



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres.

Memòria del Treball de Fi de Grau

El primitivisme: relectures del primitiu en l'Art de les avantguardes històriques.

Gregori Aloy Fullana

Història de l'Art

Any acadèmic 2016 – 17

DNI de l'alumne: 41587594 - Y

Treball tutelat per Francisca Lladó Pol.

Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts.

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Art, primitiu, primitivisme, colonialisme, exòtic, occident.

Resum:

El colonialisme europeu, ja iniciat al s. XIX, consolidà ponts de connexió amb les cultures natives no occidentals; un procés que portà implícitament una idea generalitzada del primitiu. Al traspàs de segle, l'auge del colonialisme subratllà un esperit de superioritat occidental de la mà d'una curiositat cap allò exòtic que empatà amb l'Art dels inicis del s. XX. A partir d'aquí es donà inici al primitivisme propi de les avantguardes; un corrent que evolucionà a partir de l'atenció compartida de moviments i artistes d'avantguarda cap a l'art i les cultures primitives que motivà a una experimentació multidisciplinària constant.

Paraules clau:

Art, primitiu, primitivisme, colonialisme, exòtic, occident.

Abstract:

The European colonialism, already started at the XIX century, connected with the non-occidental native cultures; a process that implied a generalized idea of the primitive. At the turn of the century, the increase of the colonialism highlighted a spirit of occidental superiority together with an exotic curiosity that tied with the Art of the beginnings of the XX century. Since then, it began the primitivism of the avant-gardes; a trend that evolved thanks to the shared attention with the movements and artists of avant-garde towards the art and the primitive cultures which motivated a constant multidisciplinary experimentation.

Key words:

Art, primitive, primitivism, colonialisme, exotic, occident.

Índex

1. Introducció.	5
2. Objectius.....	6
3. Estat de la qüestió.....	7
4. Aproximació conceptual: primitiu i primitivisme.....	10
5. L'evasió cap al primitiu: viatge físic o refugi interior.	17
6. La figura femenina, el sexe i el ball.	23
7. La reinterpretació de l'escultura negra i les màscares.....	30
8. Conclusions.	36
9. Bibliografia.....	37
10. Apèndix d'il·lustracions.	41

1. Introducció.

Des del primer moment vull mantenir-me fidel a la referència “El primitivisme: relectures del primitiu en l’Art de les avantguardes històriques” que pren per títol el següent treball. Em refereixo a l’Art (en majúscula) com la “manifestació de la ment humana mitjançant la qual s’interpreta allò real o imaginat amb recursos plàstics, lingüístics i sonors”¹; un corpus de disciplines variades, no excloents i susceptibles de dialogar, quelcom que es feu evident a les avantguardes tot perseguint la idea d’ “obra d’art total”. En aquest sentit, tractaré d’articular un discurs que esbossi les afinitats per l’art primitiu i els assoliments primitivistes des de la diversitat d’obres, llenguatges i artistes de les primeries del s. XX.

Amb tot, degut a la varietat de fonts primitives i resultats primitivistes existents em veig obligat a acotar el tema. Per una banda, m’és d’especial interès centrar-me en els vincles plàstics i temes figuratius que s’estableixen entre l’art primitiu i l’art europeu d’avantguarda. Per altra banda, centrar-me en els aspectes de significat abstret de l’observació de les cultures primitives i la seva aplicabilitat al món occidental. No pretenc incloure el primitivisme abstracte al present treball en pro a una major concreció temàtica.

Amb la intenció que em resulti un discurs dinàmic i ric en relacions, estructuraré la narració del treball en funció d’un mapa d’obres pictòriques, escultòriques, literàries, musicals/teatral que manifestin una vessant primitivista, observant-ne el grau d’originalitat en cada cas. Per aquest fi, em serà d’utilitat fer un ús de la cronologia tan en termes sincrònics com diacrònics per conèixer els avanços i sinèrgies que van fluctuar en el desenvolupament del primitivisme. La metodologia consistirà en defugir del tòpic discurs d’explicar les característiques generals de cada moviments en favor d’incidir directament en l’anàlisi del diàleg entre obres.

Som conscient també dels deutes formals i iconogràfics que, com veurem, bona part de la historiografia ha intentat salvar entre les obres d’avantguarda primitivistes i els seus precedents artístics, les quals m’excuso d’aprofundir-hi sinó és com argument que reafirmi el grau d’originalitat que ofereix l’obra sobre el tema en qüestió.

¹ Diccionario de la lengua española, s.v., “cita.”. Recuperat de: <http://dle.rae.es/?id=3q9w3lk> (Data de consulta: 16 de Juny de 2017).

2. Objectius.

Els objectius que es pretenen assolir són els següents:

Analitzar críticament les fonts directes i/o indirectes més rellevants que facilitaren l'acostament de l'art primitiu als artistes europeus.

Abstreure quin paper va jugar la interpretació de l'art i la cultura primitiva per part d'occident i identificar de quina manera es va canalitzar artísticament en l'art de les avantguardes històriques.

Identificar quines iconografies van tractar-se en força per la difusió del primitivisme i distingir en quin sentit parlant anaven dirigides.

Observar quins assoliments primitivistes brotaven més o menys sincrònicament amb determinades obres al marge de compartiments estancs entre llenguatges.

Fer una lectura transversal dels inicis del primitivisme d'avantguarda per caracteritzar el fenomen: un moviment no protocol·litzat? una moda estètica? una rica font d'inspiració? una metodologia de treball?...

3. Estat de la qüestió.

Tot seguit estructuraré l'estat de la qüestió vertebrant la bibliografia des de la més general cap a la més específica. És a dir, des del reconeixement del primitivisme com un corrent de l'art contemporani, passant per l'acostament al primitiu, per acabar amb l'atenció específica del primitiu en artistes i/o moviments determinats:

Molts són els autors que alhora d'escriure el discurs de la història de l'art contemporani no dubten en dedicar un apartat al corrent del primitivisme, comportant una lectura especular més o menys ampla entre artistes i moviments distints. Aquest és el cas d'A. Aracil i D. Rodríguez² (1982), A. Malraux³ (1959), G. C. Argan⁴ (1998), S. Bocola⁵ (1999), W. Gompertz⁶ (2013) on es contextualitza breument el fenomen primitivista dins el panorama artístic general. En aquesta línia, és molt interessant el capítol "Primitivismos. Lo remoto, lo ancestral y lo primigenio en el arte contemporáneo" de J. A. Ramírez⁷ (2008) que forma part del llibre *Arte moderno. Ideas y conceptos* en el que aborda el tema des dels inicis de la tendència primitivista al s. XIX fins a les darreres tendències contemporànies; demostrant així una àmplia trajectòria que alhora fa goig d'una diversitat de resultats i de disciplines artístiques que conflueixen en la relectura del primitiu.

Més restrictiva és l'atenció que hi dedica de G. Perry⁸ (1998) al capítol "El Primitivismo y 'lo moderno'" del llibre *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX* atenent-se a les qüestions terminològiques i a les problemàtiques d'interpretació que suscita el tema. Així, s'atura a analitzar les conquestes artístiques dels *fauves* i els expressionistes alemanys des del valor d'allò "decoratiu" o "expressiu" associat a la descoberta del primitiu.

² Alfredo Aracil i Delfín Rodríguez, *El siglo XX. Entre la muerte del Arte i el Arte Moderno*. (Madrid: Istmo, 1982).

³ André Malraux, *Las voces del silencio*, (Buenos Aires: Emecé, 1959).

⁴ Giulio Carlo Argan, *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, (Madrid: Akal, 1998).

⁵ Sandro Bocola, *El arte de la modernidad. Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999).

⁶ Will Gompertz, *¿Que estás mirando? 150 años de arte moderno*. (Madrid: Taurus, 2013).

⁷ Juan Antonio Ramírez, "Primitivismos. Lo remoto, lo ancestral y lo primigenio en el arte contemporáneo", a *Arte Moderno. Ideas y conceptos*. (Madrid: Fundación Mapfre, 2008).

⁸ Gill Perry, "El Primitivismo y 'lo moderno'", a *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, (Madrid: Akal, 1998), 8.

En quant a la valoració de les fonts directes primitives, és interessant com, si bé en els volums anteriors es puntualitza la motivació dels artistes per la recerca de nous mons, *El pintor viajero. Exploración y pintura en la creación moderna* de U. Hanabergh⁹ (2013) dedica un volum sencer a la importància dels trasllats professionals d'alguns artistes contemporanis com Gauguin, Matisse o Miquel Barceló per la vivència directe de d'altres mons exòtics i/o primitius.

Cap a una concreció més específica del tema, no es pot deixar de citar l'obra *La escultura negra y otros escritos* de C. Einstein¹⁰ (2002, 1ra. ed. 1915) que suposà una font de primera mà als artistes de l'època en tant que fou la primera teorització entorn a la sistematització de l'art primitiu i un marcat interès per subratllar la seva força expressiva i plàstica com a font d'inspiració dels artistes d'avantguarda. Més profund és l'estudi *Arte primitivo* de D. Fraser¹¹ (1962) en el que apart de centrar-se en l'art primitiu en si mateix, s'atén a contrastar-ho amb els errors d'interpretació "justificats" que van assumir els artistes primitivistes de principi de segle. En la mateixa línia, és molt útil la consulta del llibre *Primitivism and twentieth – century art*¹² (2003) que, entre altres coses, facilita els escrits dels propis artífexs sobre la descoberta de les talles tribals.

Tot i que aquestes darreres referències s'atenen a l'art primitiu no occidental, el corrent primitivista d'avantguarda fa bandera d'un gran recull de fonts exòtiques de diferent procedència entre les quals s'hi troba la pintura naïf i el seu gran artista A. Rousseau. Un tema que és monogràficament enfocat pel volum *El arte naïf con 182 ilustraciones* de O. Bihalji – Merin¹³ (1978).

En quant als treballs pròpiament dedicats al corrent primitivista cal remarcar una sèrie d'exponents. El volum *Primitivism in Modern Art* de R. Goldwater¹⁴ (1986) sistematitza la tendència en una sèrie de variants classificades entre primitivisme "romàntic", "emocional" i "intel·lectual" associats a moviments o artistes concrets sense contrastar entre si. En segon lloc trobam *El exotismo en las vanguardias artístico – literarias* de J.

⁹ Verónica Uribe Hanabergh, *El pintor viajero. Exploración y pintura en la creación moderna*, (Barcelona: Erasmus, 2013).

¹⁰ Carl Einstein, *La escultura negra y otros escritos*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2002).

¹¹ Douglas Fraser, *Arte primitivo*. (México: Herrero, 1962).

¹² D.D.V.V., *Primitivism and twentieth – century art*. Londres: Jack Flam with Miriam Deutch, 2003.

¹³ Oto Bihalji – Merin, *El arte naïf con 182 ilustraciones*. (Madrid: Editorial Labon, 1978).

¹⁴ Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, (Cambridge: Enlarged Edition, 1986).

A. González Alcantud¹⁵ (1989) el qual enfoca la tendència primitivista des de la curiositat exòtica com a vector motivador de la trasdisciplinarietat artística d'avantguarda que va donar resposta als problemes plàstics, literaris, vitals o socials que preocupaven als nous artistes. La més recent aportació és *Primitivism and modern art* de C. Rhodes¹⁶ (1994) que s'atén a estudiar la repercussió de les múltiples fonts primitives que es distingeixen en l'art de finals de s. XIX i inicis de s. XX.

No podem deixar d'anomenar la repercussió dels estudis que derivaren de l'exposició "*Primitivisme*" in the Twentieth – Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern*, que pren per títol el mateix catàleg dirigit per William Rubin¹⁷ (1994, 1ra. ed. 1984). En ell es tracta la problemàtica de determinar quins són els assoliments artístics que defineixen l'acostament al l' "art modern" inspirant-se en l'art primitiu. És important el catàleg en tant que s'atreveix donar una importància cabdal a *Les senyorettes d'Avinyó* (1907) com l'obra paradigmàtica del primitivisme modern tot i que Picasso no s'inspirés directament en cap talla primitiva i assumís un primitivisme més intuïtiu¹⁸. Voldria matissar la lectura d'aquest enfocament pel present treball: amb l'avinentsa de que no poso en dubte la rellevància de *Les senyorettes d'Avinyó*, el meu discurs no prendrà com a protagonista la mateixa obra en benefici d'una lectura més àmplia del corrent primitivista parant atenció a obres més o menys sincròniques que van sorgir (o no) al marge del cercle de Picasso¹⁹.

