

Visión antropológica en el arte de entreguerras y sus publicaciones: un giro etnográfico

Anthropological Vision in Interwar Art and its Publications: An Ethnographic Turn

Artículo enviado el 3 de noviembre de 2021; devuelto para revisión el 3 de mayo de 2022; aceptado el 8 de junio de 2022; <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2023.122.2809>

Javier Mañero Rodicio Universidad Complutense de Madrid; jmanero@ucm.es; <https://orcid.org/0000-0003-0224-743X>

Líneas de investigación Arte y estética de entreguerras por medio de las revistas; teoría y creación en arte contemporáneo.

Research lines Interwar art and aesthetics through magazines; Theory and creation in contemporary art.

Publicación más relevante “Acción surrealista y medios de intervención. El surrealismo en las revistas, 1930-1939”, *Anales de Historia del Arte*, núm. 23 (2014): 209-258. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.43610

Resumen Durante el periodo de entreguerras se afianzó una nueva apreciación de las entonces llamadas artes “primitivas” determinada por la difusión de estudios antropológicos. Las publicaciones artísticas se abrieron a los científicos y a tratamientos de aquellas producciones netamente etnográficas, ajenas a las valoraciones estéticas. Esto ocurre con especial intensidad en el ámbito francés. Ciñéndose a él, esta investigación atiende sobre todo a las colaboraciones científicas en las revistas de arte moderno, y a cómo sus planteamientos y nuevas contextualizaciones antropológicas van permeando en la crítica de arte y en la propia obra artística, hasta poder identificar una suerte de giro etnográfico. Muy centrada en documentos de época, en ocasiones poco frecuentados, la investigación pretende aportar un relato significativo y conceptualmente completo, atento a las distintas sensibilidades artísticas, sobre la implantación de ese giro a lo largo del periodo tratado.

Palabras clave Arte moderno; artes originarias; revistas de arte; surrealismo; etnografía; arqueología; mito.

Abstract During the interwar period, a new appreciation of what were then called “primitive” arts took hold, stimulated by the spread of anthropological studies. Artistic publications were opened to scientists and to treatments of those productions from a purely ethnographic point of view, oblivious to aesthetic evaluations. This occurred with particular intensity in the French milieu. Concentrating on French publications, this paper deals mainly with scientific collaborations in modern art magazines, and how these approaches and the new anthropological contextualizations permeated art criticism and the artistic work itself, to the extent that a kind of “ethnographic turn” can be identified. Focused on period documents, in many cases rarely noticed, the article aims to provide a significant and conceptually complete account—attentive to different artistic sensibilities—of the way this turn manifested itself throughout the period dealt with.

Keywords Modern art; early-originary arts; art magazines; ethnography; archeology; surrealism; myth.

JAVIER MAÑERO RODICIO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Visión antropológica en el arte de entreguerras y sus publicaciones: un giro etnográfico

Las ciencias humanas se integran hoy con naturalidad en la práctica artística que deviene a menudo, más allá de la representación visual, aproximación antropológica a las realidades. Al igual que el etnógrafo descrito por Lévi-Strauss, indeciso en cuanto a la distancia que deba mantener respecto al grupo estudiado,¹ el artista integra su actividad en el contexto con mayor o menor conciencia y control de su posición con relación a lo atendido. Un dilema que Hal Foster sitúa en el centro de *El artista como etnógrafo* al identificar la capilaridad entre antropología y arte: “Recientemente, la vieja envidia del artista entre los antropólogos ha invertido su orientación: una nueva envidia del etnógrafo consume a muchos artistas y críticos [...] [Éstos] aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse”;² el autor da por cumplido un “giro etnográfico” en el que el artista actúa según la tradición del observador participante, es decir, situándose como parte en algún grado de la representación que emprende, que siempre es la del otro.

Estas actitudes se reconocen en el arte de fin de siglo y en el actual desde los dispositivos deconstructivos y textuales del *detournement*, la crítica institucional,

1. “No se escapa al dilema: o bien el etnógrafo se adhiere a las normas de su grupo y las otras no pueden inspirarle más que una curiosidad pasajera de la cual la reprobación no está jamás ausente, o bien es capaz de entregarse totalmente a ellas y su objetividad queda viciada”, en Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos* (Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1973), 386.

2. Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 186.

la acción relacional, entre otros, pero su arqueología data de otros momentos del siglo xx. Pueden identificarse en el periodo de entreguerras al que se aplica este estudio, y con especial intensidad en los círculos del surrealismo disidente. En ellos, no obstante, la presencia del otro, lejos del carácter textualista instaurado en la posmodernidad, mantiene el sesgo primitivista de una proyección psíquica liberadora y supracultural de lo originario. Una visión mitificada, pero que supuso un giro radical respecto a la asimilación plástica y formal que las primeras vanguardias hicieron de las artes exóticas. Una visión, lógicamente, ajena aún a la crítica decolonial contemporánea, pero que, en su desactivación del predominio estético, debe situarse como precursora de la actual mirada al otro³ y, en todo caso, como un precedente inmediato de las poéticas esencialistas posteriores a 1945.

¿Cuáles fueron las circunstancias y los instrumentos que posibilitaron semejante proceso? ¿Cómo se manifestó en las distintas sensibilidades artísticas de entreguerras? La diferencia de aquella mirada artística etnográfica, perceptible como se verá en el arte moderno en su conjunto, estuvo determinada por la ciencia. Por unas ciencias humanas aún en sus inicios metodológicos que arrastran en ocasiones graves prejuicios raciales y siempre una visión eurocéntrica.⁴ La antropología y sus ciencias afines —etnología, arqueología o sociología, pero también por entonces el psicoanálisis— estaban desentrañando y

3. Desde el punto de vista del arte, y entre otros muchos intentos, la exposición *Documenta 11* supo afrontar estos debates —que conviene situar aquí desde el principio— al asumir críticamente la tradición moderna de lo exótico. Su director, Okwui Enwezor, recoge la idea de Gerardo Mosquera de las “culturas curadoras” y las “culturas curadas” (*curating cultures - curated cultures*) y expone un argumento central: “El horizonte de los discursos artísticos del siglo pasado, independientemente de las afirmaciones hechas por las afinidades entre lo tribal y lo moderno, está claramente descrito por la división que define la separación entre el universalismo artístico occidental y las particularidades y peculiaridades de los objetos tribales que también definen su marginalidad”, en Okwui Enwezor, “The Black Box”, en *Documenta 11-Platform 5/ Exhibition* (Kassel: Hatje Cantz, 2002), 46.

4. En la extensa nómina de ensayos y exposiciones críticos con aquellas visiones occidentales se pone de manifiesto la dificultad de eliminar por completo el pecado original colonialista. En *The Predicament of Culture*, James Clifford analiza cómo se fue fraguando desde el propio corazón de la etnografía, en los años aquí tratados, una crítica a estas actitudes y un autorreconocimiento de la posición inevitablemente dominante del etnógrafo y del crítico de occidente. James Clifford, *Dilemas de la cultura [The Predicament of Culture (1988)]* (Barcelona: Gedisa, 2001). Al incidir en esto, Sally Price destaca las aún graves limitaciones de aquellos reconocimientos críticos por parte de la etnografía progresista y la escena artística avanzada de entreguerras, al afirmar que reservaron “la comprensión estética consciente como una especificidad del espíritu occidental, atribuyendo las pulsiones inconscientes a los artistas primitivos”, con todo lo que ello implica. Sally Price, *Arts primitifs; regards civilisés* (Paris: ENSBA, 1995), 59.

mostrando un sinfín de producciones simbólicas que, tras 1918, eclosionan en los medios propios del mundo del arte. Será, precisamente, mediante un análisis amplio de estos medios, de preferencia los periódicos —fueran de carácter general o bien vinculados a grupos artísticos—, y en el significativo ámbito francés del momento, como se pretende aquí establecer un panorama de aquel nuevo imaginario. Siempre atendiendo a la interpretación antropológica con que se contextualizaron científicamente aquellas producciones, y a la recepción y uso que el arte, desde la teoría y la práctica, les dará. Con tal metodología se establece como objetivo de este estudio documentar las condiciones, antes interrogadas, de aquel cambio de paradigma artístico. Pues se puede decir que el giro etnográfico —tal y como esta ciencia se entendía en la época, vinculada a las culturas originarias—, que se cumplió ya entonces, determinó el carácter de aquella modernidad avanzada y preconizó tempranamente el colapso del edificio moderno.

Se procurará, por tanto, exponer este proceso mediante una selección de fuentes de la época representativas capaces de ilustrar sus muchas vertientes, con especial atención a las incursiones científicas en los medios del arte. Concretar los cauces de divulgación y recepción para formar un mosaico de casos, de artículos, autores, textos críticos e imágenes que, por ejemplo, en el caso de los de tono más científico procedentes de revistas generalistas, que ocupan la primera parte del texto, apenas han sido frecuentados. Trazar con tales materiales un relato significativo y conceptualmente completo sobre la implementación de ese giro etnográfico a lo largo del periodo estudiado, transitando entre las distintas sensibilidades artísticas del momento. El planteamiento condensado y conjunto de estos objetivos documentales, críticos e históricos en las páginas que siguen determina, precisamente, su particular aportación a la amplia bibliografía existente sobre unos u otros aspectos de esta temática.

