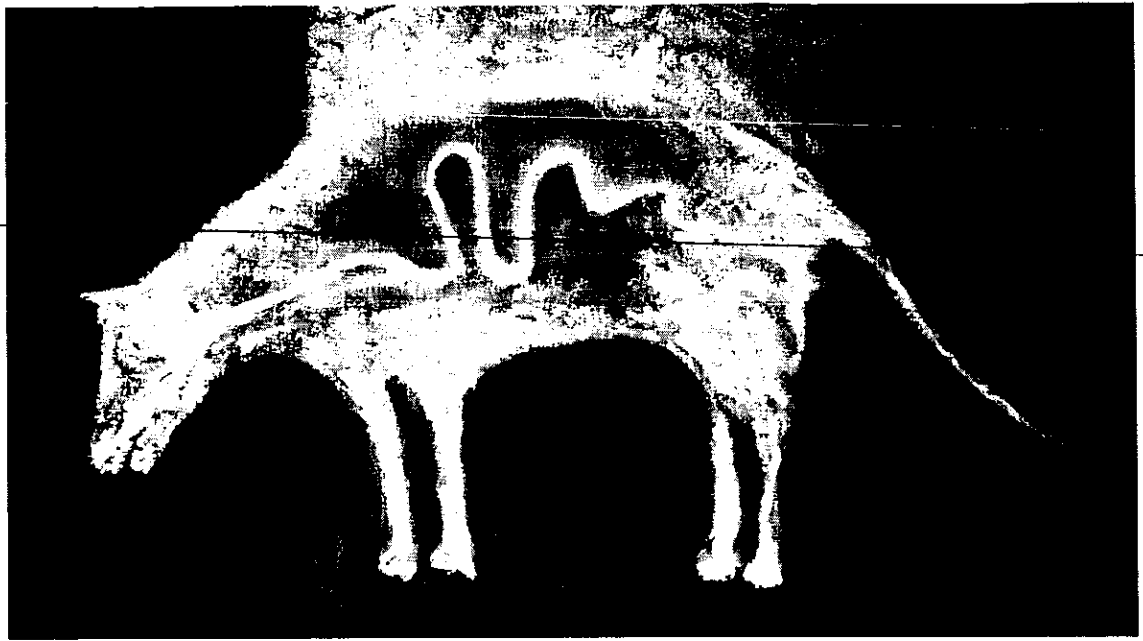
las naciones se inventan, pero las culturas no. Postnacionalismos

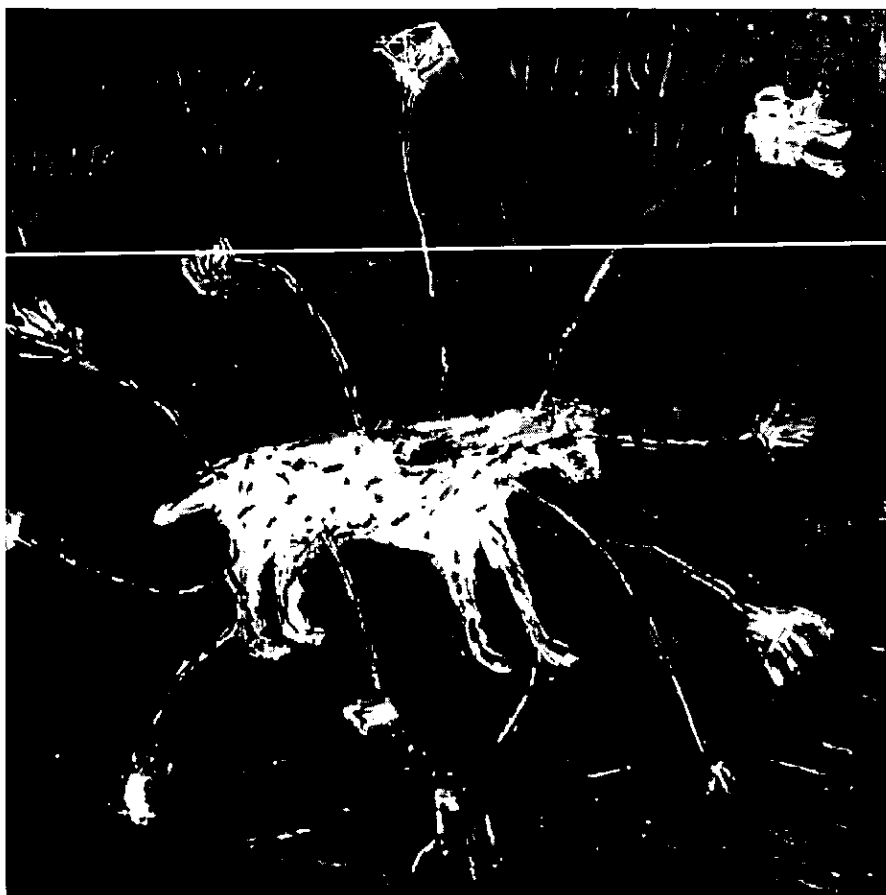
P'osnacionalismos

¿habrá proyectos!? Neocolonia miseria. Inmovilidad.