Els articles de revista "Primitivismo y arte primitivo"²⁰ (2002) i "Primitivismo y feminismo en el arte contemporáneo"²¹ (2016) de E. Ocampo Siquier, tot i ser breus, ens donen una lectura especular de la tendència que en els dos casos clarifiquen el tarannà del fenomen primitivista de les avantguardes i tracta justificadament el debat terminològic que genera el tema.

¹⁵ José Antonio González Alcantud, *El exotismo en las vanguardias artísticas-literarias*, (Barcelona: Anthropos, 1989).

¹⁶ Rhodes, C. *Primitivism and modern art*. London: Thames and Hudson, 1994.

¹⁷ D.D.V.V., "*Primitivism*" in *XX century art*. Vol. 1., catàleg de l'exposició. Nova York: William Rubin, 1994.

¹⁸ Gill Perry, *op. cit.*, 8.

¹⁹ Al meu judici, aquest enfocament historiogràfic del catàleg esmentat podria derivar d'una possible estratègia propagandística museística en tant que fou arreu d'una exposició del MoMa, on precisament es custodïa la pintura *Les senyorettes d'Avinyó* de Picasso.

²⁰ Estela Ocampo Siquier, "Primitivismo y arte primitivo", *Nueva Revista* 80, (2002). Recuperat de: https://www.upf.edu/documents/3192920/3201649/eo_primitivismo_arteprimitivo.pdf/fe430c2a-a39d-4bb8-a98c-97a5d4dc12d2 (Data de consulta: 10 de Juny de 2017).

²¹ Estela Ocampo Siquier, "Primitivismo y feminismo en el arte contemporáneo", *Arte, Individuo y Sociedad* 2, (2016). Recuperat de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/48644/48283> (Data de consulta: 10 de Juny de 2017).

En pro a una major concreció temàtica del primitivisme de cada moviment i/o artista són de gran ajuda els catàlegs d'exposició com *Brücke. El nacimiento del expressionismo alemán*²² (2005), *Delacroix à Kandinsky. L'Orientalisme en Europe*²³ (2010). El primer cas ens transmet l'encarnació de la personalitat primitiva que adoptaren de manera més o menys dràstica els components de *Brücke*; una informació contrastable amb el que aporta *Expresionismo Brücke*²⁴ (2005). El segon cas ens bolca informació sobre els viatges d'artistes del segle XIX i inicis del XX que s'engloben baix el corrent Orientalista. Un altre catàleg monogràfic és *Otto Freundlich. Cosmic Comunism*²⁵ (2017) on també es dedica un capítol a la repercussió del primitiu en la carrera de l'artista.

En la mateixa línia trobam el llibre *Matisse. El pintor desconocido. 1869 – 1908*, Vol. 1. de H. Spurling²⁶ (2007) que ens relaciona la biografia de l'artista, la seva obra i el context artístic – literari de moment.

En definitiva, ens trobam amb una pluralitat de fonts que deixen testimoni de la complexitat del tema en qüestió i del debat obert que planteja avui en dia el seu estudi. A partir d'aquí, com veurem, amb el present treball s'intentarà donar resposta justificada a cada una de les qüestions que vagin sorgint tot seguint els objectius marcats.

4. Aproximació conceptual: primitiu i primitivisme.

La historiografia ha emprat el terme primitivisme per referir-se al discurs de l'art occidental que s'inspirà en fonts que es consideraven primitives des de la perspectiva europea²⁷. Per captar de bones a primeres la extensió de significat que abraça aquest concepte, valgui'ns de prova el plantejament que fa Juan Antonio Ramírez²⁸ en la seva recerca de “Lo remoto, lo ancestral y lo primigenio en el arte contemporáneo”, on defensa

²² D.D.V.V., *Brücke. El nacimiento del expressionismo alemán*, catàleg de l'exposició. Madrid: Museu Thyssen – Bornemisza, 2005.

²³ D.D.V.V., *Delacroix à Kandinsky. L'Orientalisme en Europe*, catàleg de l'exposició. Brussel·les: Hazan, 2010.

²⁴ D.D.V.V., *Brücke. El nacimiento del expressionismo alemán*, catàleg de l'exposició. (Madrid: Museu Thyssen – Bornemisza, 2005).

²⁵ D.D.V.V., *Otto Freundlich. Cosmic Comunism*. Munich: Julia Friedrich, 2017.

²⁶ Hilary Spurling, *Matisse. El pintor desconocido. 1869 – 1908*, Vol. 1, (Barcelona: Edhasa, 2007).

²⁷ Gill Perry, *op. cit.*, 8.

²⁸ Juan Antonio Ramírez, *op. cit.*, 167.

que el fenomen primitivista es pot remuntar al s. XIX amb el neoclassicisme, els orientalistes i preraphaelites, o a l'atenció per la classe obrera de Millet o Coubert²⁹.

No obstant això, en el treball que ens ocupa m'atendré a analitzar la gènesi del primitivisme d'inicis de s. XX; aquella tendència que sorgí intrínsecament a l'art occidental arrel de la relectura de l'art no occidental per part dels artistes d'avantguarda. El primer contacte amb aquestes fonts s'ha atribuït al cercle dels *fauves*, més concretament a M. Vlaminck l'any 1905 a Argenteuil, qui les mostrà d'immediat a Derain, Matisse i a Picasso.³⁰ Amb tot, no em prenc aquesta data com a punt limítrof de les obres a comentar en tant que tractaré de difuminar el traspàs de segle amb uns primers acostaments artístics d'una generació anterior d'artistes que complementaren o preludiaren el nou gust exòtic.

Trobo lògic cercar en la consideració d'allò primitiu, com arrel lèxica del mot primitivisme, els factors que motivaren als artistes moderns per la seva recepció i les directrius de desenvolupament de la mateixa tendència. La categoria de primitiu és filla dels processos de colonització que es van desenvolupar en força a la segona meitat del s. XIX, fins que a inicis del s. XX les potències europees es van repartir el control de territoris d'Àfrica i Oceania³¹. Aquest procés desencadenà una visió de menysvaloració de la població nativa i alhora d'idealització dels nous territoris. Per una banda, es defensava que els colons exercien una tasca "civilitzadora", i per altra banda, l'efecte crida de colons assegurava el viure en un ambient paradisiac "lliure" de les convencions morals i materials de la vella Europa. En aquest context, l'home negre era considerat un ser no evolucionat supeditat al tarannà eurocèntric i contemplat com un testimoni viu dels orígens de la humanitat³². En la mateixa línia, Gompertz³³ titlla el terme primitiu d'imperialista incorporat pels autoproclamats "civilitzats" enfront les tribus "bàrbars" d'Àfrica, Sud-Amèrica, Austràlia i el Pacífic Sud.

Molt simptomàtica d'aquest panorama intercultural és l'escultura *Le sorcier noir* (1902) [Fig. 1] de Herbert Ward: una realista figura masculina negra dansant un ball salvatge, la qual amb una mà alçada sosté un tòtem ritual molt caricaturitzat. Òbviament

²⁹ *Ibid.*, 167.

³⁰ Maurice Vlaminck, "Discovery of african art. 1906", a *Primitivism and twentieth – century art*, (Londres: Jack Flam with Miriam Deutch, 2003), 27 – 28.

³¹ Estela Ocampo Siquier, (2016), *op. cit.*, 312.

³² Carl Einstein, *op. cit.*, 30.

³³ Will Gompertz, *op. cit.*, 117.

no es tracta d'una obra d'avantguarda però que en qualsevol cas ens serveix aquí per exemplificar la percepció dels pobles nadius des de la idiosincràsia colonial i l'ambient cultural d'inicis de segle XX en el que van néixer les avantguardes³⁴.

Tan França com Alemanya van consolidar a la segona meitat del s. XIX les colònies al nord d'Àfrica (d'Algèria) i Oceania (Nova Guinea i les Illes Palau) respectivament, d'aquí que es promoguessin exposicions públiques d'art colonial, que a part d'exercitar la curiositat exòtica també eren un acte de propaganda³⁵. Aquesta fou la clau de la qüestió; la dominació política dels enclavaments d'ultramar van suposar una font constant de material cultural primitiu que es traslladà a Occident legitimat per la curiositat europea que els contemplà com objectes útils de la història, difusió de tècniques i testimonis de pràctiques religioses i d'estructures socials³⁶. Fraser³⁷ reconeix la importància de l'entusiasme accentuat que van demostrar Vlaminck, Matisse o Picasso (els primers en descobrir-ho) cap a la producció artística tribal. Unes peces que van interpretar positivament per l'exaltació de la llibertat i l'absència de prejudicis; quelcom que va obrir els ulls a la comunitat etnològica per l'estudi de l'art primitiu més enllà dels aspectes tècnics. És significatiu apreciar com el caràcter crític de l'art d'avantguarda respecte el seu passat facilità l'entrada d'allò primitiu al camp de l'estètica; precisament en un context on les peces primitives no formaven part d'institucions artístiques, sinó de "gabinets de curiositats" o museus d'etnologia³⁸.

Amb tot, Ramírez³⁹ no pareix estar molt convençut de que els artistes moderns com els *fauves* fessin *tabula rasa* respecte la tradició artística precedent tot i el seu impuls d'evasió cap al primitiu. No nega, però, que els estímuls de l'art primitiu es van convertir en una tònica constant en l'art d'avantguarda a nivell temàtic i en un material molt afí a l'experimentació formal⁴⁰. De fet, les influències de l'art tribal van ser combinades amb altres estils exòtics, arts populars i alguns trets del llegat artístic precedent⁴¹. Prova d'això és que els mateixos artífexs es referissin amb el mateix terme primitiu a les obres de la

³⁴ Juan Antonio Ramírez, (2008), *op. cit.*, 171.

³⁵ Gill Perry, *op. cit.*, 77.

³⁶ José Antonio González Alcantud, *El exotismo en las vanguardias artístic-literàries*. (Barcelona: Anthropos, 1989), 135.

³⁷ Douglas Fraser, *op. cit.*, 12.

³⁸ Estela Ocampo Siquier, (2002), *op. cit.*, 1.

³⁹ Juan Antonio Ramírez, (2008), *op. cit.*, 169/171.

⁴⁰ *Ibid.*, 185.

⁴¹ William Rubin, "Modernist primitivism an introduction", a "*Primitivisme*" in the *Twentieth – Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, catàleg de l'exposició. (Nova York: William Rubin, 1994), 7.

pintura italiana dels s. XIII i XIV (Giotto, Duccio, Fra Angelico i els bizantins) en detriment dels grans genis del Renaixement, les quals valoraven per la seva frescor estètica⁴².

Respecte això que acabo d'exposar, em semblen molt interessants les relacions paradoxals que s'abstreuen de la fascinació formal que van demostrar els artistes d'avantguarda envers les produccions primitives. No més enfora de la realitat, cap de les dues fonts no responia en essència a l'habilitat tècnica de l'artista sinó a satisfer uns determinats requeriments culturals⁴³. En qualsevol cas, salvant les distàncies, es pot plantejar la hipòtesis de si la descoberta de l'escultura primitiva va poder ser el detonant de la descoberta dels orígens primitius en l'art de la mateixa cultura occidental.

Amb això vull destacar com la llibertat amb que els artistes d'avantguarda van actuar, fins i tot quan aquesta hagués de comprometre el valor històric - artístic de les peces; tot ens acosta a preludiar el fet de que la reinterpretació de les fonts primitives jugava en favor d'uns interessos revolucionaris. Com anirem veient, la reformulació dels llenguatges artístics en base al primitiu acabà essent la tònica a partir de la qual es pretenia causar un impacte parlant en el propi context europeu.