En cuanto a la estructura del estudio, una primera parte, “Ciencia y estética: modernidad de lo originario”, acoge aspectos generales, como los procesos sinérgicos entre arte y ciencias humanas en el contexto estudiado, para analizar a continuación su presencia y recepción, muy en particular la etnográfica, en los medios generales del arte de orientación moderna. La segunda parte del trabajo, “Espacios míticos del surrealismo”, revisa la culminación en su grado más radical de este giro etnográfico, que se analiza a partir de los medios y discursos del grupo surrealista y de sus artistas, así como de los de su disidencia, hasta la formulación final de una vía antropológica de aquel giro, ya tal vez fuera del arte.

Ciencia y estética: modernidad de lo originario

Enfoques antropológicos

“La completa separación de la función artística de la comunidad [...] el aislamiento del artista en el estudio, su exclusión de la validez pública. No se puede sentir un contraste más marcado que el que existe entre ese aislamiento y la unidad de la vida primitiva”,⁵ afirma Eckart von Sydow en alusión a las limitaciones del “peculiar carácter de laboratorio de la era moderna” y de su especialización artística identificada en el “eslogan *l’art pour l’art*”. Lo menciona en *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, una obra que da fe del amplio campo de las producciones tenidas entonces por “primitivas”. En las más de 400 páginas dedicadas a la imagen se suceden producciones etnográficas africanas, oceánicas, inuit, junto a otras arqueológicas como las precolombinas, las paleolíticas o de la alta Edad Media noreuropea. Von Sydow como Carl Einstein, Leo Frobenius y otros etnólogos e historiadores alemanes aportaron una comprensión trascendente y social de las culturas originarias de notable presencia en los medios artísticos de París. Son una manifestación de la aplicación etnográfica de aquellos estudios comparados de religiones y mitos tan difundidos hacia el cambio de siglo, de los que *The Golden Bough* (1890) de James G. Frazer es ejemplo paradigmático.

En el ámbito francés del que nos ocupamos, aquellos estudios antropológicos adquieren en la Escuela Sociológica, iniciada por Émile Durkheim y difundida desde el Collège de France por Marcel Mauss, una personalidad propia que conviene considerar. Esta escuela se caracteriza por anunciar una antropología social que sitúa en el centro la tensión entre individualidad y construcción social con especial atención a lo sacro, elemento constitutivo final pues lo social trasciende la suma de individualidades. Durkheim destaca, no obstante, al individuo como clave de lo social: sólo en él “se encuentra la fuente de toda evolución social” y “si la sociedad se forma, lo hace para permitir al

5. Eckart von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit* (Berlín: Propyläen Verlag, 1923), 11-12. Von Sydow (1885-1942), formado como historiador del arte, fue valedor del expresionismo vanguardista y también un destacado etnógrafo entre la antropología religiosa y el psicoanálisis.

individuo realizar su naturaleza”.⁶ Esta posición en algún grado psicologista⁷ es en todo caso ajena a explicaciones economicistas, sean las de la teoría liberal o de la marxista, y tuvo tal vez por ello un notable ascendiente sobre la etnología y la reinterpretación de lo arcaico en entreguerras. Georges Bataille, personalidad central en este proceso y su transferencia al arte, es un ejemplo: “Estamos [él y Roger Caillois], en todo caso, de acuerdo, siguiendo a Durkheim, en no ver en el hecho social otra cosa que una suma de acciones individuales [...]. Si se miran las cosas sociales en toda su extensión, el marxismo, así como el pensamiento individualista común, sólo es una maraña desprovista de significación, ni histórica ni práctica”.⁸ Frente a aquellos funcionalismos destaca la teoría del don de Mauss,⁹ que antes de ser valorada tardíamente por antropólogos como Lévi-Strauss obtuvo la temprana atención de Bataille, manifiesta en conceptos centrales como la *notion de dépense* —el gasto improductivo— o su interpretación de la ritualidad y el exceso sacrificial.¹⁰

Estas explicaciones del hecho social que ponían al presente europeo ante espejos tan lejanos encuentran un eco especial en el Institut d’Ethnologie fundado en 1925 por Marcel Mauss, Lucien Lévy-Bruhl y Paul Rivet. Desde su fundación hasta 1939, Mauss impartirá en él cursos orientados a una práctica etnográfica profesional que debía unir, siguiendo la senda de la por entonces más desarrollada etnografía anglosajona, y en particular de Bronisław Malinowski,¹¹ dos actividades hasta entonces separadas: el trabajo de campo,

6. Émile Durkheim, *Las reglas del método sociológico* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 150-152.

7. “Las leyes sociológicas no podrán ser más que un corolario de las leyes más generales de la psicología”, en Durkheim, *Las reglas del método sociológico*, 150.

8. Georges Bataille, *La sociologie sacrée du monde contemporain* (París: Lignes & Manifestes, 2004), 24.

9. Mauss sitúa el hecho social originario en una cierta economía ritual donde el intercambio no deriva del interés personal y la acumulación. El *potlatch* u ofrenda de cortesía que acompaña al encuentro en las culturas originarias es su paradigma.

10. Fernando Giobellina, “El don del ensayo”, en Marcel Mauss, *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas* [1924] (Buenos Aires y Madrid: Katz, 2009), 7-10.

11. El etnógrafo, afirma Malinowski, “debe colocarse en buenas condiciones para su trabajo, es decir, lo más importante de todo, no vivir con otros blancos, sino entre los indígenas”. Bronisław Malinowski, *Los argonautas del Pacífico occidental* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1986), 24. Malinowski, “transparente” entre los habitantes de las islas Trobriand, inaugura la figura del *observador participante* y del etnógrafo de campo antropólogo que recogerá en buena medida Mauss.

confiado por lo general a misioneros y otros informadores coloniales, y su interpretación, al etnógrafo y al etnólogo.¹² En *Manual de etnografía* —transcripción de aquellos cursos—, Mauss define la orientación de la disciplina y sus requerimientos científicos: la exhaustividad de los datos, su recopilación bruta, no procesada, la necesaria interdisciplinariedad científica de la investigación, entre otros. Se impone la idea del documento, con una particular atención a los objetos. “El objeto es en muchos casos la prueba del hecho social”,¹³ afirma, con lo que se indica que en las culturas originarias éstos suelen tener un componente estético, sea levemente ornamental o de mayor calado; son arte.¹⁴ Esta confianza y atracción por el objeto etnográfico definirá a la etnografía francesa y su asimilación vanguardista.

Un elemento más conceptual y propiamente antropológico debido, en este caso, a Lucien Lévy-Bruhl, el segundo de los citados fundadores del Institut d’Ethnologie, resultará de igual manera determinante. En su muy influyente libro *La mentalité primitive* (1922) se constata, a partir de amplios materiales etnográficos, la continuidad perceptiva entre visible e invisible, real e imaginado, vigilia y sueño en la experiencia mental “primitiva”, pero con el argumento de que tal cosa no implica inferioridad respecto al pensamiento “moderno” pues su coherencia y racionalidad es la misma, aunque responda a una diferente lógica y noción de causalidad: “Entonces la actividad mental de los primitivos ya no será interpretada de antemano como una forma rudimentaria de la nuestra, como infantil y casi patológica. Aparecerá, por el contrario, como normal en las condiciones en que ella es ejercida, como compleja y desarrollada a su manera”.¹⁵

A pesar del sesgo eurocéntrico de esa diferente cualidad lógica, se trata de un planteamiento por entonces audaz y atractivo, en especial frente a la

12. Jean Jamin, “De Dakar a Djibouti o el ataúd de Queequeg”, en *La misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti y el fantasma de África: 1931-1933* (Valencia: Universitat de València, 2009).

13. Marcel Mauss, *Manual de etnografía* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006), 23.

14. “Se comenzará el estudio de las artes plásticas por la recolección de todos los objetos artísticos, incluidos los más humildes [...]; un bello modelo de silbato americano es una escultura”, en Mauss, *Manual de etnografía*, 129. Es interesante señalar que Mauss defiende para aquellas sociedades originarias la misma capacidad estética de apreciación desinteresada de las formas, las danzas, la música que en las culturas modernas: la dimensión estética del objeto contribuye a su eficacia ritual (Mauss, *Manual de etnografía*, 118).

15. Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive* (París: Librairie Félix Alcan, 1922). Posteriormente se publicó en español con el título *La mentalidad primitiva* (Buenos Aires: Lautaro, 1945), 29.

establecida consideración ilustrada y colonialista de las culturas originarias como estadio incompleto e incluso defectuoso que debía ser tutelado. Desde esta visión positiva de aquellas espiritualidades, las producciones artísticas asociadas a los prolivos análisis y relatos de costumbres y mitologías dan lugar a una apreciación más vitalista y psicológica al tiempo que no meramente estética de lo originario que afectará al arte en su conjunto. Sus medios toman aquellas manifestaciones como un verdadero “arte moderno otro”, al aportar una suerte de iconología comparada entre las imágenes contemporáneas y las de la etnografía y la arqueología hasta constituir todo ello parte de un mismo sentir moderno que recorrerá todos los gradientes. En un extremo se mantiene la ya experimentada proyección estética mutuamente retroalimentada entre el gusto sintético moderno y las producciones originarias y, en el otro, una proyección perturbadora de aquellas artes arrojadas sobre el presente en toda su dimensión mítica, que transitarán en particular el surrealismo y sus disidencias, además de su amplia influencia artística más allá de sus grupos.

Presencia etnográfica y su recepción en el entorno del arte

Respecto a lo primero, concluida la guerra, la visión estética no se cuestionaba. Lo africano se asumió primordialmente desde la forma hasta convertirlo en la moda *nègre* como parte del gusto sintético y geometrizable del *déco*. Frente a esta vulgarización de las conquistas formales modernas y de sus referentes exóticos, Le Corbusier clama desde la revista del purismo, *L'Esprit Nouveau* (1920-1925), contra la idea misma de artes decorativas y propone una ética de lo moderno, de su economía formal, llamada a renovar la vida material y espiritual tras la destrucción bélica. Pero la modernidad que se propone desde el purismo es una *vuelta al orden* sin figuración: la geometría clara que guía las producciones de la Antigüedad es igualmente su referente último.¹⁶ Lo clásico se asume desde unos valores plásticos y filosóficos que acogen y aportan trascendencia a la visión racional y funcionalista del progreso, pues por encima de apariencias lo que cuenta son las “manifestaciones plásticas que son permanentes”.¹⁷

16. Sobre estas posiciones de Le Corbusier y el purismo puede consultarse: Elia Espinosa, *L'Esprit Nouveau: una estética moral purista y un materialismo romántico* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986).

17. De Fayet, “Peinture ancienne et peinture moderne”, *L'Esprit Nouveau*, núms. 11-12 (1921): 1315-1327, 1316.

El arte africano entra en esta consideración de permanencia. Sería una manifestación más de la naturaleza geométrica y pauta de la asimilación perceptiva humana, tanto como el cubismo, el arte egipcio o el griego, con los que se compara expresamente.¹⁸ Con esta premisa formalista *L'Esprit Nouveau* dio a menudo cabida entre sus páginas a imágenes y comentarios sobre arte africano, aunque sólo a un artículo dedicado en exclusiva. Se trata de “Nègres”, donde se reiteran las tesis puristas sobre la universalidad de la emoción plástica y el carácter evolutivo de las formas en su tendencia a depurarse. Aunque no pueda penetrar en la “mente fetichista”, el occidental queda afectado por el “valor plástico puro [de sus máscaras], el negro, de quien ignoramos prácticamente todo, tanto de él como de su religión, alcanza a introducirnos en un estado casi religioso”.¹⁹ Es una apreciación plasticista muy representativa del momento que sitúa, en un claro reflejo colonialista, la virtud artística de aquellas culturas en su estado de naturaleza e incapacidad reflexiva: su inmediatez perceptiva, piensa las formas con toda corrección, de ahí su universal funcionalidad emotiva.²⁰

La mayor parte de los numerosos clichés que ilustran “Nègres” proceden de la colección de Paul Guillaume, quien en mayo de 1919 promovía la Première Exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien, celebrada en la Galerie Devambez, primera de tanta amplitud fuera de los museos etnográficos (fig. 1a). El catálogo consigna 147 piezas y contiene dos textos muy significativos dadas sus fechas; uno procedente de la etnografía, otro de las artes. En “L'art sauvage. Océanie-Afrique”, de Henri Clouzot y André Level, se aconseja tener siempre presente la “utilidad ritual y mágica” que origina estas obras, para a continuación destacar sus cualidades plásticas al vincular en términos de difusión al arte africano con Egipto y al oceánico con India, hipótesis con aceptación

18. Amédée Ozenfant y Charles-Édouard Jeanneret, “Sur la Plastique”, *L'Esprit Nouveau*, núm. 1 (1920): 38-48, 45.

19. Julien Saint-Quentin, “Nègres”, *L'Esprit Nouveau*, núm. 21 (1924): s.p.

20. Las artes originarias fueron un argumento de autoridad para el arte moderno, que se reencuentra, tras un proceso consciente, libre y cognitivo, con lo que en aquellas venía dado como esencia humana, ajena al albedrío y el pensamiento. Sin embargo, respecto a momentos anteriores de simple menosprecio, esto suponía un rasgo progresista, una valoración positiva de lo “primitivo y salvaje” como depurado modelo artístico. La aproximación surrealista trastocará estos términos, como veremos, al fijarse en la carga antropológica de aquellos objetos, en su autenticidad y dimensión mítica. Se trata, no obstante, en ambos casos, de representaciones establecidas por un Occidente que, en palabras de Clifford, “ya no puede presentarse a sí mismo como el único proveedor de conocimiento antropológico sobre los otros, ha llegado a ser necesario imaginar un mundo de etnografía generalizada”, en Clifford, *Dilemas de la cultura*, 40.

por entonces, y sin duda tranquilizadora al explicar la calidad de aquel arte “salvaje” mediante ascendentes culturales prestigiosos.²¹ Estos autores, activos en los medios artísticos como se verá, publicaban el mismo año *L'art nègre et l'art océanien*, libro especialmente interesante en la difusión de las artes oceánicas, que presenta la etnografía como una ciencia aún en ciernes en la que las propias colecciones museísticas permanecen a su juicio acientíficas y desordenadas, intuyendo la contradicción etnográfica que señalará poco después Malinowski: una ciencia que se está formando precisamente cuando su objeto de estudio desaparece.²² Clouzot y Level son conscientes de que aquel arte desaparece si lo hace su mundo simbólico: “Lo que es indudable es que en todos los pueblos salvajes la implantación del europeo ha supuesto una ruptura de la cadena de tradiciones y secado las fuentes del arte indígena”.²³

“À Propos de l'art des noirs” es el otro texto del catálogo citado, una reedición de la presentación que Guillaume Apollinaire escribió para el cuadernillo promovido igualmente por Paul Guillaume en 1917, *Premier Album de Sculptures Nègres*. Apollinaire preconiza respecto al arte posiciones etnográficas muy avanzadas al señalar tan tempranamente lo inapropiado de tratar estas producciones como objetos de arte: “En los últimos años artistas, amantes del arte o museos creían que podían interesarse por los ídolos de África y Oceanía desde un punto de vista puramente artístico e ignorando el carácter sobrenatural que les fue atribuido por los artistas que los esculpieron y los creyentes que les rindieron homenaje”, y demanda ante su insegura situación científica el apoyo antropológico necesario para su comprensión: “Pero ningún aparato crítico está aún disponible para esta nueva curiosidad, y una colección de estatuas negras no puede ser presentada de la misma manera que una colección de objetos de arte”. Y se permite una necesaria e irónica prevención antirracista: “Gobineau²⁴ no podría estar hoy de moda en un país civilizado”.²⁵

21. Henri Clouzot y André Level, “L'art sauvage. Océanie-Afrique”, en *Première Exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien*, catálogo de la exposición (París: Galerie Devambez, 1919), 1-4.

22. “La etnología se encuentra en una situación tan lamentablemente ridícula, por no decir trágica, que a la hora de empezar a organizarse, a fraguar sus propias herramientas, a ponerse a punto para cumplir la tarea fijada, el material de su estudio desaparece con una rapidez desesperante”, en Malinowski, *Los argonautas del Pacífico occidental*, 13.

23. Henri Clouzot y André Level, *L'Art nègre et l'art océanien* (París: Devambez editeur, 1919), 6.

24. Joseph Arthur de Gobineau es el autor de la apología racista *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* (1853-1855).

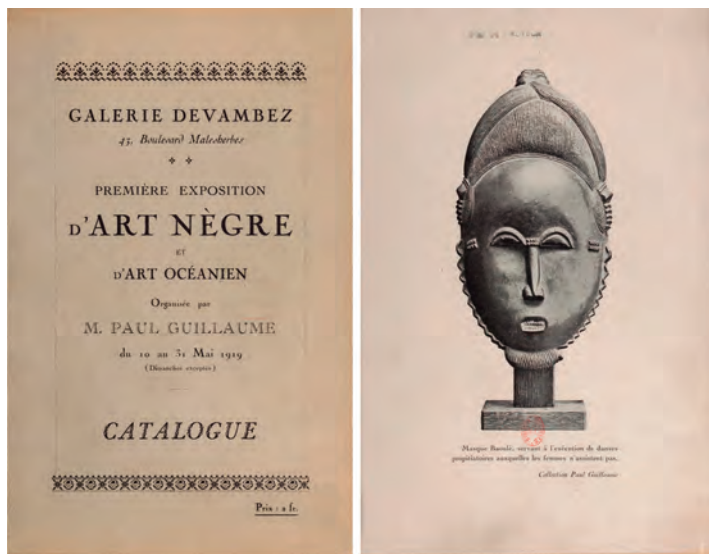
25. Guillaume Apollinaire, “À propos de l'art des noirs”, en *Première Exposition d'Art*, 5-8.