Un animal en vez de otro no es lo importante, sino que el animal represente satisfactoriamente una relación con la persona, en cualquier nivel de lectura. Los estados de ánimo se incluyen como las reacciones mínimas. Existen también emociones, sentimientos o pasiones.

La pintura no es tan dinámica como otro tipo de expresiones en las que los espectadores se





4

*divierten* más, pero ¿¿¿porqué se le exige que entretenga y divierta?!! Estoy hasta la madre de oír que lo lúdico del arte es como prender la televisión: descubrirás colores, formas, texturas, figuras geométricas.....amiguito! (todo eso no es independiente de lo que se dice).

Vaivén de las lecturas, encontrarse en la pintura y responder, hablar, participar, pero pensando, por favor. No es piñata.

Los primitivos eligieron bien sus totems, animales que los representan (la identidad), los protegen y los guían. La diferencia es que los totems ahora se quedan solos, sin testigos ni seguidores, que han perdido la fe, las esperanzas y el optimismo (las identidades están disponibles, solo que no hay clientes).

Aislados privadamente en bunkers. Salvos. Solos. Seguros. Limpios. Protegidos.

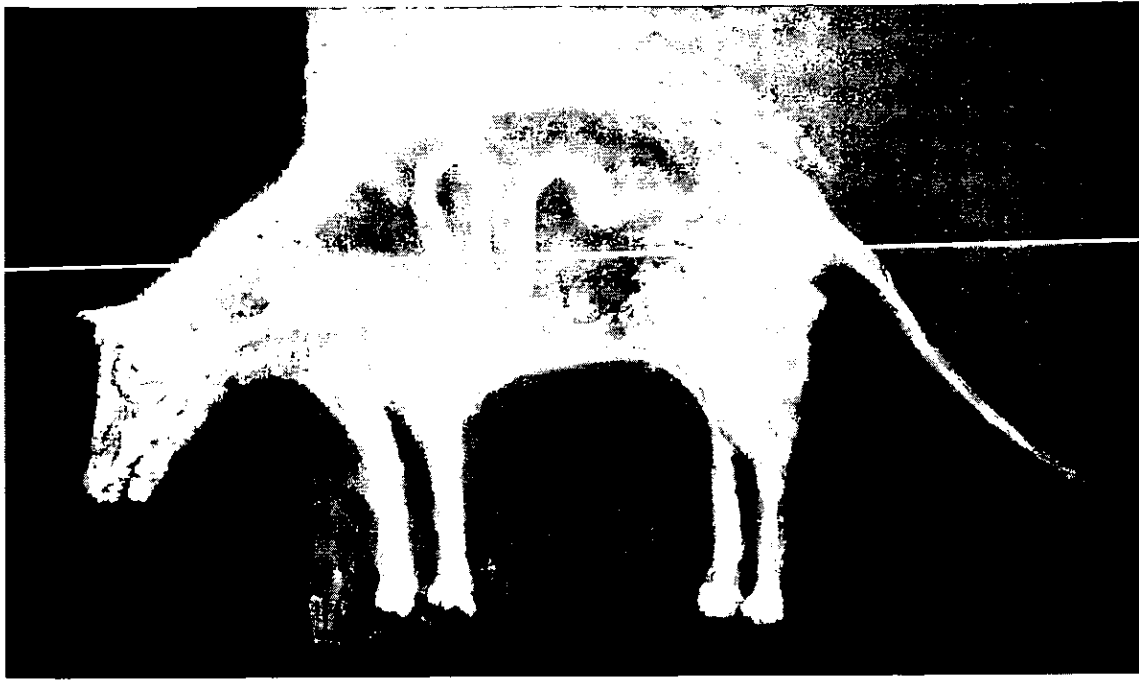
El animal está preso de sí mismo

solo y aburrido

vemos las visceras

vemos los últimos signos de vida

(transparencia) conserva algo dentro, también lo sabemos

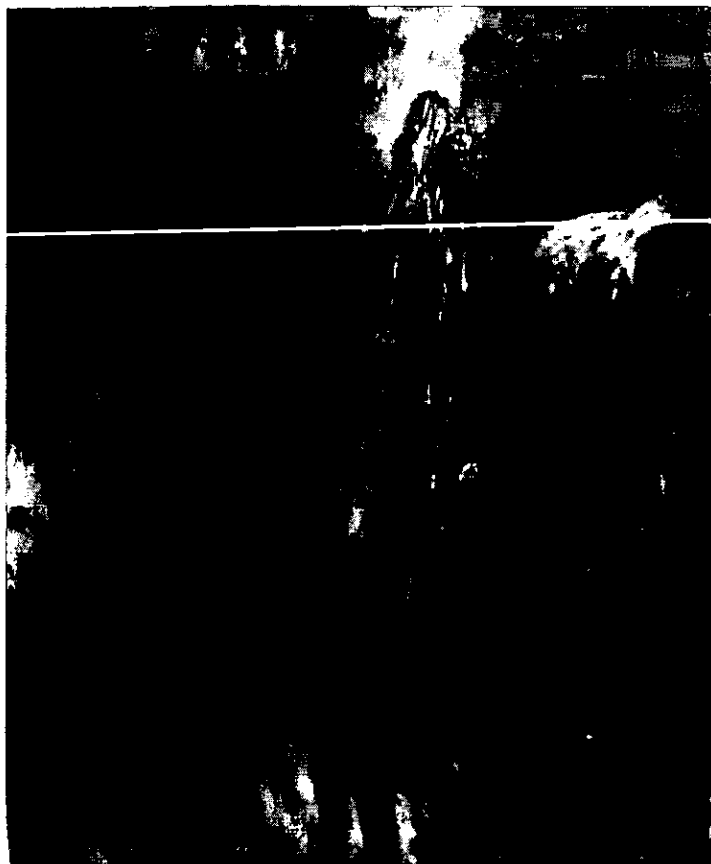


5

todos creemos que somos los únicos y esa relación podría ser suficiente para identificarnos  