És important referir-nos al concepte d'exotisme per entendre l'òptica que motivà la recerca de allò desconegut; una postura que segons Einstein⁴⁴ era un reflex de l'esperit romàntic de la societat europea. Al volum *El arte negro* (1915), Einstein s'acostà a estudiar la producció dels produccions tribals no des de l'òptica de la concepció artística occidental (originalitat, mercat artístic, bellesa...) sinó des de l'estudi concret dels motius originals per les quals foren creades. D'aquesta manera, l'autor reivindicà com l'art tribal requereix una doble lectura; per una banda des de la curiositat occidental i per altra banda, l'exclusivament etnològica. No de bades, Einstein va ser l'escriptor més influent a l'hora de dinamitzar l'atenció a l'art negre, inclús fent grans aportacions a la revista *Die Aktion*. Motivà als artistes a una alliberació respecte la realitat imposada i a exercitar la imaginació com a força creadora individual, convertint allò absurd en un fet real⁴⁵. Segons Ramírez⁴⁶, el profund impacte que causaren els seus estudis als cubistes i expressionistes

⁴² Kenneth E. Silver, "El pasado como futuro: de cómo los artistas modernos emplearon la historia del arte para hacer arte nuevo", a *Arte Moderno. Ideas y conceptos*, (Madrid: Fundación Mapfre, 2008), 44.

⁴³ Douglas Fraser, *Arte primitivo*. (México: Herrero, 1962). 25.

⁴⁴ Carl Einstein, *La escultura negra y otros escritos*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2002). 97/100.

⁴⁵ José Antonio González Alcantud, *op. cit.*, 206.

⁴⁶ Juan Antonio Ramírez, (2008), *op. cit.*, 198.

fou equivalent a l'impacte dels estudis psicològics dels boigs pels surrealistes; tot plegat era una influència primitivista cabdal per fomentar la creativitat i absència de prejudicis.

L'estudi d'aquesta dicotomia entre la fascinació plàstica de l'art salvatge i la seva verdadera raó de ser em portaria a estendre'm en el discurs, però sí que trobo necessari destriar-ne algunes consideracions paradoxals que ens permetran acotar la idiosincràsia dels artistes moderns:

L'art de les civilitzacions primitives arribà estèticament als artistes, els qual van veure en elles un corpus de formes atractives dins un marc de significats ben allunyats dels originals. Les formes estrambòtiques i hipertrofiades de l'escultura africana es van alabar com un signe de llibertat creativa, quan en realitat la seva aparença responia a la força màgica-religiosa que dominava l'escultor durant el quefer artístic. Així, l'art primitiu era un art en el que la llibertat de l'artista no tenia cap valor⁴⁷. Més encara quan descobrim que no responien a cap intenció estètica més enllà de seguir les pautes de la tradició i del beneplàcit de la comunitat. Així doncs, l'autoproclamació dels artistes moderns com artistes primitius era un error d'interpretació, en tant que aquests darrers realment no eren considerats socialment com artistes en el sentit occidental, sinó simplement com un artesà que materialitzava l'objecte tribal⁴⁸.

Tot en un context en el que la teoria positivista estava a l'ordre del dia, la qual jutjava l'obra artística per l'habilitat tècnica amb la qual aquesta imitava la naturalesa; des de la ingenuïtat de que el que s'imaginava ser un arcaic acostament al natural, en realitat responia a un pòsit de tradició artesanal. En definitiva, ens quedí clar com l'art no occidental quedà genuïnament al marge de la mirada decimonònica occidental, i en cas de penetrar, fou com objecte tècnic o com "art primitiu". Això es referia a l'esglaó més baix de la cadena evolucionista de les arts des de l'òptica occidental⁴⁹.

En qualsevol cas, aquestes circumstàncies no contradiuen que l'actitud primitivista de l'artista modern no fos vàlida. Amb això em refereixo a que l'artista d'avantguarda va saber amarar-se del primitiu per atribuir-li noves qualitats que ells mateixos cercaven. Per aquest motiu, no ens hem de demanar tant la influència formal directe de l'art primitiu, sinó en l'actitud i les aspiracions dels artistes moderns que van promoure la seva atenció:

⁴⁷ André Malraux, *op. cit.*, 495.

⁴⁸ Douglas Fraser, *op. cit.*, 20 - 21.

⁴⁹ José Antonio González Alcantud, *op. cit.*, 135 – 136.

recordem que aquest va ser un mètode d'actuació en contra de l'acadèmica còpia de la naturalesa⁵⁰ i combatre críticament la societat del seu temps. L'afinitat dels artistes d'avantguarda cap a l'art primitiu era una contraordre als canons conservadors de la vella Europa; una actitud avantgardista revolucionària. El gruix de la societat occidental difonia la idea negativa de que les obres eren fruit de subjectes boigs i les comparava despectivament amb la creació infantil⁵¹.

Tot ens porta a afirmar que els artistes d'avantguarda punters van atorgar un significat positiu als objectes primitius al mateix temps que es van replantejar les arts plàstiques occidentals en clau d'innovació, donant com a resultat una branca experimental de l'art modern de caràcter primitivista; un tret que acabà essent símptoma revolucionari de modernitat. D'aquí se'n desprèn l'esforç que la historiografia ha assumit per distingir quins van ser els assoliments artístics que definiren el grau d'acostament a la modernitat i en funció de quins vectors primitius van aconseguir-ho⁵².

Atesa la varietat de resultats que analitzarem, trobo molt encertada la tesi que exposa Kirk Varnedoe⁵³ al pròleg de "*Primitivism*" in *XX century art* on defensa que l'art modern primitivista es va facilitar i va saber aprofitar la potència autònoma dels objectes tribals per superar els condicionants pels quals van ser fabricats. Tot plegat demostra el poder de l'art per superar els límits culturals i els vincles interculturals per fixar-se en allò llunyà com a font de renovació de l'art proper consolidat.

Ras i clar, la diversitat de focus d'inspiració qualificats de primitius derivà amb diverses vies d'experimentació englobades baix el paraigües del primitivisme, les quals Goldwater⁵⁴ distingeix entre el "romàntic", "emocional" i "intel·lectual". La varietat de resultats prové així de la varietat de fonts primitives: Gauguin es referia a l'Art egipci, indi i de la Polinèsia; els *fauves* a la curiositat per l'escultura africana i a les "Images d'Epinal"; pels expressionistes alemanys la cultura exòtica en general, el dibuix infantil i l'art popular; per Picasso significava l'escultura negra i el tarannà artístic de Rousseau...

⁵⁰ Robert Goldwater, *op. cit.*, 253.

⁵¹ Douglas Fraser, *op. cit.*, 22.

⁵² Gill Perry, *op. cit.*, 7.

⁵³ William Rubin i Kirk Varnedoe, "Preface", a "*Primitivism*" in *the Twentieth – Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, catàleg de l'exposició. (Nova York: William Rubin, 1994) x.

⁵⁴ Robert Goldwater, *op. cit.*, 252.

Per altra banda, val a dir que el discurs historiogràfic envers el primitivisme no és un tema tancat, sobretot pel que fa al debat de concretar una terminologia que es consideri políticament correcte i vàlida des del punt de vista històric i artístic.

Des de finals del s. XX el terme primitiu ha estat objecte de revisió historiogràfica per considerar-se afí a una visió eurocèntrica, fill d'una concepció de la civilització així com occident ha vist les cultures no occidentals des de l'alteritat estancada. De la mateixa manera s'ha rebutjat la concepció racial que impliquen els termes Art negre o Art Tribal (conceptes introduïts per Jean Laude a *La Peinture française et l'art negre*). Darrerament s'ha vist més digne emprar els paràmetres geogràfics per concretar una referència específica per cada cultura (cultura africana, egípcia, polinèsia...)⁵⁵

Davant el problema, em veig obligat a matissar l'ús que faré de tal vocabulari per quedar net de consciència. En primer lloc, considero que em veig autoritzat per la utilització al llarg del treball dels termes abans exposats en tant que, sí be actualment no són categories socials vigents, són útils per l'historiador de l'art des del moment que fan part de la realitat socio-cultural de l'Europa d'entre guerres.

En segon lloc, tampoc em resulta suficient la referència específicament geogràfica ja que restringeix i segmenta molt la concepció del "primitiu" en sentit genèric a la qual estaven acostumats els ulls dels artistes d'avantguarda. Per norma general, la referència que feien de l'art primitiu no s'atenia en fer distincions de procedència; la concepció del primitiu abraçava qualsevol producció no occidental⁵⁶. En aquesta línia, trobo molt apropiada la proposta de González Alcantud⁵⁷ quan pren per títol del seu volum *El exotismo en la vanguardias artístico-literarias*; l'exotisme és el paraigües que agermana la mirada cap al primitiu, i per tant, és en aquest sentit de curiositat dels artistes europeus que intentaré enfocar el meu discurs.

Per últim, prenc com argument d'autoritat l'ús del terme primitiu (i per extensió, primitivisme) que fa Estela Ocampo, historiadora de l'art experta en aquesta línia d'investigació, als seus estudis: defensa que el més raonable és conservar la denominació de "primitiu" al marge de qualsevol contingut etnocèntric i despectiu perquè s'arribi a

⁵⁵ Gill Perry, *op. cit.*, 9.

⁵⁶ Estela Ocampo Siquier, "Primitivismo y arte primitivo", a *Nueva Revista* 80, (2002), 3. Recuperat de: https://www.upf.edu/documents/3192920/3201649/eo_primitivismo_arteprimitivo.pdf/fe430c2a-a39d-4bb8-a98c-97a5d4dc12d2 (Data de consulta: 10 de Juny de 2017).

⁵⁷ José Antonio González Alcantud, *op. cit.*

convertir en una referència neutral⁵⁸. Així, en tant que les perspectives que adoptaren els artistes i/o la societat envers aquestes fonts van ser filles del seu temps, no fan part de la ideologia de l'historiador de l'art actual, qui precisament tan sols s'ha d'atendre a tractar-ho en propietat i críticament des de la lectura històrica-artística.

5. L'evasió cap al primitiu: viatge físic o refugi interior.

Al següent apartat analitzarem una sèrie d'obres, artistes i moviments d'avantguarda que ens deixin constància de la manera que els artistes van acostar-se al primitiu. Com veurem, això comportà necessàriament un viatge físic, nous estils de vida o la recerca d'estímul primitius derivessin en propostes artístiques més o menys crítiques. No de bades, aquestes distincions ens facilitaran la comprensió de la diversitat de vies d'experimentació amb les que va néixer el primitivisme d'avantguarda, que tot i ser diferents, conflueixen en alguns aspectes.

Cal remarcar la tesi de R. Goldwater⁵⁹ segons la qual l'interès flagrant dels artistes del s. XX per l'art i la cultura de les tribus indígenes no va ser tan immediata ni fortuïta, sinó que en bona part era deutor d'alguns artistes del s. XIX; Paul Gauguin (1848 – 1903) fou pioner en embarcar-se a la recerca d'un nou món paradisiac i suposadament més autèntic allunyat de les imposicions europees en torn a la lluita pels doblers. No és estrany doncs, que Rubin⁶⁰ ens presenti a Gauguin com el punt de partida de l'estudi del primitivisme en l'art de la modernitat tot i cultivar una aproximació al primitiu més filosòfica que estètica. El francès inaugurà l'estímul de molts artistes d'avantguarda per la recerca d'altres mons, cultures o ambients menys el que se'ls era imposat; no tan per refugiar-s'hi sinó perquè en darrera instància acabessin tenint la seva traducció en algun aspecte revolucionari en la civilització en la qual estaven oprimits⁶¹.

Amb l'avinentsa del que acabo d'exposar, quan Argan⁶² diu que els *fauves* francesos van pretendre repatriar l'actitud d'home "primitiu" que havia assumit Gauguin a Tahití, entenem que no es refereix a que la seva obra adoptés un caràcter tribal, sinó que van aconseguir crear al marge del món europeu que els reprimia del gaudi de l'Art. Amb tot,

⁵⁸ Estela Ocampo Siquier, (2002), *op. cit.*, 4.

⁵⁹ Robert Goldwater, *op. cit.*, 3.

⁶⁰ William Rubin, *op. cit.*, 7.

⁶¹ André Malraux, *Las voces del silencio*, (Buenos Aires: Emecé, 1959), 536.

⁶² Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, 218 - 219.

continua Argan, en cas de no seguir el model evasiu de Gauguin, existia la possibilitat de desafiar la societat del progrés des de la força autònoma dels llenguatges artístics (a la qual la societat reaccionà positivament o negativament), i com a tal, es posà en qüestionament la llei del progrés.