De Apollinaire tomaron los puristas el término *esprit nouveau* y los dadaístas parisinos el de *surréalisme*. La radical oposición en la valoración de lo etnográfico entre estos dos grupos, nombrados de forma involuntaria por el poeta, encuentra en su póstumo mentor un raro equilibrio. Pero es necesario ir algo más atrás del clarividente texto de Apollinaire para hallar un compromiso elaborado entre forma y dimensión simbólica; hasta 1915, cuando Carl Einstein presenta en *Negerplastik* (fig. 1b)²⁶ estas producciones y usa el cubismo como la clave interpretativa que aplicar a la tectónica transcendental de lo etnográfico. Su interés inicial está en el “análisis formal”, en asentar la categoría artística de las producciones africanas,²⁷ sin embargo, Einstein indica ya el carácter dialéc-

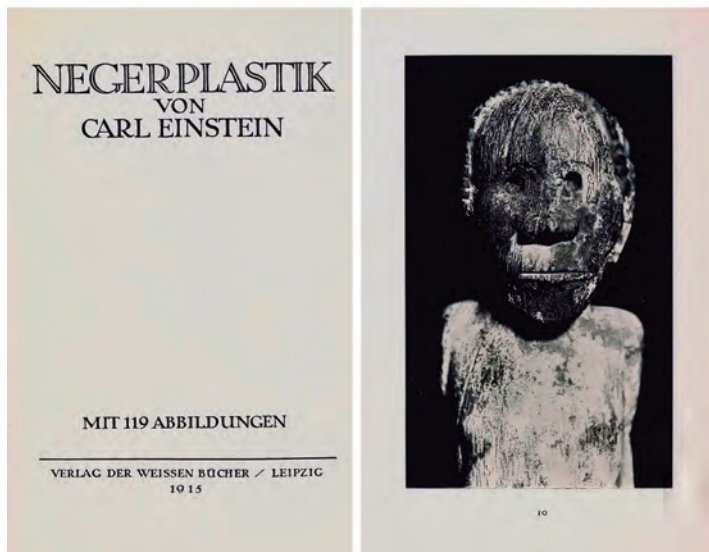
Apollinaire preconiza aquí, en efecto, posiciones que se harán expresas en *Documents*, donde sus etnógrafos piden dejar a un lado los criterios estéticos y contextualizar etnográfica y documentalmente los objetos expuestos. Sin embargo, en tiempos más recientes, desde una sensibilidad decolonial, se solicita una vuelta a la exposición netamente artística de las artes originarias, evitar las amplias cartelas etnográficas si es que no parecen de igual manera necesarias para el arte de Occidente; o bien, igualar en su apoyo etnográfico y documental las producciones de ambas procedencias, como en realidad se está haciendo ya en recientes revisiones museísticas del arte occidental. Es lo que defiende Price tras constatar que “Los objetos etnográficos se erigen en obras maestras del arte universal cuando se ven libres de su contextualización antropológica y se estima que pueden imponerse únicamente desde sus propias cualidades estéticas”. Sally Price, *Arts Primitifs; regards civilisés*, 132.

26. Sin ser este libro el primero en valorar las artes africanas —los bronce de Benin habían sido calificados ya por algunos etnólogos como “arte altamente evolucionado”, tal y como indica Uwe Fleckner—, sí fue el primero en aplicar metodologías de la historia del arte, sin descuidar por ello la dimensión etnográfica, y el más influyente en su voluntad de poner aquellas artes en relación directa con las vanguardias. Desde su mismo arranque señala el desprecio occidental y sus prejuicios coloniales: “Apenas hay arte que los europeos aborden con tanto recelo como el de África. Por lo pronto, se tiende a negar que se trate en absoluto de ‘arte’, y se expresa la distancia que se abre entre estas creaciones y la actitud continental con un desprecio que crea una terminología característicamente negativa”, en Carl Einstein, *Negerplastik* (Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915), V. Del compromiso de Einstein con aquellas culturas da fe el siguiente comentario a la situación de las colecciones etnográficas: “Los signos de la derrota de los pueblos vencidos y colonizados, los trofeos de la avaricia y de la curiosidad europeas y americanas se hallan revueltos en los armarios [...]. Un museo del imperialismo europeo, tanto científico como económico”, en Carl Einstein, “Museo de Etnología de Berlín (1926)”, en Uwe Fleckner, ed., *El arte como vuelta* (Madrid: Lampreave y Millán, 2008). Sobre Einstein puede consultarse Uwe Fleckner, *La invención del siglo xx. Carl Einstein y las vanguardias* (Madrid: MNCARS, 2008).

27. “¡Las esculturas africanas! [...] Un análisis formal que remita a elementos específicos del quehacer espacial y de la visión y que enmarque las obras podrá demostrar que tales obras son arte”, en Carl Einstein, *La escultura negra y otros escritos*, ed. Liliane Meffre (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 34.



a



b

1. Modelos para el arte moderno: a) *Première Exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien*, portada del catálogo de la exposición y p. 1 (vid. supra n. 21). Fuente gallica.bnf.fr / BnF; b) Carl Einstein, *Negerplastik* (vid supra n. 26), portada y p. 10. The Smithsonian Library, CCo 1.0.



c



d

1. c) Einstein, "Sculptures Mélanésiennes" (vid. infra n. 30), 253, 255. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid; d) Zervos, "Art ancien & art contemporain" (vid. infra n. 32), 172-173. Fuente gallica.bnf.fr / BnF.

tico de su aproximación cuando afirma que la “Unidad formal y religiosa se corresponden [...]. La obra religiosa de arte negro es categórica [no metafórica como la europea] y posee una esencia precisa que excluye toda limitación”.²⁸ Su análisis a partir de “formas plásticas puras” contiene la dimensión trascendente de aquellos objetos, no es meramente estética como tras la guerra en el purismo y en la crítica en general, sino que preserva la irreductible diferencia de los objetos *nègres*.

La poderosa, aunque difícil, síntesis dialéctica entre lo plástico y lo extático, propuesta en *Negerplastik* por Einstein, se centra aún en el arte y la noción de plástica pura, pero expresa ya el núcleo de su pensamiento etnográfico futuro. Antes de su etapa en el comité de redacción de la revista *Documents*, Einstein firma en 1926 “Sculptures Mélanésiennes” (fig. 1c), un artículo publicado en *L'Amour de l'Art* (1920-1951).²⁹ En él, los objetos oceánicos se presentan en su carácter ritual, consustanciales a tabúes y mitos, y se sustituye el análisis plástico por las consideraciones más puramente antropológicas relativas a su significación y dimensión social: “No conozco un arte que manifieste mayor tensión interior, como analogía correspondiente a la división social en las tribus, que la escultura melanesia”.³⁰ Tanto en esta orientación etnográfica, que desplegará por completo en *Documents*, como en la misma elección oceánica, Einstein pone de manifiesto en este trabajo un deslizamiento vitalista, más allá de lo morfológico, que mediada la década comienza a hacerse perceptible en el arte avanzado. Así, por ejemplo, los grandes maestros cubistas, héroes para el *Esprit Nouveau* como Picasso, Braque, Lipchitz o Laurens, están por esas fechas resituando su arte en territorios no del todo ajenos al relativismo formal propiciado por el surrealismo.

Aquel mismo año, 1926, aparece *Cahiers d'Art* (1926-1960),³¹ revista que otorgaba expresamente un definido estatus contemporáneo a las artes de procedencia etnográfica y arqueológica como referentes tan ejemplares para el arte moderno como lo fuera para el renacentista la Antigüedad clásica. Las

28. Einstein, *La escultura negra y otros escritos*, 43.

29. Revista muy difundida, de una modernidad matizada, que ejemplifica bien la fascinación sincrética del momento por artes lejanas en el tiempo y la geografía, en su caso, especialmente las arqueológicas. Sobre ésta y la mayor parte de las revistas aquí tratadas, puede consultarse Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940* (París: Ent'revues, 1993).