El animal es capaz de comunicarse a otros mundos (un mito), y compartirlo con nosotros,  
lo digiere con sus visceras transparentes y después lo convierte en él mismo.  
No hay deyecciones. Uno puede imaginarlas si quiere,  
pero no hay deyecciones, la escatología aún no.

Animales asomados en abismos oscuros, otros mundos  
pisando suelo apenas vivo, disuelto, volátil,  
tratando de rescatar algo para nosotros, para mí,  
pescando sentidos, escuchando el silencio, imaginando, evaporándose,  
esperando milagros, y nuevamente solo.  
La tripa única justifica su espera, el culo a la luz,  
de cara a lo oscuro, comunicación.  
(la fisiología sin funciones, dice Ibargoyen)

Los primitivos usaban las transparencias haciendo notoria la intención de las sensaciones, lo interno que se proyecta, la vivacidad de las representaciones. El deseo de sentir la representación o representar lo sentido. Las piernas de los cazadores pintados en las cuevas prehistóricas son largas porque al correr se sienten largas (imágenes hápticas, vitalistas, sensualistas). Mis perros



6

no corren, permanecen estáticos, anclados al suelo o pesados, patas cortas.

La relación con la tierra, el suelo, lugar de origen,  
filiación obligatoria. Puede ser una carga muy dura.

Puede ser un lugar donde esconderse, pero ¿de quien?  
solo de uno mismo en la calidez de la tierra que se conoce.

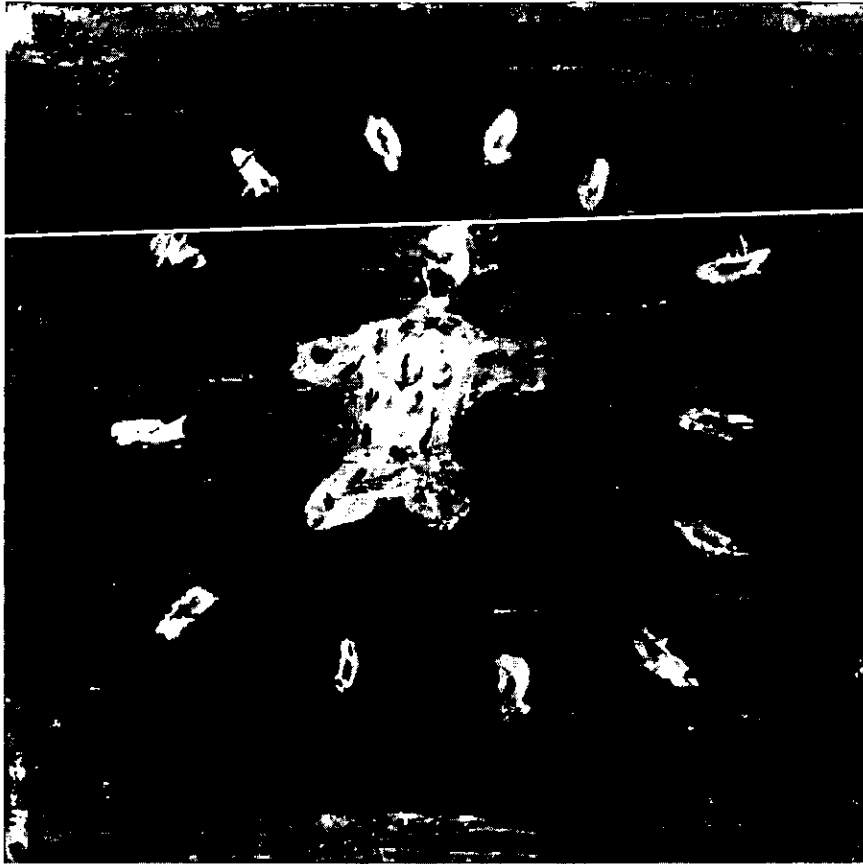
La pesadez e inmovilidad se juntan con los deseos de no moverse, o no saber a dónde.