Molt simptomàtiques d'aquesta tendència gauguiniana⁶³ són dues obres de Matisse en la que expressa un sentit escapatori: *Luxe, calma i voluptuositat* (1904) i *l'Alegria de viure* (1906). A efectes iconogràfics, ens interessa com al primer cas ofereix un espai paradisiac mediterrani on l'amor es possible, caracteritzat pel que resa el poema *L'invitation au voyage* de Baudelaire: un lloc que és “tot ordre i bellesa, luxe, calma i voluptuositat”⁶⁴. Al segon cas, per una banda va voler reforçar una evasió més temporal que espacial a través de la representació de cabres citant l'impacte de les recents trobades pintures rupestres prehistòriques, també titllades de primitives; i per altra banda, evocà el mític passat mediterrani amb equivalència al mateix món que Gauguin havia trobat a les llunyanies⁶⁵.

Posant-nos en context, arrel de la revolució industrial, a inicis de s. XX les arts decoratives de França i Gran Bretanya referenciaven l'art islàmic per adoptar una nova estètica oriental que transformés els codis formals occidentals. Al marge d'aquests processos industrials, alguns artistes d'avantguarda van evadir-se directament a l'Orient en recerca de nous estímuls exòtics per la pintura. A 1906 Matisse viatjà a Algèria, on descobrí la llum exuberant i va encetar la seva faceta col·leccionista d'elements exòtics⁶⁶; més tard, a 1912 - 1913 viatjà al Marroc i a 1930 a Taití, proclamant així una variant especialitzada de turista-artista d'avantguarda⁶⁷. És de destacar com el propi Matisse deixà clar que es tractava de viatges laborals, no de plaer: a priori més entusiasmat per la descoberta d'Àfrica com espai mare de l'art primitiu que pel caràcter pintoresc del gust

⁶³ Just tres anys després de la mort de Gauguin, l'any 1906 s'organitzà una exposició retrospectiva de l'artista al Saló de Tardor de París, quelcom que va suposar una font d'inspiració primitivista que entusiasma a molts artistes d'avantguarda. A tall d'exemple els dibuixos i gravats en fusta de la seva època a la Polinèsia van influir directament en les escultures cilíndriques de Matisse. (*Cilindre decorat, amb Hina i servents*, 1893, de Gauguin / *La Dansa*, 1907, de Matisse). Extret de: Gill Perry, *op. cit.*, 60.

⁶⁴ Charles Baudelaire, *Poesia completa*, (Madrid: Espasa, 2000), 229.

⁶⁵ Juan Antonio Ramírez, (2008), *op. cit.*, 172 – 173.

⁶⁶ Patricia Almarcegui, “Mediterràneus a pie de página. Sobre exposiciones y otras formas de la cultura”, *Quaderns de la Mediterrània* 17, (2012), 206. Recuperat de: http://www.iemed.org/observatori/arees-danalisi/arxius-adjunts/qm-17-es/qm17_eAlmarcegui.pdf (Data de consulta: 10 de Juny de 2017)

⁶⁷ Roger Benjamin, “Le Voyage en Orient. De l'Orientalisme moderniste”, a *Delacroix à Kandinsky. L'Orientalisme en Europe*, catàleg de l'exposició. (Brussel·les: Hazan, 2010), 205.

oriental⁶⁸. En qualsevol dels casos va emprendre el viatge en recerca de qualitats pictòriques (no tant d'ambients) trobant-se de ple amb la riquesa formal de l'art islàmic (teixits, ceràmiques, mosaics i arquitectura) a partir del qual va aprendre com es podia renovar la seva pintura sense abandonar la relació amb la natura⁶⁹.

Un tret simptomàtic de la modernitat de Matisse per capturar l'exotisme són els "quaderns de viatges" com a metodologia d'exploració directe al marge de directrius academicistes. Degut al termini de temps del viatge, els apunts que pren l'artista es converteixen en experiències fugitives. Al quadern de *Dibuixos de Tànger* de Matisse apareixen instants que van durar tan sols minuts, i que ara ens arriben als nostres ulls reptant així al pas del temps⁷⁰, com ja ho havia fet amb la referència prehistòrica de l'*Alegria de viure*. Ramírez⁷¹ subratlla la importància que va tenir el viatge per la transformació dels llenguatges artístics d'avantguarda, abstraint-ne un primer exemple en la tècnica del puntejat afí de l'estètica musivària de la qual es va poder meravellar Matisse al nord d'Àfrica.

Així doncs, aquest primer descobriment d'Àfrica per l'avantguarda europea es caracteritzà en Matisse com una tendència més decorativa que temàtica; l'orientalisme fou el que l'encaminà a traduir l'arabesc a la seva obra construint els quadres a partir de formes i colors juxtaposats⁷².

Tot i que sigui una vessant poc coneguda de W. Kandinsky, el seu descobriment d'Àfrica també marcà la seva carrera arrel d'un viatge de tres anys iniciat a 1904 a la ciutat de Tunis. En obres com *Vil·la àrab* (1905) ens mostra com capturava escenes populars de les colònies africanes (quelcom que també difonien les targes postals) en les quals la taca de color té un valor constructiu però encara d'aposta realista. Eren uns apunts al natural constructivament fidels al model que posteriorment van servir de fonament al traspàs cap a l'abstracció: valgui'n d'exemple l'obra *Cementeri àrab* (1909) [Fig. 2] on recuperà records del quadern de viatge i el filtrà pel sedàs de la imaginació; és aquí on

⁶⁸ Hilary Spurling, *op. cit.*, 533 – 534.

⁶⁹ Verónica Uribe Hanabergh, *op. cit.*, 74 – 75.

⁷⁰ *Ibid.*, 74/76.

⁷¹ Juan Antonio Ramírez, (2008), *op. cit.*, 172.

⁷² José Antonio González Alcantud, *El exotismo en las vanguardias artístico-literàries*, (Barcelona: Anthropos, 1989), 137 – 138.

aconseguió imprimir la brillantor de l'Orient abans viscuda a partir d'una paleta encesa i vibrant⁷³.

Tot i que pugui semblar lògic escau remarcar com, per un artista, un viatge comporta una vivència enriquidora que necessàriament contempla un abans i un després en la ment de si mateix⁷⁴ ja sigui per l'experiència de nous colors i la llum del nou paratge, els espectacles de les cultures natives i inclús per la recerca d'aventures sexuals, però sobretot per les noves percepcions visuals⁷⁵.

Artistes com Nolde o Pechstein van esperonar el sentit primitivista a 1914 quan van viatjar a les Illes Palaos d'Oceania amb intencions de viure al paradís de la unitat primigènica de la vida i naturalesa. No més enfora de la realitat, es va trobar amb la dominació colonial que tenia la població nativa baix els seus dominis; d'aquí que els seus dibuixos, tot i abstruir directament de les pràctiques natives, denoten una clara actitud curiosa més que participativa. En aquest sentit, sobretot Pechstein conservà la seva alteritat europea⁷⁶.

A banda de la importància del viatge, un primitivisme emotivament més compromès en recerca de l'autenticitat que mancava en la vida burgesa és el que van dur a terme els artistes del grup *Die Brücke*. Des d'aquesta perspectiva, van concebre que l'ideal era encarnar el "bon salvatge" per recuperar el contacte amb la natura. Tot per combatre els valors burgesos, l'ordre econòmic – social, el desenvolupament industrial...⁷⁷ El mateix nom *Die Brücke* ("El Pont") podria simbolitzar un viatge cap a la trobada de noves llibertats concentrades a la descoberta de l'art primitiu en les col·leccions etnogràfiques de Dresden. A partir d'aquí, no van tardar en sobrevalorar els estils de vida dels nadius no occidentals per evadir-se revolucionàriament en un estadi primitiu⁷⁸.

Com veim, ens trobam amb una experiència contrària a les anteriors en tant que no són els artistes que viatgen cap al primitiu sinó que acosten el primitiu a les seves vides i al seu entorn més proper. Per aquesta proposta s'ha volgut trobar una clara influència de

⁷³ Roger Benjamin, *op. cit.*, 213 – 216.

⁷⁴ Verónica Uribe Hanabergh, *El pintor viajero. Exploración y pintura en la creación moderna*. (Barcelona: Erasmus, 2013), 83.

⁷⁵ Roger Benjamin, *op. cit.*, 205.

⁷⁶ Reinhold Heller, "Brücke y la centralidad de lo primitivo", a *Brücke. El nacimiento del expressionismo alemán*, catàleg de l'exposició. (Madrid: Museu Thyssen – Bornemisza, 2005), 43.

⁷⁷ Valeriano Bozal, *Los primeros diez años. 1900 – 1910, los orígenes del arte contemporáneo*. (Madrid: Visor, 1991), 156.

⁷⁸ Gill Perry, *op. cit.*, 70 – 71.

la filosofia de Nietzsche en el comportament de *Brücke*, ja que el filòsof proclamava la identificació del “superhome” amb la figura de l’artista; qui havia de dur una vida bohèmia oposant-se a la moral, a la vida quotidiana i a la repressió artística⁷⁹. Ras i clar, van abstenir-se del primitiu un “estil de vida” autèntic, que no només idealitzaven en les seves pintures com havia fet Matisse, sinó que l’assumien en les seves pròpies vides.

Més concretament al cercle de Heckel i Kirchner ens consten fotografies dels seus tallers que deixen constància de l’esforç dedicat en fer de l’estudi de l’artista un lloc enèrgic i un refugi que servís de reclam a un estil de vida lliure similar a com va viure Gauguin entre les comunitats natives, i al mateix temps, una alternativa a la vivenda burgesa⁸⁰. Els seus estudis eren decorats per sí mateixos amb teles pintades amb repertoris sexuals primitivistes que havien vist al Museum für Völkerkunde, mobles tallats, pintures a les parets, cortines... conformant un ambient propici a l’intercanvi intel·lectual, l’amor i l’estudi del nuu, i sobretot una font d’inspiració genuïna⁸¹. Com ho feien els nadius al marge de les regles academicistes i de la producció industrial, l’artista de *Brücke* fabricava els seus propis objectes. En aquest sentit, és un bon exemple de com el taller on vivien era concebut una autèntica obra d’art total⁸².

Entre 1910 - 1911 van enllaçar amistat amb tres artistes de circ negres, Sam, Nelly i Milly [Fig. 3]; freqüentaven el seu estudi com a models essent així una presència del primitiu dins de la comunitat artística d’avantguarda que els obria les portes a un ambient fet exòtic. Aquest és un símptoma més de les intencions de *Brücke* per frenar les aspiracions d’europeïtzació dels no occidentals per part dels colons.⁸³ S’ha volgut veure el mateix punt de vista crític cap als abusos dels colons en la pintura primitivista de Picasso, de manera que l’adopció de formes característiques pròpies de l’art negre no responien tan sols a interessos estètics sinó també atemptant críticament al concepte colonial francès.⁸⁴

⁷⁹ Peter Vergo, “Brücke: ¿un Puente hacia el ‘superhombre’?”, a *Expresionismo Brücke*. (Madrid: Fundación Colección Thyssen - Bornemisza, 2005), 27.

⁸⁰ Javier Arnaldo, “Estilo y empatía. La invocación de un arte salvaje”, a *Brücke. El nacimiento del expresionismo alemán*, catàleg de l’exposició. (Madrid: Museu Thyssen – Bornemisza, 2005), 29 – 30.

⁸¹ Peter Vergo, *op. cit.*, 27.

⁸² Janina Dahlmans, “Primitivismo”, a *Brücke. El nacimiento del expresionismo alemán*, catàleg de l’exposició. (Madrid: Museu Thyssen – Bornemisza, 2005), 218.

⁸³ Reinhold Heller, *op. cit.*, 40.

⁸⁴ Patricia Leighton, “The white peril and l’art nègre: Picasso, primitivisme, and anticolonialism”. *The Art Bulletin* 72 (1990), 609.

Si més no, és igualment fàcil salvar les distàncies entre l'esperit de *Brücke* i els *fauves* en quant a l'acostament al primitiu. Els *fauves* també proclamaren la voluntat d'assumir conscientment la personalitat d'artista bàrbar (salvatge) com a base del seu procés creatiu (no tant de l'estil de vida) igualment influïts per l'èxit dels textos de Nietzsche on s'exaltava la vida, l'individualisme, la defensa d'una cultura mediterrània front a la germànica; arribant a motivar actitud anarquista (només Vlaminck) i sobretot una llibertat artística.⁸⁵ El crític Louis Vauxcelles titllà baix el nom de *fauves* un grup d'obres similars del Saló de 1905, possiblement arrel d'una transposició conceptual derivat de la presència de feres a l'obra *Lleó afamat atacant un antílop* (1905) [Fig. 4] de Rousseau exposada al mateix Saló comparades amb la violència tècnica de les obres de Matisse i els seus companys⁸⁶. Es planteja fins i tot la possibilitat de que l'etiqueta *fauve* va desencadenar certes implicacions primitivistes; partir d'aquí, es pot fer la hipòtesis de que gràcies a aquesta interpretació Matisse, Derain i Vlaminck es van autoidentificar tant amb la caracterització *fauve* fins a tal punt de que aquesta pogués ser la xispa que els motivà a la fascinació per les creacions dels pobles primitius⁸⁷.