30. Carl Einstein, “Sculptures mélanésiennes”, *L'Amour de l'Art*, núm. 8 (1926): 253-258, 258.

31. Sobre esta publicación y su director, véase Javier Mañero, “Christian Zervos y *Cahiers d'Art*. La invención del arte contemporáneo”, *Locus Amoenus*, núm. 10 (2010): 279-304.

comparaciones entre estas producciones ancestrales y el arte contemporáneo son constantes. En “Art ancien & art contemporain” (fig. 1d) su editor y director Christian Zervos, aun siendo firme valedor del arte moderno, afirma a la vista de una poderosa cabeza de llama precolombina que el arte por ella representado supera en su “simplicidad y emoción” a las obras de la escultura moderna, tentativas a su juicio apreciables, pero frías, intelectualizadas y carentes de la humanidad manifiesta en aquellas artes.³² En este y otros muchos textos se asimila lo originario a un estado de gracia derivado de una “consciencia aún informe” y abierta al misterio, vedado para la alambicada mente moderna. Es un planteamiento edénico y limitado desde un punto de vista crítico —sin considerar los evidentes reflejos de autoridad colonial ya señalados—, pero que en su contexto aporta algún matiz de interés. Las producciones etnográficas y arcaicas no serían sólo revulsivos formales con qué romper la tradición visual renacentista, sino también manifestación de envidiables potencias creativas y vitales largamente perdidas en Europa. Virtudes añoradas que emular, aunque inalcanzables; a juicio de Zervos, sólo muy pocos, y entre ellos el primero Picasso, estarían a su altura.

La ciencia en los medios generales. El caso de Cahiers d'Art

Más allá de este discurso acomodado en la crítica de arte, la fascinación del editor por las producciones lejanas propició la presencia en *Cahiers d'Art* de científicos que difundieron desde sus páginas investigaciones en etnografía, arqueología o prehistoria, y aportaron una imaginería renovada y poderosa en su contextualización científica.³³ Su presencia es de tal calidad y amplitud que, si se considera la privilegiada posición internacional de *Cahiers d'Art* y su contrastada influencia en los propios artistas,³⁴ sólo cabe concluir que fue determi-

32. Christian Zervos, “Art ancien & art contemporain”, *Cahiers d'Art*, núms. 5-8 (1934): 173-177.

33. En una página-pasquín fuera de texto se avisa a los lectores sobre esta orientación de la revista: “El arte primitivo de África, el arte sardo, el arte cretense han sido y serán presentados a los lectores por especialistas de reputación universal. En una serie de artículos tan documentados y precisos como es posible hemos procurado trazar la vida cósmica y biológica de la humanidad desde las primeras edades”, en “Aux amis de ‘Cahiers d'Art’”, *Cahiers d'Art*, núm. 1 (1930), s.p.

34. Véase Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, 142-144.

nante en la difusión de estas producciones en el medio artístico moderno. Para caracterizar aquella ingente presencia científica repararemos especialmente en los números monográficos entregados a las artes etnográficas.³⁵

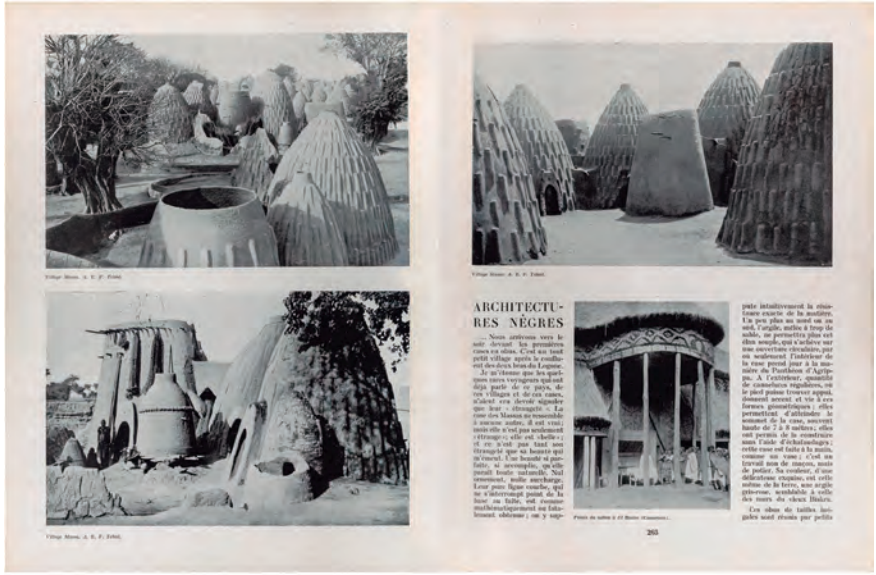
Dos de ellos se dedicaron a África, en ambos casos con un despliegue y tamaño de imágenes excepcionales. El primero, titulado “L’art nègre”, de 1927, está tratado desde la consideración estética, incluye mucha estatuaria y atiende a sinergias con lo contemporáneo que también hace acto de presencia; no cuenta, sin embargo, con colaboraciones propiamente etnográficas, aunque sí con manifestaciones diversas, como la música, puesta en relación con el jazz, o la arquitectura, presentada por André Gide con una sucesión de imágenes que constituyen, sin duda, la aportación más novedosa del número (fig. 2a).³⁶ El segundo, sólo tres años posterior, cambia por completo la orientación. Se trata de un amplio monográfico centrado en la prehistoria africana, que manifiesta desde la propia identificación de portada: “L’Afrique par Leo Frobenius et Henri Breuil”, el carácter científico de su planteamiento. A lo largo de más de 100 páginas se presentan producciones prehistóricas, sobre todo de arte rupestre neolítico, incluso un “Catalogue des copies des peintures rupestres de l’expédition Frobenius 1928-1930”,³⁷ pero también bifaces y otras industrias, así como transcripciones de la tradición oral, en todos los casos mediante textos especializados y minuciosos (fig. 2b).

En realidad, este despliegue sucedía al interés despertado por algunos artículos de estos mismos autores aparecidos en la revista el año anterior en los que, tanto el prehistoriador Henri Breuil, como Leo Frobenius, el más prestigioso etnólogo africanista, habían dado a conocer transcripciones gráficas de arte rupestre neolítico. En uno de éstos, “L’Art de la silhouette”, Frobenius presenta copias de varias escenas tomadas de los abrigos del sur africano de intensa síntesis gráfica y expresiva. En ellas descubre arquetipos, por ejemplo, de *Pieta* para las abundantes escenas de atención a figuras yacentes, y orienta su exégesis a reconstruir su relato mítico a partir de la propia imagen, pero atendiendo también a su coincidencia con la tradición oral viva en aquellas regiones:

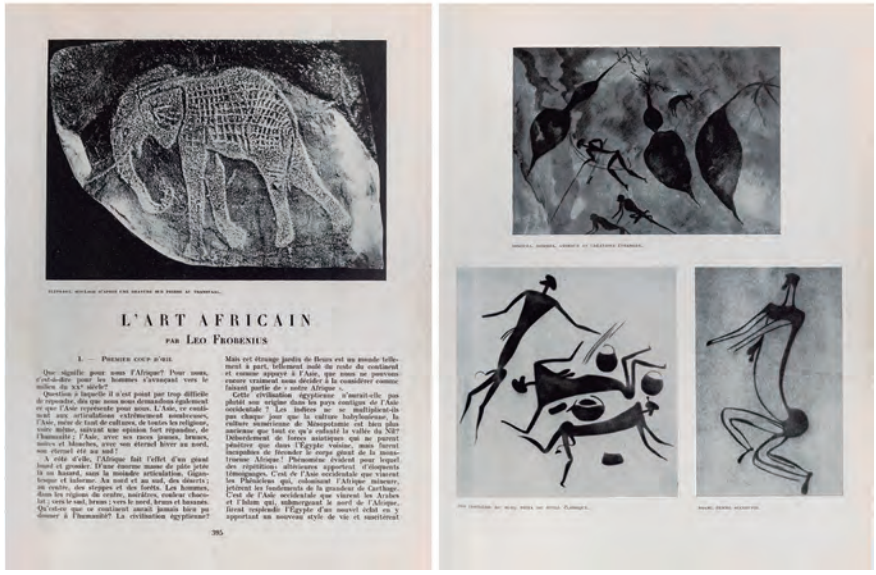
35. Por dar una cierta idea cuantitativa de esta dedicación de *Cahiers d’Art*, cabe indicar que el conjunto de artículos que abordan etnografía, prehistoria o arqueología entre 1926 y 1939, es decir 14 años, con una cadencia de 10 números por año, fue de 123. De éstos, 56 corresponden a 1929 y 1930, momento álgido de esta revista y también del interés por lo etnográfico y lo arcaico, como demuestra la propia *Documents*, editada precisamente esos dos años.

36. André Gide, “Architectures nègres”, *Cahiers d’Art*, núms. 7-8 (1927): 262-267.

37. Leo Frobenius, “L’art africain”, *Cahiers d’Art*, núms. 8-9 (1930): 395-430.



a



b

2. Etnografía en *Cahiers d'Art*, monográficos de África y Oceanía; a) Gide, “Architectures nègres” (vid. supra n. 36), 262-263 y b) Frobenius, “L’art africain” (vid. supra n. 37), 395, 402;



C

c) Hans Fischer, "L'art dans les îles de la Mer du Sud", *Cahiers d'Art*, núms. 2-3 (1929): 81.
Fuente gallica.bnf.fr / BnF

Según un mito antaño muy extendido en el norte [...] el árbol mudó en serpiente y la serpiente en lluvia. Por esta razón podemos ver en el fondo del agua a la princesa sacrificada y a la estrella de la mañana en la mujer del borde superior de las imágenes. Quedamos así situados en el centro mismo de la vida simbólica del pasado.³⁸

Es difícil ponderar hasta qué punto esta unidad de imagen y tradición mítica oral había de interesar en aquellos tiempos del surrealismo.