I've got a strong urge to fly, but I've got nowhere to fly to. (Roger Waters, 1980)

Los horizontes vacíos aparecen dividiendo los cuadros en dos mundos, lo luminoso y lo oscuro, (las contras) y significando la falta de perspectivas, la soledad de los personajes, la falta o ausencia de un entorno, sustituido por la atmósfera enrarecida de colores agrios, que no promete nada, pero siempre está allí.....detestable, envolviendo. Suelo carroñero.

Colores parecidos a excreciones, secreciones, líquidos corporales, coágulos, mocos, vómito, desperdicios, basura... oscuros o agrios, en donde de repente salta un poco de luz, débil. (lo abyecto, pero podría aparecer claramente, con una figura o algo).

Lo colorístico es lo emocional: oscuridad, pesimismo, reflexión, fetidez, inmundicia, que no son



7

mias por supuesto. Ocultamos los humores, el ánimo vencido de quien lucha con molinos y lo sabe.

Esconderse es absurdo cuando no hay de qué, o de quien, esperar a ser descubierto es la maldita pasividad de la que no hay escape. Parece que nadie, espontáneamente, se da cuenta de lo bueno que somos. Mejor esconderse para que no se descubra la animalidad, los orígenes, Que se notan en la forma de los brazos y piernas, más cuadrúpedos que dispuestos al bipedismo.

Una cabeza que se justifica como marco de un ojo grande, inexpresivo, como de animal.

Oprimido por un medio denso, la inconformidad que debiera existir se contiene y retuerce al animal en el acto de la reflexión.

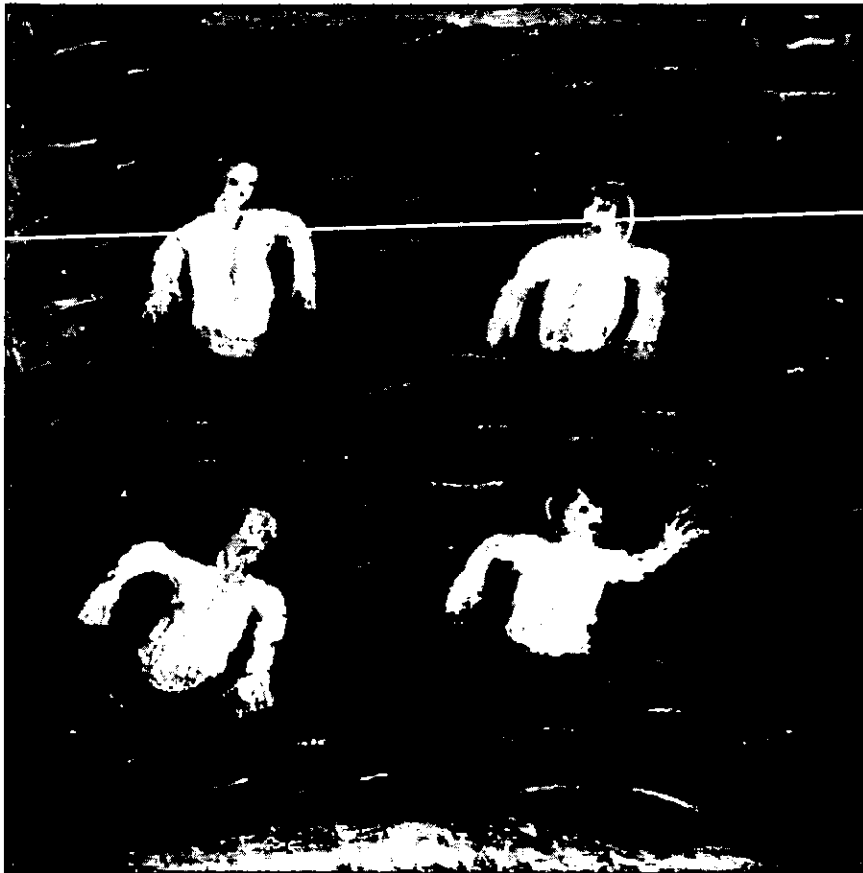
Pensamientos oscuros también, herméticos, impenetrables en su regazo.