No hem d'excloure tampoc la descoberta dels escassos focus d'autenticitat primitiva de dins el mateix art occidental, que si be no provenen d'un continent remot, van ser igualment transcendentals pels *fauves* i el cubisme. Per això ens referim aquí a la figura de A. Rousseau, a qui alguns pintors d'avantguarda van apreciar-lo com una autèntic "pintor primitiu", al mateix temps que s'inspiraven amb l'estudi de l'escultura i les màscares africanes⁸⁸. Tot i les diferències formals entre l'obra de Rousseau i les màscares africanes, Goldwater⁸⁹ en destria una sèrie de equivalències que reafirmen la seva compenetració alhora d'inspirar als artistes d'avantguarda: el pintor naïf demostra una clara falta de capacitat tècnica que en la exageració del detall realista fa rígides les formes que renova, i sense pretendre-ho, aconsegueix una sensació d'emoció estètica i psicològica que es pot equiparar a la que imprimeix l'artista negre. Si be les imatges de Rousseau són la projecció dels seus somnis, és similar a la objectivació dels esperits de les màscares.

⁸⁵ Gill Perry, *op. cit.*, 52.

⁸⁶ Juan Antonio Ramírez, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. (Madrid: Akal, 2009), 86.

⁸⁷ Juan Antonio Ramírez, (2008), *op. cit.*, 173.

⁸⁸ Juan Antonio Ramírez, (2009), *op. cit.*, 86.

⁸⁹ Robert Goldwater, *op. cit.*, 158.

La temàtica dels seus quadres era fruit del que havia pogut conèixer en primera persona. Per representar els exòtics motius vegetals i animals de la selva tropical s'inspiraven el que podia veure als Jardins de plantes i al zoològic, als quadres d'orientalistes, a les il·lustracions de llibres i revistes, publicitat... Amb tot, no copiava sinó que traduïa al llenguatge dels primitius les seves fonts, representat únicament allò autèntic i atemporal⁹⁰.

La seva personalitat imaginativa i fantàstica feia d'ell un personatge peculiar admirat per uns i desprestigiat per altres; Picasso era conscient de la seva falta de habilitat plàstica, però valorava la innocència immadura dels seus quadres anant més enllà de la representació naturalista del món oferint quelcom sobrenatural⁹¹. En tant que la pintura naïf s'allunyava de les imposicions academicistes, Rousseau oferí mètodes de representació alternatius: a tall d'exemple, no renuncià a la projecció il·lusionista en profunditat però no ho feu a través de projeccions geomètriques, sinó amb la construcció cromàtica del quadre amb una ampla gamma de tons d'uns mateixos colors. Kandinsky associà la seva obra a “un realisme nou y més gran” i associava les seves maneres als primitius; motiu pel qual fou mereixedor de ser il·lustrat l'Almanac de *Der Baluer Rieter* en referència al problema de la forma⁹².

6. La figura femenina, el sexe i el ball.

A les pàgines següents m'atendré a esbossar algunes temàtiques que, en base a la figura humana i més concretament el nuu femení, van esdevenir plataformes d'experimentació parlant del primitiu, i que alhora, no es podrien entendre si no és arrel dels processos d'evasió abans comentats. En qualsevol cas, pretenc centrar-me ara més en la interpretació del tema i no tan en l'estudi dels aspectes formals de l'art primitiu ja que serà el tema en qüestió de l'apartat següent.

No podem obviar com la recurrència al nuu femení ja ve servida per l'observació del propi art primitiu en el que apareix amb freqüència per al·ludir a la fecunditat, relegant en casos esporàdics les representacions masculines. Recordem que el valor original

⁹⁰ Sandro Bocola, *op. cit.*, 190 – 191.

⁹¹ Will Gompertz, *op. cit.*, 133.

⁹² Alfredo Aracil i Delfín Rodríguez, *op. cit.*, 96.

d'aquestes peces té un sentit màgic amb el que la dona encarna a la vegada el sentiment de culpa i la gènesi de vida⁹³. Ara bé, la lectura primitivista gira entorn un joc de binomis de discriminació: el primitiu és el segon terme del vincle entre civilització / primitiu, i a la vegada, la dona és el segon terme entre masculí / femení, a més de ser ultra tacada en la consideració de la sexualitat explícita de la prostitució⁹⁴. En aquest context, el culte a l'erotisme i a allò exòtic tenen un mateix origen en ulls dels artistes d'avantguarda que van veure-ho com una font d'inspiració susceptible d'utilitzar com una plataforma d'atac al malestar de la cultura occidental i abolir els tabús; dit d'una altra manera, van fer del primitiu una arma de modernitat per encarar-se i irritar al món burgès⁹⁵.

Fins i tot l'escriptor André Gide, font literària molt influent per Matisse, proclamà una acostament directe a la sexualitat primitiva a través del moviment naturista transmetent la idea de que l'autoproclamació de bàrbars jugava en favor del culte a la vida i a les experiències naturals⁹⁶. Fos o no una conseqüència directe, recordem que al quadre l'*Alegria de viure* apareix un espai bucòlic on els nusos i la naturalesa s'entremesclen, les persones actuen lliurement posseïdes per la llei de l'hedonisme, tot retent homenatge al títol de l'obra⁹⁷.

La mateixa nuesa de convencions sexuals cercaven viure els artistes de *Die Brücke* però que tan sols podien aconseguir al ras del seus estudis, on restaven al marge de qualsevol judici burgès sobre el que era o no ordinari; la seva era una explícita proposta d'unió entre art i vida⁹⁸. De sobra són conegudes les ràpides pintures d'escenes de banyistes del grup com *Banyistes a la platja* (1913) d'Erich Heckel; uns apunts abstrets directament de les estances en comuna del grup a les costes i llacs properes a Dresden on anaven a pintar i conviure amb les seves models. Si be el tema no és original per seguir en la línia inaugurada per Cézanne o Gauguin, la seva originalitat rau amb que, a diferència de l'idil·li de inspiració literària o de les representacions de la naturalesa pastoral que havia evocat Matisse a alguns quadres, els nusos dins el paisatge de *Brücke*

⁹³ Oto Bihalji – Merin, *op. cit.*, 21.

⁹⁴ Estela Ocampo Siquier, (2016), *op. cit.*, 315.

⁹⁵ José Antonio González Alcantud, *op. cit.*, 154.

⁹⁶ Gill Perry, *op. cit.*, 8.

⁹⁷ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, 220.

⁹⁸ Cholin Rhodes, "Vicios y virtudes del imperativo autodidacta", a *Expresionismo Brücke*. (Madrid: Fundación Colección Thyssen - Bornemisza, 2005), 67.

són documents d'una experiència real i una conscient transgressió moral legitimadora de la sexualitat en sentit arcaic⁹⁹.

Cal tenir en compte com la conservadora òptica colonial interpretà despectivament la nuesa de la raça negra com un símptoma d'uns impulsos sexuals il·limitats, quelcom que es veia reforçat per la incomprensió de les formes hipertrofiades dels atributs de gènere de l'art tribal. Ja des de la pintura del s. XIX amb obres paradigmàtiques com *Olimpia* (1863) de Manet demostren com aquesta concepció va fer efecte mirall en l'atenció al sector de la prostitució de la pròpia cultura occidental. Amb tot, en el camp de l'avantguarda esperonà amb la radical proposta de *Les senyorettes d'Avinyó* (1907) de Picasso, concebut com el primer testimoni pictòric d'exorcisme combinat amb un explícita referència a la por a la mort associada a la sífilis^{100 101}. Des del reconeixement de la transcendència del quadre esmentat dins del primitivisme, s'ha convertit en una de les obres d'art que més rius de tinta ha generat per la historiografia; ara bé, trobo més enriquidor incorporar-la al meu discurs en sentit analític de la mà d'altres obres més o menys sincròniques.

Així, és d'obligatòria referència el *Nuu Blau. Record de Biskra* (1907) de Matisse, d'un any en que, com ja hem assenyalat, el francès també començà a demostrar un clar interès per l'art primitiu. A diferència de l'anterior, es tracta aquí d'una temàtica explícitament colonial en el propi context: una prostituta nua jacent, símbol de l'oasi tranquil i exuberant que pot servir d'abastiment al viatger civilitzat. Fa homenatge a un lloc on de ben joves les dones exerceixen la prostitució sense deshonra. Prova d'això n'era el comportament natiu i alguns trets físics que l'artista captà per la pipella primitivista: tal com se'ns mostra al *Nuu Blau*, les prostitutes no incitaven sinó que mostraven consentiment baixant la mirada i es caracteritzaven per tenir un color blavós de pell i de dropatges¹⁰².

Si pel que ens crida l'atenció la figura és la seva corpulència i aspecte robust, aquesta era també un tret propi de les dones de Biskra, concretament de la tribu Ouled Naïl, essent les úniques de Algèria que no portaven vel. Aquest era un motiu més que suficient pel qual Biskra es convertí en una atracció turística sexual i alhora un motor d'imaginació

⁹⁹ Javier Arnaldo, *op. cit.*, 27 – 28.

¹⁰⁰ Una malaltia contagiosa àmpliament estesa en la prostitució que produeix malformacions, les quals també eren considerades primitives pel seu impacte visual i el vincle amb la prostitució.

¹⁰¹ Estela Ocampo Siquier, (2016), *op. cit.*, 313 – 315.

¹⁰² Gill Perry, *op. cit.*, 62 – 63.

masculina de França, valgui'n d'exemple la novel·la colonial *El immoralista* (1902) d'Andre Gide, de sobres coneguda per Matisse¹⁰³.

El títol del llibre és molt simptomàtic de l'actitud avantguardista evasiva que ja hem comentat d'altres artistes. En aquest cas em refereixo a la actitud individualista de Gide influenciat igualment per Nietzsche; quelcom que l'impulsà a viatjar al nord d'Àfrica on poder viure empès pels instints i al marge de la moral puritana¹⁰⁴. Per tant, aquest és un bon exemple de com tant les arts figuratives com la literatura es recolzaven en similars requeriments expressius i revolucionaris que tenien com a punt de trobada l'evasió cap a models de vida primitius i/o colonials.

Si pegam la vista enrere a l'obra de Matisse podem trobar certs vincles amb la figura jacent del centre de l'*Alegria de viure* i el *Nuu Blau*, però en aquest cas reneix de manera distinta citant conscientment els seus records africans¹⁰⁵. Hom coincideix en afirmar que la vitalitat d'aquest quadre concentra totes les connotacions d'expressió de vida, terra, aigua i vegetació que Matisse anotà als seus apunts de viatge¹⁰⁶, però que a simple vista tampoc s'allunya tant de les selves inventades de Rousseau. L'originalitat formal rau en com representà la figura amb una confusa definició entre formes i espai; zones de color planes, deformacions i línies força directament inspirades en les estatuets africanes i que el conduïren a elaborar una figura lletja i exuberant. M'atenc aquí a les qualitats formals ja que esdevenen el bessó de l'evolució primitivista *fauve* de Matisse: més clar ens queda quan sabem que ell mateix aclarí a la crítica que l'obra no s'havia de rebutjar com la representació d'una dona més o menys terrorífica, sinó apreciar-la com una simple superfície de colors¹⁰⁷. Així doncs, és una pintura que utilitza els recursos plàstics primitivistes per potenciar l'impacte visual i el propi missatge, així com també ho feu Picasso a *Les Senyorettes d'Avinyó*.

Per les mateixes dates, les obres de Kirchner tenen la constant del nuu femení en actitud eròtica que s'exhibeix als ulls masculins, sense cap pretensió de bellesa ni ideal, sinó de plaer corporal, melancolia, perversió: això és, l'autenticitat que oculca la burgesia. Valgui'ns d'exemple *Banyistes a una habitació* (c. 1909 – 1910) que tot i que es pot

¹⁰³ Hilary Spurling, *op. cit.*, 539.