A comienzos del mismo año, 1929, *Cahiers d'Art* había lanzado el volumen titulado *Fascicule consacré à l'art des océaniens*, según rezaba en la portada. Con la coordinación del editor y la colaboración de Tristan Tzara, además del concurso de infinidad de instituciones y museos, este ambicioso proyecto se abre a una notable lista de participaciones científicas y se muestra muy consciente de su oportunidad dentro del mundo del arte. Las 190 ilustraciones contenidas, entre ellas de toda clase de objetos, rituales, estatuarios o bien cotidianos, han sido documentadas como directamente influyentes en artistas del momento (fig. 2c).³⁹ Zervos reitera en “Oeuvres d'Art océaniques et inquiétudes d'aujourd'hui” su discurso sobre la intensidad espiritual de estas producciones frente a la mediocridad contemporánea, y lo propone también como ejemplo a quienes se aferran aún “a fijar servilmente la apariencia de los objetos”. Pero junto a ello aparece aquí un juicio orientado a valorar aspectos más sutiles e intangibles: “Para juzgar las obras de arte de los oceánicos es necesario considerar sobre todo los movimientos surgidos de lo más profundo de su alma [...]. Los objetos del arte oceánico producen un efecto poderoso por la invención poética que los ha creado”.⁴⁰ Esta misma visión de insondable

38. Leo Frobenius, “L'art de la silhouette”, *Cahiers d'Art*, núms. 8-9 (1929): 397-401, 400.

39. La presencia de la imagen etnográfica entre los artistas es tratada en W. S. Rubin, ed., *Primitivism in Twentieth Century Art* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1984). Esta célebre exposición reprodujo, tanto en su propia metodología comparativa como en la mayor parte de sus aspectos museísticos, la visión moderna de las artes “primitivas”, sin integrar los debates decoloniales ya por entonces activos. El conjunto de estudios que componen su catálogo sigue siendo, no obstante, una referencia sobre el tema. Clifford, muy crítico con el criterio de similitud primitivo-moderno aplicado y el carácter “celebratorio” de la muestra, valora, sin embargo, el catálogo, y destaca varios de sus “útiles” artículos y en especial el elemento extraño que supone “Giacometti” de Rosalind Krauss, titulado después “Se acabó el juego”. Véase James Clifford, *Dilemas de la cultura*, 236.

40. Christian Zervos, “Oeuvres d'art océaniques et inquiétudes d'aujourd'hui”, *Cahiers d'Art*, núms. 2-3 (1929): 57-58, 58.

comunicación poética es la destacada por Tzara en su aportación, “L’art et l’Océanie”: “Sólo a la luz de la poesía puede vislumbrarse el misterio creador del arte oceánico”. El poeta dadaísta hace una lectura muy acorde con su proximidad de entonces a Breton y su grupo: “Lo que se llama habitualmente Estética no puede aplicarse [a estas artes] ni en un extremo ni en el otro, su grosero filo de mentiras y absurdeces no deja ya pasar nada de lo que hoy nos interesa”.⁴¹

El panel científico de este notable fascículo se abría con el ya presentado Von Sydow, quien inicia su intervención con un poema mítico polinesio “El tiempo prosigue su curso sobre la ceniza del mundo / después retrocede y se eleva nuevamente”, y continúa, aunque comentado como autoridad, en la siguiente aportación, “Art Primitif et psychanalyse d’après Eckart von Sydow”, amplia reseña sobre este libro y de nuevo con interés surrealista.⁴² Prácticamente el resto de las contribuciones procede de científicos vinculados a museos etnográficos que se centran en las distintas regiones oceánicas consideradas, incluyendo la isla de Pascua con un amplio estudio lingüístico sobre el misterioso rongo-rongo, su escritura ideográfica. Se propone lo etnográfico por sí mismo y sin contrastar con el arte contemporáneo, como si de una publicación del Musée du Trocadéro se tratase, lo que indica hasta qué punto hacia el cambio de década los medios del arte han interiorizado la perspectiva etnográfica. Michel Leiris, que transita entre vanguardia y etnografía como iremos viendo, documenta algunos años después su artículo “L’art des Îles Marquises” con narraciones tan intensas como los propios artefactos que muestra: “La palabra polinesia Tiki se aplica en general a las figuraciones humanas. Difundido en toda la Polinesia, este término significa el falo [...]. Un mito maorí cuenta cómo el falo divino Tiki, que penetró a la primera mujer, fue cortado por la mordedura del sexo de ésta, se hizo feto dentro del vientre y finalmente dio origen al personaje Tiki”.⁴³ La dimensión antropológica del arte presentado, que es lo relevante en su análisis, marca así toda consideración estética, y ello ocurre desde la más estricta etnografía, pero en el contexto del arte.

41. Tristan Tzara, “L’art et l’Océanie”, *Cahiers d’Art*, núms. 2-3 (1929): 59-60, 60.

42. *Primitive Kunst und Psychoanalyse. Eine Studie über die sexuelle Grundlage der bildenden Künste der Naturvölker* (Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1927).

43. Michel Leiris, “L’art des Îles Marquises”, *Cahiers d’Art*, núms. 5-8 (1934): 185-192, 186.

Las últimas producciones etnográficas llegadas a los medios del arte fueron las procedentes de la América septentrional. Uno de los reportajes visualmente más poderosos en la etnografía de *Cahiers d'Art* es “Sculptures en bois de l'Amérique du N. O.” (fig. 3a), que presenta en 1934 el antropólogo alemán Leonhard Adam —otro científico habitual en la revista— bajo la égida de Franz Boas, uno de los grandes de la etnografía estadounidense. Adam evita toda apreciación estética y se centra en describir la iconografía de aquella escultura según su dimensión totémica, en la que los animales asumen caracteres humanos en un juego ambiguo de indefinición entre cultura y naturaleza.⁴⁴ Un año después, y en el contexto de un fascículo cedido al grupo de Breton, Paul Éluard, especialista del grupo en temas etnográficos, presenta en “La Nuit est à une dimension” las delicadas y aún poco conocidas producciones inuit. El texto del poeta es plenamente literario como si, tal y como aconsejaba Tzara, sólo mediante sugerencias muy abstractas pudiera penetrarse el aspecto misterioso y animal-totémico de las máscaras. Pero en su centro sitúa un testimonio antropológico recogido por el explorador Knud Rasmussen⁴⁵ sobre prácticas de canibalismo a las que en ocasiones extremas debían entregarse aquellos pueblos para sobrevivir, y los remordimientos que en forma de temores y demonios esto les despertaba. La crudeza del relato es total. El más sutil poeta del surrealismo se vale de una brutalidad no exenta de sublimidad para vincular a la vida estos objetos y devolverlos al arte sólo tras una completa convulsión de su belleza y declarar su “horror lúcido”, su ser mundo. “Ni dominado, ni esclavizado, lo animado se mezcla con lo inanimado, confunden su realidad, forjan su peso y olvidan. A partir de esta muerte y en su misma estela, todo rejuvenece”, concluye.⁴⁶

Los objetos inuit reproducidos en este trabajo procedían de la colección de Charles Rattou⁴⁷ en cuya galería se organizará al año siguiente la determinante

44. Leonhard Adam, “Sculptures en bois de l'Amérique du N. O.”, *Cahiers d'Art*, núms. 1-4 (1934): 59-65, 59.

45. Se recoge un amplio fragmento de Knud Rasmussen, *Du Groenland au Pacifique. Deux ans d'intimité avec des tribus d'Esquimaux inconnus* (París: Plon, 1929), relato de la Quinta Expedición Thule (1921-1924).

46. Paul Éluard, “La nuit est à une dimension”, *Cahiers d'Art*, núms. 5-6 (1935): 99-101, 101.

47. El papel de este coleccionista, amigo de los surrealistas, en la nueva apreciación y difusión de las artes etnográficas —también en su comercio— fue reconocido con la exposición que le dedicó el Musée du Quai Branly y su catálogo: Sophie Laporte, ed., *Charles Rattou: L'invention des arts primitifs* (París: Skira, 2013).

Exposition d'Objets surréalistes, donde la producción etnográfica constituía la categoría *Objets sauvages*. Un *Cahiers d'Art* completamente colonizado por el grupo surrealista dedicará uno de sus más recordados fascículos, titulado *L'Objet*, a esta exposición (fig. 3b). En él Éluard se encargará aún de lo etnográfico con “L’habitude des Tropiques”, al proponer por medio de 19 ilustraciones un recorrido desde América hasta el Tíbet, pasando por las regiones oceánicas (fig. 3c), que contrasta con un texto intensamente literario en su objetivo de contener de forma metafórica la plenitud del trópico, la ausencia de límite entre sus extremos: “El hombre, entonces, consagra al animal, águila, tigre o serpiente, a ser tratado como un hombre”.⁴⁸ En el contexto surrealista de este fascículo, el poeta extrae de aquellas artes, “objetos salvajes”, lo que más importaba entonces en su entorno: todo aquello que siendo arte era en realidad anterior al arte.