La tierra partida, árida, agotada.

Los cuerpos se empiezan a fragmentar, a representar seres humanos rotos, desmembrados, incapaces de moverse,

juntos en la misma soledad. Los sentimientos se esconden así, se hacen abyectos.

La fragmentación, la mutilación, la ausencia de algo es la misma ausencia pero del alma.



8

Los personajes deben ser monigotes. Un signo que pueda ser cualquier persona.  
El anonimato de los personajes y de los lectores que se descubren en ese otro anónimo.  
Son hombres porque el género determina el modo de percibir la soledad y el desgaste.  
Lo cotidiano te desgasta y ya no ves mas que repeticiones.  
La falta de esperanzas. El callejón sin salida . El punto en donde ya no se ven  
luces, y casi ya no es posible responder.

Los fondos dan problemas. Tienen que ser duros, silenciosos.  
Que junto con las figuras sufran, y se note. El cuadro completo tiene que sufrir,  
hasta que la gente ya no lo quiera ver. Esa sería una buena reacción. (lo oculto-mostrado)  
En general uno no quiere saber de sufrimientos y del sentido de las cosas, ni de nada, pero si una  
pintura puede recordar que tenemos esa tarea pendiente... está bien. Cuestionar invitando.  
A veces ya no lo quiero hacer así y dan ganas de pintar colores vivos, atmósferas ligeras, en  
donde es deseable estar, pero no puedo. La belleza existe pero desaparece poco a poco. Lo bello  
no debe ser siempre bonito (eso es muy repetido, pero poco practicado).  
Finalmente tal vez sea la invención de alguien en una imagen. Su destrucción en la pintura es el





9

recordatorio de lo que se pierde para siempre. O el dolor de lo que nunca se ha tenido. También la nostalgia se inventa.

Los personajes y los fondos deben ser una sola pieza que se desmorona, que se viene al piso de dolor. Como la muerte es recordar que seguimos vivos, así el dolor nos debe recordar que la obligación de ser felices es la explicación de estar aquí... (¿sufriendo cristiano?).

Las figuras son centrales en la mayoría de los casos porque quiero que parezcan aisladas en un pequeño espacio, que den la sensación de estaticidad. Cuando veo varios cuadros juntos parece que se relacionan (obviamente son míos y son los mismos temas, etc.) de una manera que refuerzan el discurso. Pienso en los graffittis que se enciman y aparentemente se *hacen ruido* entre sí pero lo que pasa es que se ayudan a decir algo, a juntar sus ruidos para llamar la atención sobre lo que no es suficiente solo:

Un dolor solo no es suficiente para arreglar nada,  
Varios miles de dolores tal vez lleguen a serlo algún día

De cualquier modo nadie quiere saber nada de dolor, o mas bien, nadie quiere enfrentarlo seria-



ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

10

mente. No creo que el mundo sea feliz y por eso ya no sea un tema el sufrimiento. Alguien está mintiendo acerca de esto. ¿Cómo es posible esconder tanto (dolor)?

En las casas llenas de miseria, vacías, que parecen cámaras de tormento, instrumentos de tortura verdaderamente eficaces: terrorismo. No quiero ver, ni nada.

A veces creo que ya no quiero pintar nada porque siempre saltan los mismos temas. Puedo hacerme daño pensando solo en eso. La gente es feliz sin pensarlo tanto y les tengo envidia (lo pensarán de una manera menos trágica, más dispuesta a las soluciones prácticas). Las soluciones a la inconformidad y el malestar general no son posibles pero tal vez sí lo sean las soluciones parciales que vayan remediando y aliviando la generalidad.

Los animales desaparecen y en cambio llegan signos y rayones, esgrafiados en la capa de pintura. Los vínculos de los animales con la gente son cada vez más flojos, pero la realidad de la gente es más tangible cada vez. La pintura-pintura también comienza a demandar espacio en el discurso, pero me he negado (miedo, necesidad).

69



11

El impacto de las imágenes debiera ser suficiente, sin importar la factura, pero los materiales son parte del rollo, no los voy a olvidar.

Yo solía... ahora no... I can't

alguien dentro me mantiene. Hastío es una palabra que se repite. Esto no es un diario. No es nada. Tal vez no he aprendido.