¹⁰⁴ André Gide, *El immoralista*. (Madrid: Càtedra, 1999), 24 – 25.

¹⁰⁵ La reproducció de targes postals de figures femenines àrabs seminues o nues en posat oriental era quelcom comú dins la cultura visual colonial.

¹⁰⁶ Valeriano Bozal, *op. cit.*, 137 – 138.

¹⁰⁷ Gill Perry, *op. cit.*, 63.

relacionar amb *Les senyorettes d'Avinyó* de Picasso, no sabem si Kirchner coneixia l'obra aleshores. No obstant això, ens interessa perquè la influència de l'art negre s'hi fa present a ambdós casos; amb la línia gruixuda, les cortines exòtiques i les màscares africanes en el cas que ens ocupa. Tot i les semblances i diferències, a ambdues obres es contraposa la bellesa ideal i la violenta bellesa¹⁰⁸ que cobra sentit aquí com a recurs expressiu per materialitzar el pudor occidental del tema.

Un altra aspecte molt interessant i ric en sinèrgies interdisciplinàries és la vessant primitivista que suscità la temàtica del ball i la música, on de nou, la figura femenina hi va tenir un paper fonamental. Per les connotacions alegres i festives que evoca el ball, ens podem remetre de nou a l'*Alegria de viure* on apareix al centre un grup dansant, el qual (com en el cas de la dona jacent) va tenir la seva versió monstruosa amb l'obra *La Dansa* (1910) del mateix autor. Si bé s'ha reiterat que fou una contestació directe a Picasso per la inauguració del cubisme amb *Les Senyorettes d'Avinyó*, m'interessa més aquí posar èmfasi en com Matisse elogià el ball com una manifestació d'harmonia universal que no s'interromp amb cap impediment de la societat contemporània. A efectes expressius trobam igualment una bellesa renovada, quasi terrorífica, que en si mateixa implica el seu contrari; la lletjor. La bellesa no té una forma acabada, sinó rítmica i interrelacionada entre espai i figures¹⁰⁹.

No obstant això, Matisse tampoc s'avançà al tractament del tema a Picasso ja aquest ja s'havia interessat per les figures dansant en el procés d'experimentació cubista amb l'art primitiu. Una interessant comparació s'extreu de la pintura *La ballarina d'Avinyó* (1907) [fig. 6] de Picasso i la típica escultura africana de Gabon, *Figura de Guardià* [Fig. 6]. Els paral·lelismes són evidents en el tractament de la ballarina: els braços darrera el cap per simular l'efecte del tocat de l'escultura, el tractament angulós i gens realista de l'anatomia, i la cama dreta doblegada. Ara bé, les diferències són igualment presents: la pintura romp la simetria i el hieratisme en favor d'un dinamisme violent que atreu a l'espectador. El braç alçat i la cama doblegada no és quelcom nou que s'identifiqués amb els balls tribals¹¹⁰, recordem com exemple l'escultura *Le sorcier noir* (1902) de Herbert Ward esmentada al principi del discurs. Del mateix tema en fa ressò Kirchner a l'escultura *Ballarina amb una cama alçada* (1913) on l'artista utilitza la potència del volum per

¹⁰⁸ Valeriano Bozal, *op. cit.*, 147 – 150.

¹⁰⁹ Valeriano Bozal, *op. cit.*, 243

¹¹⁰ Robert Goldwater, *op. cit.*, 150.

remarcar les torsions de l'anatomia ballant. Fins a tal punt és exòtica i exuberant que l'artista va aconseguir, per una banda, impregnar l'obra d'un efecte de sinestèsia musical evocant al ritme dinàmic del ball, i per altra banda, traduir la vitalitat i l'alegria de viure que sentia l'artista quan contemplava aquests actes del natural¹¹¹.

Pels artistes de *Brücke*, la recerca “d'experiències genuïnes” dins el propi context els portà a les sales de ball i espectacles variats per ser un bon lloc on captar impressions dinàmiques de manera immediata¹¹². El teatre, el circ i el ball era un món artístic de nit que els captivà com ambient aliè a la normalitat de la vida burgesa. Eren llocs on l'erotisme i la sexualitat es manifestaven en un sentit més agressiu com veim a l'obra *Ball negre* (1911) de Kirchner on apareixen dues persones negres ballant agitadament. L'atenció als personatges negres reforça l'erotisme salvatge que s'atribueix als immigrants afins a unes connotacions primitivistes que, a través de la potència del ball, materialitzen la metàfora d'allò originari, emocional i instintiu. Curiosament, però, el títol no es refereix al color de pell dels ballarins, sinó a la denominació popular que es feia de l'exòtica música jazz afroamericana¹¹³.

Resumint, si Matisse s'inspirà en una idea mental del ball, Picasso ho feu a partir de la inspiració directe en l'art africà, mentre que Kirchner materialitzà una experiència visual; però que en qualsevol dels casos van fer goig del ball com una manifestació del primitiu que es reforçà amb la potència expressiva del llenguatge.

Seguint en aquesta tendència del gust pel ball exòtic no és estrany com a la segona dècada del s. XX, quan Europa experimentà un auge de la música folklòrica¹¹⁴, Picasso i Stravinsky treballassin junts a 1917 per aconseguir una nova concepció estètica del teatre – ballet. La fascinació de Stravinsky pel jazz el portà a fer peces originals com *Ragtime*; tot i ser definidora d'un gust per l'alteritat exòtica mai no va pretendre fer una reconstrucció etnogràfica. En definitiva, això és un exemple de com la cobertura d'influències africanes sobrepassà els límits del jazz, i més encara, de les barreres entre disciplines artístiques¹¹⁵. Amb tot, no podem abandonar el món de l'escenari sense

¹¹¹ Janina Dahlmanns, “El espectáculo como ritual”, a *Brücke. El nacimiento del expressionismo alemán*, catàleg de l'exposició. (Madrid: Museu Thyssen – Bornemisza, 2005), 287.

¹¹² Peter Vergo, *op. cit.*, 47.

¹¹³ Janina Dahlmanns, “El espectáculo como ritual”, *op. cit.*, 287.

¹¹⁴ Per fer-se una idea de la magnitud de propostes de música exòtica i primitiva que fluctuaven durant aquesta anys vegi's: H. H. Stuckenschmidt, “Música folklòrica y música exòtica”, a *La música del siglo XX*. (Madrid: Guadarrama, 1960).

¹¹⁵ José Antonio González Alcantud, *op. cit.*, 152.

anomenar a l'actriu que per aquestes dates personificava el tàndem conceptual dona – sensualitat primitiva, Josephine Baker [Fig. 7], qui va fer de la seva nuesa un tret d'identitat inscrit en uns ambients exòtics i danses arcaiques de ritmes africans, quelcom del que fa bandera el sobrenom “Venus negra” baix el qual era popularment coneguda¹¹⁶.

Sense oblidar l'esperit colonial, tampoc podem deixar de banda l'èxit de les exhibicions antropològiques que van servir d'una rica font d'inspiració pels artistes d'avantguarda, on podien veure tribus primitives exòticament vestides, ballant, i cantant. Un bon exemple de l'impacte d'aquests actes és *La dansa de les veles* (1912) de Emil Nolde. De nou apareix una parella de dansaires que ara cobren forma amb una paleta i unes pinzellades vibrants que incentiven el ritme arcaic dels cossos amb postures forçades; uns recursos a partir dels quals Nolde es serví per oferir un culte primitiu, un estadi primordial de les emocions de l'ésser humà¹¹⁷. En canvi, Kirchner assumí una actitud d'empatia davant els primitius amb intenció de mantenir-hi un contacte existencial a partir de la representació pictòrica. El mateix sentit d'afinitat que mostrava amb la mimesi dels objectes tribals als mobles del seu taller, es manifesta aquí en les relacions interpersonals. Així, una pintura com *Ballarina negra* (c. 1909 – 1910) pareix limitar-se al ball sensual de la figura del primer pla, però si ens fixam amb els demés personatges del fons que també contemplen el ball, s'estableixen uns vincles visuals i de situació entre artista i el grup tot subratllant una mateixa idea d'humanitat compartida més que una diferència de racial¹¹⁸.

No queda dubte que la figura femenina fou clarament una plataforma d'expressió del primitiu que va venir imposada per l'òptica colonial a dos nivells: per l'atractiu sexual de la prostitució i l'observació ingènua de l'escultura primitiva. Tot plegat va ser tractat de manera més o menys amable entre els artistes d'avantguarda més punters a través de la poètica de la sexualitat explícita i del ball per canalitzar un missatge positiu i crític del seu valor primitiu.

¹¹⁶ Estela Ocampo Siquier, (2016), *op. cit.*, 313.

¹¹⁷ Janina Dahlmanns, “Primitivismo”, *op. cit.*, 217.

¹¹⁸ Reinhold Heller, *op. cit.*, 40.

7. La reinterpretació de l'escultura negra i les màscares.

Arriba ara el moment de dedicar uns paràgrafs a la importància de la repercussió de l'escultura i les màscares africanes. Com hem anat avançant, aquestes peces van adoptar-se com un bagatge formal (i de significats) per la curiositat exòtica dels artistes contemporanis. Aquí rau el bessó del primitivisme d'avantguarda: a partir de l'evasió o atenció cap un món més autèntic van tenir una repercussió directe en la transformació del llenguatge creatiu¹¹⁹.

En aquest àmbit convé valorar l'originalitat de l'escultor Brancusi qui s'avançà a incorporar la tosquedat de l'art primitiu a l'escultura sense imitar-la. No estudià l'escultura negra pel seu "caràcter ingenu", sinó per la fascinació per la plasticitat de les formes absolutes que no admeten relació amb l'espai circumdant, d'on en va abstroure la lliçó d'aplicar formes autoreferencials¹²⁰. Just el seu mètode de treball fa ressò d'un treball primitiu que privilegia manipulació manual de la pedra o la fusta, deixant totalment al marge la tradició del marbre o la fosa en bronze. Amb *La besada* (c. 1907–1908) [Fig. 8] reinterpretà de manera arcaica l'obra del seu mestre Rodin representant dues figures besant-se molt geometritzades sense distorsionar la forma del bloc de pedra¹²¹, del qual també en valora la qualitat rugosa de la superfície. D'aquesta manera va concebre l'escultura des de la humilitat d'un artesà, no des de la grandesa d'un artista¹²².

No de bades aquest és un assumpte important ja que es pot establir un paral·lelisme amb les tècniques de treball de *Brücke* que també demostraven un gust pel treball manual i pels efectes d'asperitat que deixava l'entalladura sobre la fusta. Així, no ens sorprèn com Kirchner també arribés a confeccionar les escultures en un construcció "tancada" de la forma; la figura queda emmarcada pel volum del bloc. A més, també arribà a renunciar als ombrejats en tant que restaven monumentalitat a la imatge. Valgui'ns d'exemple *Esbós per una escultura* (1913) [Fig. 9] del mateix autor¹²³.

Escau parar atenció al diferent tractament del primitivisme de Brancusi i la descomposició analítica del cubisme que van treballar Picasso i Braque. Igual que als

¹¹⁹ Juan Antonio Ramírez, (2008), *op. cit.*, 167.

¹²⁰ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, 318 – 319.

¹²¹ Brancusi actua de la mateixa manera que Einstein aprecià el volum de l'escultura africana, unes peces on la forma assumeix un rol privilegiat en la construcció de formes vertaderes. Extret de: Carl Einstein, *op. cit.*, 49.

¹²² Will Gompertz, *op. cit.*, 137/139.

¹²³ Reinhold Heller, "Brücke y la centralidad de lo primitivo". *op. cit.*, 55

cubistes, a Brancusi també el fascinà la plasticitat de l'art negre però amb la diferència que sempre procurà arribar a un resultat formalment unitari sense imitar, sinó intentant arribar al mateix resultat evadint-se als inicis ancestrals de la cultura europea amb la recuperació d'iconografies populars de la seva Romania natal. És el cas de *Maiastra* (1912), arcaica però alhora refinada i estilitzada, molt lluny del treball quirúrgic que va posar en pràctica el cubisme analític davant l'objecte¹²⁴.