Espacios míticos del surrealismo

Vitalismos y poética antropológica

Las notables colaboraciones sobre artes etnográficas de autores vinculados al surrealismo en *Cahiers d'Art* y en otros medios no orgánicos del arte moderno, introducen una sensibilidad diferenciada donde la narrativa mítica asociada al objeto ocupa la primera instancia. Centrados ahora en el ámbito surrealista hay que señalar el temprano interés de los componentes del grupo de Breton por los estudios antropológicos y etnográficos aportados por la ciencia. Sin duda por *Tótem y tabú* (1913), donde Sigmund Freud establecía paralelismos entre la mente infantil y la “primitiva”. Pero más específicamente por algunos textos ya señalados al inicio, *The Golden Bough* o las obras de Lévy-Bruhl, en especial *La Mentalité primitive*, un libro bien conocido cuando menos por Breton, Tzara, Leiris o Joan Miró.⁴⁹ A juicio de Tessel Bauduin, frente a la antropología anterior, la mente “primitiva”, descrita por Lévy-Bruhl como diversa pero no peor, ofrecía una visión positiva del pensamiento mágico que

48. Paul Éluard, “L’habitude des Tropiques”, *Cahiers d'Art*, núms. 1-2 (1936): 29-33, 29.

49. Tessel Bauduin, *Surrealism and the Occult: Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton* (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2014), 120.



a



b



c

3. Objetos mágicos y salvajes; a) Adam, “Sculptures en bois de l’Amérique du N. O.” (vid. supra n. 44), 62. Fuente gallica.bnf.fr/BnF; b) *Cabiers d’Art. L’Objet*, núms. 1-2 (1936), portadilla. Fuente gallica.bnf.fr/BnF y c) Éluard, “L’habitude des Tropiques” (vid. supra n. 48), 30. Fuente gallica.bnf.fr/BnF

habría reafirmado las intenciones y búsquedas surrealistas.⁵⁰ Antropología y etnografía aparecían, en cualquier caso, como territorios transitables, sus mitos, ritos y objetos estaban revestidos del mismo potencial que las metodologías surrealistas automáticas, oníricas, paranoico-críticas, entre otros; eran propedéuticas de conocimientos con los que reencontrarse. Sus dominios, además, eran concomitantes con aquellos que fascinaban al grupo: la magia y el ocultismo, las mitologías, la mística, los sueños y la videncia, experiencias de conexión no causal, pero no por ello a su juicio menos reales, sino al contrario, aperturas que minaban la evolucionista construcción mental de Occidente.⁵¹ Junto a aquel surrealismo bretoniano hay que considerar sus disidencias y alternativas, un cierto surrealismo ampliado.⁵² En su conjunto, y a pesar de graves enfrentamientos y notables diferencias, aquellos grupos conformaron una ideología de subversión que debía surgir tanto de la más profunda libertad psíquica como de un correlato social de emancipación. Andando el tiempo, Bataille lamentó el episodio de *Un Cadavre* en sus consecuencias personales, y valoró positivamente la acción de Breton y su grupo,⁵³ al matizar a menudo su posición en relación con el surrealismo: “Yo situé mis esfuerzos a continuación, al lado del surrealismo”.⁵⁴ Podemos, por tanto, con el permiso de su acérrimo opositor, pero interior, hablar de los entornos del surrealismo y de una orientación convergente.⁵⁵

50. Bauduin, *Surrealism and the Occult*, 122.

51. El surrealismo siempre se interesó por el ocultismo, la videncia o la magia, cuyas técnicas de trance se tomaron como manifestación de automatismo psíquico. Sirva de muy temprano ejemplo la anotación de sesiones de *sommeils médiumniques* en “Entrée des médiums”, que Breton caracterizó ya como *surréalisme* (*Littérature*, núm. 6 [1922]: 1-16). Un amplio estudio sobre ello ha sido ya citado: Tessel Bauduin, *Surrealism and the Occult*.

52. Más allá del grupo orgánico comandado por André Breton, se entiende el surrealismo aquí como una escena intelectual amplia, llena de “facciones surrealistas”, tal y como lo expresa Juan Antonio Ramírez. “Picasso surrealista”, en *El surrealismo y sus imágenes* (Madrid: F. C. Mapfre, 2002), 29. O como lo hace James Clifford: “en un sentido extenso para circunscribir una estética que valora fragmentos, curiosas colecciones, yuxtaposiciones inesperadas, que actúa para provocar la manifestación de realidades extraordinarias extraídas de los dominios de lo erótico, lo exótico y lo inconsciente”, en Clifford, *Dilemas de la cultura*, 150.

53. Georges Bataille, “La publication d’Un cadavre”, *Le Pont de l’Épée*, núm. 41 (1969) 143-145.

54. Sergio Alonso Mislata, “Georges Bataille y la ausencia de mito” (tesis doctoral: Universitat de València, 2014), 385.

55. Bataille, en carta de febrero de 1942 a André Masson en su exilio en Connecticut, incluye un emotivo mensaje destinado a Breton: “Saluda amistosamente a André Breton y dile que no me siento menos distanciado de él —ni menos próximo— que San Juan de la Cruz de Santa

Considerados en su conjunto, los medios escritos así como las propias obras artísticas dan fe de cómo aquellos entornos del surrealismo tomaron las ciencias humanas como parte de sus “secretos para cambiar la vida”.⁵⁶ Sin embargo, su aproximación a las artes originarias se da con grandes diferencias entre, por una parte, los medios propios del grupo encabezado por Breton, donde su presencia es muy escasa, y por otra, los no propiamente programáticos, como *Documents*, una revista tan científica y filosófica como de arte, cuyo origen está en la etnografía, de la que se ocupa de manera amplia, o como en *Minotaure*, síntesis entre ciencias humanas, arte y surrealismo, sin pertenecer orgánicamente al grupo.

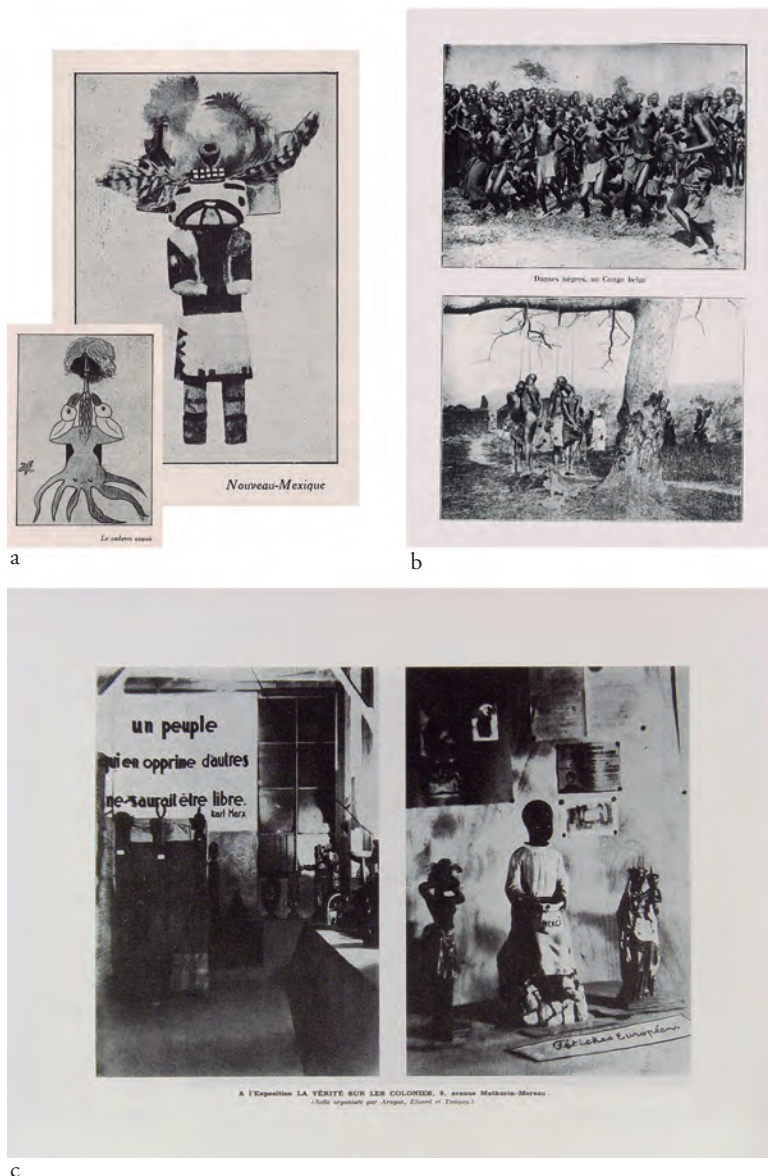
Así pues, el señalado interés del grupo bretoniano por la nueva antropología no generó, en un inicio, un discurso articulado: sólo tres imágenes etnográficas y sin texto de apoyo aparecen en la serie completa de *La Révolution surréaliste* (1924-1929), aunque suficientes para certificar su interés por las artes oceánicas y la consideración que otorgaban a aquellos objetos. La más significativa de estas excepciones apareció en el número subtulado *L'Écriture automatique* (1927), ilustrado especialmente con ejemplos de “Le cadavre exquis”, en el que se reproducen, en páginas enfrentadas, una muñeca Kachina —perteneciente a Éluard— y un cadáver exquisito que guardan algunas similitudes entre sí (fig. 4a).⁵⁷ La práctica surrealista grupal que este último representa asume así la tensión mágica y el prestigio totémico del objeto etnográfico. Esta escasa presencia del arte etnográfico en el primer surrealismo se explica, no obstante, al considerar que su asimilación en términos de similitud visual o investigación plástica no era, si es que surgía, el objetivo de su interés por aquellos objetos, sino sólo de una de sus posibles consecuencias. No se trataba de apropiarse esa plástica sino de los misterios como síntoma de sus propias expectativas. En todo caso, su interés por aquellas culturas y su diversidad, más allá de los objetos artísticos, unido a su militancia política, se expresó también como un radical anticolonialismo que sí hará acto de presencia en sus medios y en otros que les fueron próximos (fig. 4b y c).⁵⁸