Los signos animales se sustituyen por signos-signos, que son un elemento lingüístico. Unos palitos que parecen pitos, panochas, heridas, números uno, rayones, bichitos, o lo que cada uno se quiera imaginar. Es curioso preguntar y esperar la respuesta de lo que son.

El fondo se comienza a llenar de ellos y se vuelven también un elemento de ornato. Los primitivos usaron el ornato geométrico (se relaciona con la repetición) que abstraía un mensaje lingüístico. Creo que me pueden funcionar como íconos inespecíficos que al relacionarse con otros menos inespecíficos, o concretos, puedan ampliar el discurso. No sé bien.

Ojalá causen horror en alguien, cuando parecen heridas:

el horror representado ya no lo es, debería esconderlo también en lo pintado.



12

¿qué es más horroroso: el cuerpo sin brazo o el brazo desarticulado? En los dos casos les falta.

Algunas figuritas no son nada. son como construcciones que no salieron bien. Algo mal hecho.  
Algo que no llegó a ser,  
algo que no debió empezar  
algo que no acabará,  
algo que no se justifica,  
pero existe y yo lo veo  
lo ilógico que es, y patético.

De repente reviso apuntes de antes y no los entiendo bien, no porque no sepa qué escribí o a qué me refería, sino porque es tan cambiante la visión. Entender, comprender, aprender...

Las convicciones no tienen que ver aquí, es que simplemente te colocas en otro lado y ya no es lo mismo. Ya no se siente igual, ni se entiende igual.

## CONCLUSIONES

Las referencias actuales de lo primitivo no son un argumento para las vueltas al pasado. Esas vueltas en el arte se encierran en la marginalidad porque son disfuncionales; los mundos míticos que anhelan se perdieron hace ya tiempo y dieron lugar a la incertidumbre. No sabemos hasta qué punto la cultura heredada permea en las ideologías actuales (en el caso que la cultura se herede, y las ideologías se practiquen), pero esta relación entre lo contemporáneo y el pasado parece olvidar frecuentemente que lo primitivo es una constante del pensamiento y no representa la lucha por reivindicar lo reivindicable, así que los lazos con el pasado en este sentido son fuertes si lo primitivo representa un modo de pensar y de aprehender la realidad. De la misma manera que el primitivo tiene la obligación de reflexionar y comprender los motivos y lenguajes *civilizados*, la civilización tiene el deber de acercarse a lo primitivo sin el prejuicio de la razón.

La posible definición de lo primitivo en el arte es inespecífica, porque es más pertinente hablar de “signos y síntomas” que de lo primitivo como un estilo. Es posible hablar de una sola cualidad primitiva en una obra aunque sus otras características no correspondan a la primitividad de la que hablamos. El término se encuentra ahora fragmentado y disperso, todas sus características y cualidades se hallan disueltas en diferentes sustratos y medios. Estaríamos en casos de dispersión cuando las cualidades no llegan a un balance mínimo para constituir un sistema primitivo dentro de un discurso plástico, si así se le puede llamar, pero en todo caso estas cualidades tienen suficiente peso para señalarlas como cualidades de este tipo, que en la cultura como contexto sí llegan a articularse para formar el discurso primitivizante. La pantallización (mediatización) de la(s) cultura(s) se confunde con la integración a los mundos civilizatorios y por eso se hace necesaria cada vez más una articulación de los mensajes con las realidades sociales, con el contexto o con la propia experiencia de los productores.

Puede parecer en determinado momento que las variables con las que se explicó lo primitivo tiendan a confirmar la dicotomía primitivo-civilizado, de hecho, no es que se intente separar, sino aclarar la relación que tienen una con la otra y tratar de entenderlas independientes entre sí, como dos modos de pensar y hacer, como dos vías de conocimiento que eventualmente se encuentran en algún lugar, pero no se enfrentan como dos contrarios. Tampoco son antípodas: el tratarlas como diametralmente opuestas sería radical, y excluiría a otras inteligencias con distintas cualidades de pensamiento. En fin, que los usos de esa dicotomía son solo con fines discursivos, pero no significa que se conviertan en una postura teórica que habría que defender en relación a otras posturas. Los esfuerzos *civilizatorios* separan los dos mundos porque de esta manera se reinventan a partir del mito de los salvajes. La cultura como sinónimo de civilización es todavía un sueño y los clasicismos y primitivismos parecerán irreconciliables mientras tanto. Occidente ha construido una civilización *moderna e internacional*, que descansa sobre el supuesto de que la naturaleza de su cultura es universal. Esta política ha sido determinante en las percepciones de los primitivismos, que bajo ese supuesto parecen émulos deformes y feos de la belleza occidental.