Abans de seguir, escau fer un matís que ens ajudi a comprendre correctament la penetració de l'escultura negre i les màscares en la renovació dels llenguatges artístics. Atès que les talles predominen dins l'art primitiu, és fàcil pensar com aquestes van influenciar directament en la renovació de l'escultura occidental. No més enfora de la realitat, aquest no va ser el cas ja que el primer acostament va ser per part dels pintors. La pintura va ser el primer llenguatge artístic que més ràpidament va adoptar els recursos plàstics de l'art negre¹²⁵.

El primer encontre de Picasso amb l'art africà va ser a 1906 al Museu del Trocadéro¹²⁶ on quedà impactat per la comprensió de les estatuetes com a fetitxes amb potencialitat màgica per espantar els mals esperits. Va comprendre la necessitat de transmetre en les seves obres el mateix estat emocional a través de les formes que l'art primitiu li oferia¹²⁷. Paraules de l'artista són: “*Les senyorettes d'Avinyó* degueren venir a mi aquest dia, però no tot per les formes, sinó perquè va ser el meu primer exercici d'exorcisme”¹²⁸.

El mateix any s'ha assenyalat la vista de Picasso a l'exposició del Louvre d'escultura ibèrica de Osuna. De fet, el seu impacte es va manifestar quasi d'immediat en la confecció del *Retrat de Gertrude Stein* (1906); amb tot, en aquestes obres els trets primitius estan limitades per la correspondència de parentesc que el retrat havia de guardar amb el model, però que just un any després iniciant l'“època negra”¹²⁹. El rostre de la promotora no està molt treballat i la pasta pictòrica és densa com si volgués modelar en tres dimensions. L'obra *Dos nuus* (1906) és igualment original en tant que ofereix dues figures en

¹²⁴ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, 424.

¹²⁵ Robert Goldwater, *op. cit.*, 226.

¹²⁶ El Musée d'Ethnographie du Trocadéro de París s'inaugurà l'any 1882 amb una abundant col·lecció d'art tribal procedent accessible al gran públic. A més, durant aquests anys començà a ser freqüent la trobada d'aquestes peces a tendes de curiositats o antiquaris de París. Extret de: Sandro Bocola, *op. cit.*, 175 – 176.

¹²⁷ Will Gompertz, *op. cit.*, 128.

¹²⁸ Pablo Picasso, “Discovery of African Art. 1906 – 1907”, a *Primitivism and twentieth – century art*. (Londres: Jack Flam with Miriam Deutch, 2003), 33.

¹²⁹ Alfredo Aracil i Delfín Rodríguez, *op. cit.*, 99.

disposició especular, com si volgués mostrar una mateixa figura des de dos punts de vista diferents aspirant a la tridimensionalitat pròpia del llenguatge escultòric. En aquestes obres ja es veu una clara evolució que s'encaminà al naixement del cubisme¹³⁰ gràcies a l'estudi del repertori formal que ofería l'art primitiu¹³¹.

Si analitzem obres posteriors a *Les Senyorettes d'Avinyó* com *Dona dels draps* (1907) veim com les formes anatòmiques i les faccions estan separadament tractades per línies molt marcades i distingides imitant explícitament les seccions i les estries de les talles en fusta. Quelcom que intensifica l'any següent amb jocs de lloc en els plans autònoms seguint en la mateixa tònica bidimensional. El profit del procés fou que aquesta experimentació en la disgregació de les parts autònomes facilità les pautes per investigar qualsevol objecte en clau cubista a Picasso i Braque¹³². Amb tot, la influència de l'art ètnic no va acabar amb *Les Senyorettes d'Avinyó* i amb les obres més o menys africanitzants d'entre 1906 – 1909, sinó que va ser una línia de treball que evolucionà durant les dècades posteriors de la seva carrera; és interessant apuntar com els avanços del cubisme sintètic¹³³ (el collage o l'escultura d'assemblatge) van poder ser facilitats per la valoració d'alguns trets de l'art tribal que no comptava amb prejudicis alhora de mesclar materials¹³⁴.

Per contra, *Brücke* es diferenciava de la atenció bàsicament formal que van veure els cubistes en l'art primitiu, fascinats per l'exotisme de crear una nova organització social i utòpica en el seu taller¹³⁵. Pintures com *Nina amb moix. Fränzi* (1910) o *Fränzi davant una cadira tallada* de Kirchner són quadres ambientats en el seu propi taller on s'hi representen mobles primitivistes i teles exòtiques. De fet, la pinzellada ràpida i plana activa els vincles recíprocs entre la imatgeria primitiva i les figures real¹³⁶.

Per si no bastava aquest joc de sinèrgies, l'escultura i la pintura van ser dos llenguatges que es retroalimentaven entre ells, i fins i tot intercanviant obres de diferents

¹³⁰ L'estudi de l'escultura negra va conduir a Braque i a Picasso a les seves primeres obres del cubisme analític en el que el quadre es va convertir en *forma-objecte*, amb entitat autònoma i funció específica. Volquen tot l'interès en el funcionament de l'obra i rebutjen l'interès per qui va ser feta. Per veure'n les característiques que caracteritzaren aquesta línia de treball vegi's: Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, 282.

¹³¹ Juan Antonio Ramírez, (2008), *op. cit.*, 175.

¹³² Alfredo Aracil i Delfín Rodríguez, *op. cit.*, 100.

¹³³ Per il·lustrar aquest procés de relació és molt clarificador l'exemple analític entre l'obra *Guitarra* (1912) i una màscara de Gabon procedent de Libèria, vegi's: Colin Rhodes, *op. cit.*, 120.

¹³⁴ Juan Antonio Ramírez, (2008), *op. cit.*, 183.

¹³⁵ Reinhold Heller, "Brücke y la centralidad de lo primitivo", *op. cit.*, 39.

¹³⁶ Javier Arnaldo, *op. cit.*, 29.

artistes. Això va ser quelcom freqüent en la producció de Heckel i Kirchner on les escultures (primitives o primitivistes) eren representades a les pintures amb altres objectes inanimats. Ras i clar, els artistes experimentaven amb la seva pròpia obra aprofitant recursos metalingüístics com és el cas de *Naturalesa morta amb figura de fusta* (1910) de Heckel on apareix al centre l'estatueta *Al·lota dempeus, cariàtide* (1910) de Kirchner¹³⁷. Des d'un punt de vista crític, cal considerar com aquestes pràctiques experimentals no fan més que reforçar els vincles entre llenguatges, entre artistes i (inconscientment) entre moviments. Recordem que durant el procés d'estudi de les talles primitives amb el cubisme analític Braque i Picasso tampoc es preocupaven per l'autoria de les obres de cada un, sinó en la dedicació compartida per convertir el quadre en una forma - objecte¹³⁸.

Tot i que ja hem anat veient alguns casos, per acabar voldria atendre'm específicament a apreciar les distintes valoracions que van fer els artistes d'avantguarda de les màscares primitives en si mateixes i/o per l'aplicabilitat formal i/o expressiva que poguessin tenir per ser mutades als rostres humans.

Si be hem dit abans que l'obra de Brancusi no es va atendre mai a copiar les formes explícites de l'art tribal, tot i que resulti paradoxal fou ell qui acostà a Mondigliani a les peces primitives l'any 1909, qui les adoptà en un sentit explícit. Començà a tallar escultures en pedra com *Cap de dona* (1911), la qual mostra una adopció dels trets propis de l'estil africà Baulé que el combinà amb altres referències com l'escultura grega arcaica: rostre ovoide, un nas estilitzat i prim, ulls ametllats, front estret, boca estreta, i cara corba molt aplanada. Uns tret que van arribar a convertir-se en una constant, molt afins a la tendència sentimental que es feu més evident en les seves pintures¹³⁹.

Com anem veient, els rostres humans van ser un dels primers focus on s'hi manifestà el segell de l'art negre. En aquest línia, Vlaminck incorporà de manera esquemàtica els trets d'una màscara Fang Gabon als rostres de les figures de l'obra *Banyistes* (1908). Evidentment, no exposo aquesta obra per una excepcional originalitat, sinó per demostrar com, si abans hem assenyalat que Vlaminck fou el primer en descobrir la potència artística de l'art primitiu, obres com l'esmentada són una prova de que la primícia de trobar una font primitiva no era garantia d'arribar a resultats artístics originals immediats. El

¹³⁷ Janina Dahlmanns, "Primitivismo", *op. cit.*, 219.

¹³⁸ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, 282.

¹³⁹ Robert Goldwater, *op. cit.*, 236.

primitivisme formà part d'un procés d'enriquiment entre les fonts, els artistes i les obres; *Banyistes* ens mostren una experimentació bastant pobre respecte els assoliments primitivistes que desenvolupaven Picasso, Matisse o Derain paral·lament. Ara bé, si en aquest cas la màscara no es manifestà en ple protagonisme es pot justificar des de la trajectòria paisatgística que havia cultivat fins aleshores Vlaminck amb clares dependències a les maneres de Cézanne¹⁴⁰. Basti'ns pensar amb que tres anys abans Matisse havia escandalitzat a la crítica amb el retrat *Madame Matisse. Dona amb capell* (1905) tan sols esbossat amb traços violents de pintura sense modelar, colors arbitraris i una reducció de les faccions inspirats directament en els trets naïfs d'una màscara africana¹⁴¹.

No està de més insistir en la poca acceptació d'aquest tipus d'obres pel públic en general. L'obra *Gran cap* (1912) d'Otto Freundlich n'és un cas paradigmàtic en tant que es convertí en una icona de les exposicions d'"Art Degenerat" que van organitzar els Nazis per desprestigiar l'art d'avantguarda. L'obra demostra una clara afinitat primitiva que la relaciona directament amb les monumentals escultures Moai de l'Illa de Pascua. Ara bé, Freundlich no es centrà específicament en aquestes obres ni intentà traduir-ne directament les formes, sinó que la seva intenció era captar una similitud espiritual i abstrure'n les forces creatives aparentment abstractes que van poder guiar a l'escultor primitiu¹⁴².

Gairebé en la mateixa línia trobam la personalitat artística d'Emil Nolde. Durant una sèrie d'anys es dedicà a fer composicions de natures mortes amb màscares reunides indistintament segons un criteri estètic i expressiu; serveixi'ns d'exemple *Natura morta amb màscares III* (1911) [Fig. 10]. A partir dels esbossos que havia fet al Museum für Völkerkunde de Berlín, Nolde reinterpretà els objectes sense cap preocupació per distingir i organitzar-les segons les cultures d'origen, sinó que el seu interès s'atenia a condensar en el quadre una força primordial que reconeixia en tot l'art primitiu. Així, demostrà una fascinació personal cap al caràcter metafísic i la força transcendent que li

¹⁴⁰ Jack D. Flam, "Matisse and the fauves", a "*Primitivism*" in *the Twentieth – Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, catàleg de l'exposició. (Nova York: William Rubin, 1994), 215.

¹⁴¹ Will Gompertz, *op. cit.*, 123.

¹⁴² Christiane Wanken, "Otto Freundlich's Early Sculpture as an Expression of his Image of Humankind", a *Otto Freundlich. Cosmic Communism*, catàleg de l'exposició. (Munich: Julia Friedrich, 2017), 46 – 47.

semblaven posseir les màscares. Al resultat final, tot i que es mostren com objectes, la pinzellada nirviosa i enèrgica semblen carregar de vida pròpia a les figures¹⁴³.

En definitiva, com ja havíem anat avançant des del principi del treball, no es pot negar com l'art primitiu va ser en sí mateix una importantíssima font d'inspiració i un focus d'atenció artística. A partir del mapa d'obres que hem anat comentant, hem evidenciat com la seva originalitat depenia d'una varietat d'interessos artístics, referències interdisciplinàries, experiències emocionals o circumstàncies històriques que portaren als artistes a un gran ventall de possibilitats plàstiques i/o expressives.

¹⁴³ Janina Dahlmanns, "Primitivismo", *op. cit.*, 219.

8. Conclusions.

Una vegada elaborat el treball, procedeixo a la abstracció d'unes conclusions que corroboren l'assoliment dels objectius abans marcats, als quals aniré responent en el mateix ordre que estan organitzats al seu respectiu apartat:

La principal via d'expansió i troballa del primitiu van ser els processos de colonització que van establir forçosament un fil conductor entre Europa i Àfrica o Oceania.