La continuidad en la historia del arte de los rasgos primitivos fluctúa. Si tomamos como argumento las vanguardias expresionistas del siglo veinte es porque la continuidad es más claramente vista en ellas, pero la misma voluntad expresiva se podría ver en diversos periodos, estilos y artistas. Estos focos de lo primitivo rebasan las formalidades tratando de componer y organizar el mundo en una experiencia estética más atraída por lo emotivo y vital que por el lenguaje que utiliza y el modo en que lo hace, es decir, la construcción de un estilo, por eso los productores de *animales y monstruos*, de deformidades y antinaturalismos, se encuentran emparentados con los primitivismos y, en las vanguardias, con los expresionismos principalmente. Al igual que éstos, se pueden comprender también lo primitivo como una voluntad de estilo, que favorece la expresividad, lo sensorial y la unidad. La presencia de lo sagrado introduce una diferencia respecto a las vanguardias.

Esas múltiples creencias arrojan al universo de lo estético toda clase de imágenes, por lo que la articulación de un lenguaje primitivo único es poco probable, y aún menos un estilo que pueda llamarse así. Sin embargo, las manifestaciones primitivas se pueden identificar con las *revelaciones* y con la *búsqueda de lo sagrado*. Estas se convierten en el objeto del arte de los primitivos, más que la obra en sí misma. La reflexión mítica transforma la realidad con fines gnoseológicos, igual que el arte. Lo trágico y crudo de la existencia primitiva, la inconformidad social y política, la falta de expectativas con las que los primitivos se insertan e identifican en la vida actual buscan a través de las revelaciones y lo sagrado la unidad, la sencillez e integridad que restablezca la ruptura entre la naturaleza (dios, lo universal) y los individuos. Pensar así quiere aglutinar y complementar dos tipos de pensamiento, y testimoniar también en el arte primitivo el mundo estético (conocimiento sensible) de los mitos.

Por otro lado, las relaciones de lo primitivo con mi pintura quedaron establecidas como dos discursos que se refieren entre sí, pero que no se analogan. Las convergencias temáticas y perceptivas son frecuentes: los tótems de animales, los signos intraducibles como rayones o monigotes, las casas, el cielo, la tierra, son elementos en los que lo sagrado (como una ruptura de la cotidianidad) es representado. La espera de un entendimiento espontáneo (revelación) provoca dolor y contradicciones en la captación de la realidad, que se vuelve como los mitos, un acto lingüístico en donde se encuentra uno con los demás.

Es posible que la lectura de las pinturas presentadas sea relativamente fácil después de leer la parte teórica de la tesis y cotejando el texto al pie de las imágenes, sin embargo lo que no se menciona allí es lo que se salió de control. Por un lado, las implicaciones ideológicas al hablar de identidades requieren de una narrativa menos hermética que la de los primitivos. Es decir, los signos y símbolos inespecíficos entran en un terreno espiritual que ya no aplica actualmente, y aunque explicamos que se transfiere a otros terrenos, difícilmente los relacionaremos con conceptos como nación, país, razas, culturas u otros que, anteriormente implicaban un vínculo con lo religioso. El problema no es la pérdida de ese vínculo, sino la falta de un sustituto satisfactorio en la relación.

Por otro lado, en el avance del trabajo pasé del interés en la exploración del dolor y de los mundos míticos representados en animales al interés por las relaciones de las comunidades en torno a los mismos tótems (identidades), y luego al problema de la interpretación de los signos de lo sagrado, pero alejado de los sentimientos aplastantes del dolor y la opresión de los primitivos. Mientras menos me involucré emocionalmente con el tema, la pintura-pintura se vuelve más importante en el discurso mismo de la representación, sin significar la exclusión de lo sensitivo, pero eso ya sería otro trabajo aparte. Este paso de intereses específicos positivamente se reflejó en la ampliación de la óptica bajo la que se guió el trabajo. Se transformó en la perspectiva de un habitante de las artes visuales que se asoma a la reflexión de su propio imaginario visual sin el compromiso de la verdad científica que sujeta al antropólogo, al filósofo o al crítico de arte.

## **Ilustraciones de la obra:**

1. Sin título, 89 x 115.5 cms, óleo sobre tela, 1994
2. Sin título, 19.5 x 28 cms, óleo sobre tela, 1999
3. Sin título, 28 x 27 cms, óleo sobre tela, 1995
4. Sin título, 50 x 50 cms, óleo sobre tela, 1999
5. Sin título, 50.5 x 89 cms, óleo sobre tela, 1994
6. Sin título, 57.7 x 48 cms, óleo sobre tela, 1999
7. Sin título, 22.5 x 22.5 cms, óleo sobre tela, 1999
8. Sin título, 22.5 x 22.5 cms, óleo sobre tela, 1999
9. Sin título, 19.8 x 19.8 cms, óleo sobre cartón, 1999
10. Sin título, 60 x 60 cms, óleo sobre tela, 1999
11. Sin título, 20.3 x 20 cms, óleo sobre tela, 1998
12. Sin título, 25 x 25 cms, óleo sobre tela, 1999