L'art d'avantguarda s'amarà de la interpretació despectiva i colonial que van fer occident de les cultures natives a les quals va titllar amb el terme primitiu. Tot i això, el primitivisme d'avantguarda no contribuí a atacar-les en clau d'orgull occidental, sinó revertint el primitiu en sentit positiu a dos nivells: cap a una empatia al sofriment dels nadius devastats per la colonització, i per l'autenticitat dels seus models de vida i d'art útils per transformar la moral burgesa europea.

Si be es tractà l'art primitiu i la cultura primitiva en si mateix pel seu exotisme, l'avantguarda artística recercà fonts similars entre els sectors més primitius de la pròpia cultura occidental; a destacar el nuu femení, el contacte amb la natura, el sexe o el ball. Aquesta recerca d'autenticitats primitives motivà als artistes a cercar diferents formes d'evasió cap al primitiu ja fos dins la mateixa cultura o a terres llunyanes.

La relació entre disciplines artístiques va ser una constant del primitivisme, creant així una xarxa d'obres més o menys originals que dialogaven entre si: les màscares, l'escultura primitivista, els bodegons amb escultures, el taller com obra d'art, els balls, la música, les arts escèniques...

Tot ens condueix a afirmar com la gènesi del primitivisme d'avantguarda és un fenomen que agermana moltes branques de les avantguardes històriques, les quals van veure en el primitiu quelcom exòtic que es convertí en una nova moda estètica i en una arma de revolució social. El seu valor rau en la varietat de resultats i riquesa experimental que el fan mereixedor de ser interpretat sense compartiments estancs entre artistes, llenguatges, moviments i cronologies tancades. Gràcies a la multiplicitat de lectures a les quals s'adequà allò primitiu¹⁴⁴, la gènesi del primitivisme va establir els fonaments del que seria la columna vertebral de la història de l'art contemporani¹⁴⁵.

¹⁴⁴ De la mateixa manera que ho feu el classicisme amb el llenguatge clàssic.

¹⁴⁵ Estela Ocampo Siquier, (2002), *op. cit.*, 7.

9. Bibliografia.

Almarcegui, P. “Mediterràneos a pie de página. Sobre exposiciones y otras formas de la cultura”. *Quaderns de la Mediterrània* 17, (2012): 205 – 208. [en línia] [Data de consulta: 10 de Juny de 2017] Recuperat de: http://www.iemed.org/observatori/arees-danalisi/arxiu-adjunts/qm-17-es/qm17_eAlmarcegui.pdf

Aracil, A. i Rodríguez, D. *El siglo XX. Entre la muerte del Arte i el Arte Moderno*. Madrid: Istmo, 1982.

Argan, G. C. *El arte moderno. Del Il·luminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal, 1998.

Arnaldo, J. “Estilo y empatía. La invocación de un arte salvaje”. A *Brücke. El nacimiento del expressionismo alemán*, catàleg de l'exposició. 23 – 34. Madrid: Museu Thyssen – Bornemisza, 2005.

Baudelaire, C. *Poesia completa*. Madrid: Espasa, 2000.

Benjamin, R. “Le Voyage en Orient. De l'Orientalisme moderniste”. A *Delacroix à Kandinsky. L'Orientalisme en Europe*, catàleg de l'exposició. 203 – 225. Brussel·les: Hazan, 2010).

Bihalji – Merin, O. *El arte naïf con 182 ilustraciones*. Madrid: Labor, 1978.

Bocola, S. *El arte de la modernidad. Estructura y dinàmica de su evolución de Goya a Beuys*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.

D.D.V.V. “Primitivism” in XX century art. Vol. 1., catàleg de l'exposició. Nova York: William Rubin, 1994. [1ra ed. 1984]

D.D.V.V. *Arte Moderno. Ideas y conceptos*. Madrid: Fundación Mapfre, 2008.

D.D.V.V. *Brücke. El nacimiento del expressionismo alemán*, catàleg de l'exposició. Madrid: Museu Thyssen – Bornemisza, 2005.

D.D.V.V. *Delacroix à Kandinsky. L'Orientalisme en Europe*, catàleg de l'exposició. Brussel·les: Hazan, 2010.

D.D.V.V. *Expresionismo Brücke*. Madrid: Fundación Colección Thyssen - Bornemisza, 2005.

- D.D.V.V. *Otto Freundlich. Cosmic Comunismm*. Munich: Julia Friedrich, 2017.
- D.D.V.V. *Primitivism and twentieth – century art*. Londres: Jack Flam with Miriam Deutch, 2003.
- Dahlmanns, J. “El espectáculo como ritual”. A *Brücke. El nacimiento del expressionismo alemán*, catàleg de l’exposició. 285 – 287. Madrid: Museu Thyssen – Bornemisza, 2005.
- Dahlmanns, J. “Primitivismo”. A *Brücke. El nacimiento del expressionismo alemán*, catàleg de l’exposició. 217 – 241. Madrid: Museu Thyssen – Bornemisza, 2005.
- Einstein, C. *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. [1 ed. 1915]
- Flam, J. D. “Matisse and the fauves”. A “*Primitivisme*” in the *Twentieth – Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, catàleg de l’exposició. 211 – 240. Nova York: William Rubin, 1994.
- Fraser, D. *Arte primitivo*. México: Herrero, 1962.
- Gide, A. *El inmoralista*. Madrid: Càtedra, 1999. [1a ed. 1902].
- Goldwater, R. *Primitivism in Modern Art*. Cambridge: Enlarged Edition, 1986.
- Gompertz, W. *¿Que estàs mirando? 150 años de arte moderno*. Madrid: Taurus, 2013.
- González Alcantud, J. A. *El exotismo en las vanguardias artístico – literarias*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Harrison, C., Frascina, F., i Perry, G. *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal, 1998.
- Heller, R. “Brücke y la centralidad de lo primitivo”. A *Brücke. El nacimiento del expressionismo alemán*, catàleg de l’exposició. 35 – 55. Madrid: Museu Thyssen – Bornemisza, 2005.
- Leighten, P. “The white peril and L'art nègre: Picasso, primitivism, and anticolonialism”. *The Art Bulletin* 72: 609 – 630. (1990).
- Malraux, A. *Las voces del silencio*. Buenos Aires: Emecé, 1959.
- Ocampo Siquier, E. “Primitivismo y arte primitivo”. *Nueva Revista* 80, (2002): 1 – 7. [en línea] [Data de consulta: 10 de Juny de 2017] Recuperat de:

https://www.upf.edu/documents/3192920/3201649/eo_primitivismo_arteprimitivo.pdf/e430c2a-a39d-4bb8-a98c-97a5d4dc12d2

Ocampo Siquier, E. “Primitivismo y feminismo en el arte contemporáneo”. *Arte, Individuo y Sociedad* 2, (2016): 311 – 324. Universidad Complutense de Madrid. [en línea] [Data de consulta: 10 de Juny de 2017] Recuperat de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/48644/48283>

Perry, G. “El Primitivismo y ‘lo moderno’”. A *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*. 7 – 89. Madrid: Akal, 1998.

Picasso, P. “Discovery of African Art. 1906 – 1907”. A *Primitivism and twentieth – century art*. 33 – 34. Londres: Jack Flam with Miriam Deutch, 2003.

Ramírez, J. A. “Primitivismos. Lo remoto, lo ancestral y lo primigenio en el arte contemporáneo”. A *Arte Moderno. Ideas y conceptos*. 167 – 205. Madrid: Fundación Mapfre, 2008.

Ramírez, J. A. *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal, 2009.

Rhodes, C. “Vicios y virtudes del imperativo autodidacta”. A *Expresionismo Brücke*. 51 – 71. Madrid: Fundación Colección Thyssen - Bornemisza, 2005.

Rhodes, C. *Primitivism and modern art*. London: Thames and Hudson, 1994.

Rubin, W. i Varnedoe, K. “Preface”. A “*Primitivisme*” in the *Twentieth – Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, catàleg de l’exposició. ix – x. Nova York: William Rubin, 1994.

Silver, K. E. “El pasado como futuro: de cómo los artistas modernos emplearon la historia del arte para hacer arte nuevo”. A *Arte Moderno. Ideas y conceptos*. 41 – 55. Madrid: Fundación Mapfre, 2008.

Spurling, H. *Matisse. El pintor desconocido. 1869 – 1908*, Vol. 1. Barcelona: Edhasa, 2007.

Stuckenschmidt, H. H. “Música folklórica y música exòtica”. A *La música del siglo XX*. 150 – 174. Madrid: Guadarrama, 1960.

Uribe Hanabergh, V. *El pintor viajero. Exploración y pintura en la creación moderna*. Barcelona: Erasmus, 2013.

Vergo, P. “Brücke: ¿un Puente hacia el ‘superhombre’?”. A *Expresionismo Brücke*. 19 – 35. Madrid: Fundación Colección Thyssen - Bornemisza, 2005.

Vlaminck, M. “Discovery of african art. 1906”. A *Primitivism and twentieth – century art*. 27 – 28. Londres: Jack Flam with Miriam Deutch, 2003.

Wanken, C. “Otto Freundlich’s Early Sculpture as an Expression of his Image of Humankind”. A *Otto Freundlich. Cosmic Comunismm*, catàleg de l’exposició. 46 – 47. Munich: Julia Friedrich, 2017.

William, R. “Modernist primitivism an introduction”. A “*Primitivisme” in the Twentieth – Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, catàleg de l’exposició. 1 – 81. Nova York: William Rubin, 1994.

10. Apèndix d'il·lustracions.



Fig. 1: Herbert Ward. *Le sorcier noir*, 1902, bronze. Nantes, Musée des Beaux Arts. Imatge recuperada de: <http://musee.louvre.fr/bases/doutremanche/notice.php?lng=0&idOeuvre=2779&f=2200> (Data de consulta: 25 de Juny de 2017).



Fig. 2: Wassily Kandinsky. *Cementeri àrab*, 1905, oli sobre tela, 71,5 x 98 cm, Hambuerger Kunsthalle Hambourg. Imatge recuperada de: D.D.V.V. *Delacroix à Kandinsky. L'Orientalisme en Europe*, catàleg de l'exposició. Brussel·les: Hazan, 2010, 314.



Fig. 3: Ernst Ludwig Kirchner. *Sam y Milly a l'estudi de la Berliner Strasse 80 de Dresden,* 1910, fotografia. Imatge recuperada de: <https://souslevernis.wordpress.com/2015/07/27/la-petite-franzi-levenement-special/> (Data de consulta: 25 de Juny de 2017).



Fig. 4: André Rousseau. *Lleó afamat atacant un antílop,* 1905, oli sobre tela. Fondation Beyeler, Basilea. Imatge recuperada de: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/leon-hambriento-atacando-a-un-antilope/> (Data de consulta: 25 de Juny de 2017).



Fig. 5: Pablo Picasso. *La ballarina d'Avinyó*, 1907, oli sobre tela. Imatge recuperada de: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/nude-with-raised-arms-the-avignon-dancer-1907> (Data de consulta: 25 de Juny de 2017).



Fig. 6: Màscara Gabon. *Figura de guardià*, talla de fusta i revestiment en coure, 56,2 cm. Imatge recuperada de: http://www.randafricanart.com/images/Armand_Kota_102.jpg (Data de consulta: 25 de Juny de 2017).



Fig. 7: *Josephine Baker amb el famós cinturó de plàtans al casino Folies Bergère*, 1927, fotografia. Imatge recuperada de: <http://www.milandes.com/josephine-baker/> (Data de consulta: 25 de Juny de 2017)



Fig. 8: Constantin Brancusi. *La besada*, c. 1907 – 1908, talla en pedra, 27,9 x 26 x 21,6 cm, Muzeul de Artă din Craiova. Imatge recuperada de: <http://www.muzeuldeartacraiova.ro/index.php/cabinetul-brancusi/98-sarutul> (Data de consulta: 25 de Juny de 2017).



Fig. 9: Ernst Ludwig Kirchner. Esbós per una escultura, 1913, llapis sobre paper, 48,5 x 38 cm, Bündner Kunstmuseum Chur. Imatge recuperada de: D.D.V.V. *Brücke. El nacimiento del expressionismo alemán*, catàleg de l'exposició. Madrid: Museu Thyssen – Bornemisza, 2005, 55.



Fig. 10: Emil Nolde. *Natura morta amb màscares III*, oli sobre tela, 74 x 78 cm, Nelson Gallery of Art, Atkins – Museum Kansas. Imatge recuperada de: <http://www.the-art-minute.com/emil-noldes-intentions-are-clear/> (Data de consulta: 25 de Juny de 2017).