## BIBLIOGRAFÍA

- ACHA**, Juan, Las Culturas Estéticas de América Latina, México, UNAM, 1994
- ARNHEIM**, Rudolf, El Pensamiento Visual, Barcelona, Paidós, 1986
- BARTRA**, Roger, El Salvaje en el Espejo, México, Era, 1992
- BARTRA**, Roger, El Salvaje Artificial, México, Era, 1990
- BELL**, Daniel, Las Contradicciones Culturales del Capitalismo, Colección Los Noventa, México, Alianza/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1977
- BRAUDEL**, Fernand, Las Civilizaciones Actuales, México, REI-Tecnos, 1991
- CALABRESE**, Omar, La Era Neobarroca, Madrid, Cátedra, 1994
- CALABRESE**, Omar, El Lenguaje del Arte, Barcelona, Paidós, 1987
- CASSIRER**, Ernst, Antropología Filosófica, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992
- CORTÉS**, José Miguel G., Orden y Caos, Barcelona, Anagrama, 1997
- DORFLES**, Gillo, Estética del Mito, Caracas, Tiempo Nuevo, 1967
- ECO**, Umberto, Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas, Barcelona, Lumen, 1995

**ECO**, Umberto, Los Límites de la Interpretación, Barcelona, Lumen, 1992

**ELGER**, Dietmar, Expresionismo, Munich, Benedikt Taschen, 1993

**ELIADE**, Mircea, Lo Sagrado y lo Profano, Barcelona, Paidós, 1998

**FINKIELKRAUT**, Alain, La Derrota del Pensamiento, Barcelona, Anagrama, 1994

**FRAZER**, James, La Rama Dorada, México, Fondo de Cultura Económica, 1993

**FREUD**, Sigmund, Tótem y Tabú, Bogotá, Alianza/Círculo de Lectores, 1986

**FREUD**, Sigmund, El Malestar en la Cultura, México, Alianza/Patria, 1984

**GADAMER**, Hans Georg, La Actualidad de lo Bello, Barcelona, Paidós/ICE- UAB, 1991

**GEERTZ**, Clifford, La Interpretación de las Culturas, Barcelona, Gedisa, 1997

**GIRARD**, René, El Chivo Expiatorio, Barcelona, Anagrama, 1986

**GIRARD**, René, La Violencia y lo Sagrado, Barcelona, Anagrama, 1995

**GOMBRICH**, Ernst G., Historia del Arte, Barcelona, Alianza, 1986

**GUBERN**, Román, Del Bisonte a la Realidad Virtual, Barcelona, Anagrama, 1996

**HAUSER**, Arnold, Historia Social de la Literatura y el Arte, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969

**HONNEF**, Klaus, Arte Contemporáneo, Benedikt Taschen, 1993

**LEVI-STRAUSS**, Claude, El Pensamiento Salvaje, México, Fondo de Cultura Económica, 1992

**LEVI-STRAUSS**, Claude, El Totemismo en la Actualidad, Fondo de Cultura Económica, 1986

**LIPOVETSKY**, Gilles, La Era del Vacío, Barcelona, Anagrama, 1986

**LUCIE-SMITH**, Edward, Movimientos Artísticos desde 1945, Barcelona, Destino, 1991

**PISCITELLI**, Alejandro, *Ciberculturas*, Buenos Aires, Paidós, 1995

**RACIONERO**, Lluís, *Arte y Ciencia*, Barcelona, Laia, 1986

**RAMÍREZ**, Juan Antonio, *Arte y Arquitectura en la Época del Capitalismo Triunfante*, Madrid, Visor, 1992

**RAMÍREZ**, Juan Antonio, *Medios de Masas e Historia del Arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976

**READ**, Herbert, *Arte y Sociedad*, Barcelona, Península, 1977

**READ**, Herbert, *Imagen e Idea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993

**SAGER**, Peter, *Nuevas Formas de Realismo*, Madrid, Alianza, 1986

**SUBIRATS**, Eduardo, *La Colonización de los Signos*, *Revista Litoral*, N° 2, mayo-julio, México, Ediciones Litoral, 1996

**SCHARA**, Julio César, *Métodos, Técnicas y Reglamentos para la Elaboración de Tesis de Grado*, Cuadernos de Investigación San Rafael, U.V.M., 1997

**VENTURI**, Lionello, *El Gusto de los Primitivos*, Madrid, Alianza Editorial, 1991

**ZUNZUNEGUI**, Santos, *Pensar la Imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1995