Teresa (no hay ningún insulto disimulado)”, en Georges Bataille, *Choix de lettres 1917-1962*, ed. Michel Surya (París: Gallimard NRF, 1997), 180.

56. “Il a peut-être des secrets pour *changer la vie*? Non, il ne fait qu'en chercher”, en Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer* (Bruselas: Alliance Typographique, 1873), 23.

57. Benjamin Péret, “Corps a corps”, *La Révolution surréaliste*, núms. 9-10 (1927): 33-36, 34.

58. Es bien conocida su campaña contra la Exposition Coloniale Internationale de 1931 que puede sintetizarse en la página dedicada a la contraexposición “La Verité sur les colonies”, en



4. Aproximaciones surrealistas; a) Kachina y cadáver exquisito, en Péret, “Corps a corps” (*vid. supra* n. 57), 34-35. Fuente gallica.bnf.fr/BnF; b) *Variétés*, s.p. (*vid. supra* n. 58). Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou y c) “A l’Exposition” (en texto sobre la contraexposición), “La vérité sur les colonies” (*vid. supra* n. 58), 40. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou.

En los ámbitos del surrealismo inicial más que de etnografía hay que hablar, pues, de su natural dimensión antropológica como manifestación de pulsiones vitales que lo onírico contribuye a aflorar.⁵⁹ Situados en este territorio, el de una antropología de la religión, del mito o del pensamiento mágico, áreas contiguas a lo etnográfico en aquellos años, el surrealismo sí mostró, sin duda, su interés desde el inicio mismo de *La Révolution Surréaliste*, especialmente en las figuras de Antonin Artaud y André Masson. El primero, director además de la tercera entrega de abril de 1925, orientó entonces el surrealismo hacia territorios extáticos y escatológicos nada distantes de los que, concluyendo la década, hollarán Bataille y su círculo, y de igual manera desagradables para Breton. En distintas contribuciones de aquel fascículo y otros textos del mismo momento, Artaud conmina a enterrar la razón y la lógica para disolver los límites personales. Así lo expresa en dos breves textos aparecidos ese mismo año en el número 147 de la *Nouvelle Revue Française*. En “Posición de la carne” alude a la unidad mística del ser: “Me imagino un sistema donde participara todo el hombre, el hombre con su carne física y las alturas”.⁶⁰ Y en “Manifiesto en lenguaje claro”, a la fusión con el universo-espíritu: “Mi lúcida sinrazón no teme al caos”.⁶¹ Aunque sin una base mítico-literaria explícita, el entonces director del *Bureau de Recherches Surréalistes* es quien de manera más decidida y vital propone una ruptura radical con la razón secularizada occidental —“La Europa lógica”—, aunque entregándose a una críptica mística iniciática que lo alejará del grupo.

Mitos y abismos en el arte surrealista

En “Glossaire: j’y serre mes gloses”, el diccionario surrealista propuesto por Michel Leiris en el mismo tercer número de *La Révolution Surréaliste*, Artaud

Le Surréalisme au Service de la Révolution, núm. 4 (1931). El número dedicado a África por la revista *Variétés*, con participación científica y de autores próximos al surrealismo, publica junto a las etnográficas imágenes de matanzas, aunque evitando su identificación: “En algún lugar de África”, *Variétés*, núm. 7 (1928).

59. La antropología del momento destaca hasta qué punto en las culturas que estudia, el sueño “es verdad”: “El sueño trae a los primitivos datos que, a sus ojos, valen tanto, sino más, que las percepciones adquiridas durante la vigilia”. Lévy-Bruhl, *La mentalidad primitiva*, 95.

60. Antonin Artaud, *El arte y la muerte / Otros escritos* (Buenos Aires: Caja Negra, 2005), 81.

61. Artaud, *El arte y la muerte*, 86.

determina que en adelante el lenguaje debía constituirse, contra el diccionario, en “un medio de locura, de eliminación del pensamiento, de ruptura, el laberinto de las sinrazones”.⁶² Y a tal cosa parecen responder con exactitud los dibujos de Masson que complementan la propuesta del escritor al ilustrar aquellas primeras entregas de la revista surrealista, aunque locura y caos en el artista se atemperan por quedar en su caso siempre insertos en el orden mítico. La línea afilada y continua fluye en ellos sin descanso —línea sin brida, en palabras de Leiris—, sin detenerse más en una cosa que en otra, y describe a su paso fragmentos del mundo: cuerpos, arquitecturas, soles, sexos, tripas laberínticas. El artista debe afanarse por establecer su propio camino hacia el mito, afirmaba el pintor hacia 1941, muy consciente siempre del papel desempeñado por el imaginario mítico en su trabajo.⁶³ Einstein destaca esta dimensión desde *Documents*, toma el trabajo de Masson como un caso etnográfico y a él como un oficiante. En “André Masson, étude ethnologique” (fig. 5a) ve a un artista capaz de asumir lo real desde la más radical inmediatez psicológica, que a su juicio no sería la del automatismo surrealista, sino la surgida de fijaciones arquetípicas, basadas en un “rápido fluir alucinatorio que se fija en formas tectónicas míticas”. Masson generaría así una reacción mítica, su pintura es “anatomía mística” que, como reclamara Artaud, abandona el yo y expande la identidad.⁶⁴

Einstein determina el punto álgido de lo que hemos denominado giro etnográfico. El historiador del arte no sólo deviene etnógrafo como ya vimos para aproximarse convenientemente a las producciones oceánicas, sino que, por último, aplica la carga antropológica de tal disciplina para iluminar el arte moderno: “Picasso ha alcanzado un estado verdaderamente mítico. [...] Para Picasso ver es una lucha dialéctica por la supresión de una realidad mediata”.⁶⁵ Convencido de que no se trata de algo aislado, sino que el arte regresa a profundidades humanas largo tiempo abandonadas, Einstein concluye su significativo texto sobre Masson: “Somos testigos del regreso de la creación mitológica, el regreso de un arcaísmo psicológico que se opone al arcaísmo de las formas, puramente imitativo”.⁶⁶

62. Antonin Artaud, “Glossaire”, *La Révolution Surréaliste*, núm. 3 (1925): 7.

63. André Masson, “Peindre est une gageure”, en Will-Levaillant, ed., *Le Rebelle du surréalisme. Écrits* (París: Hermann, 1976), 13.

64. Carl Einstein, “André Masson, étude ethnologique”, *Documents*, núm. 2 (1929): 93-105.

65. Carl Einstein, “Picasso”, *Documents*, núm. 3 (1930): 155-157, 157.

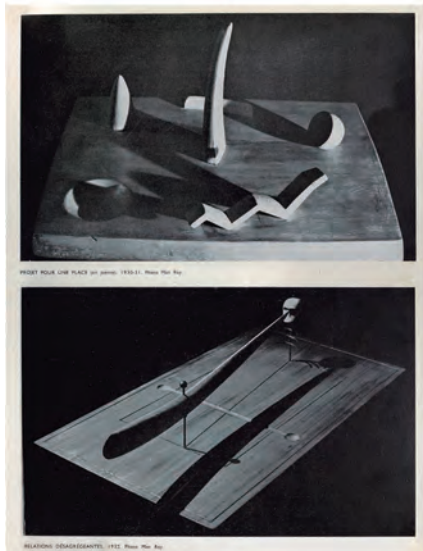
66. Einstein, “André Masson, étude ethnologique”, 100.



a



b

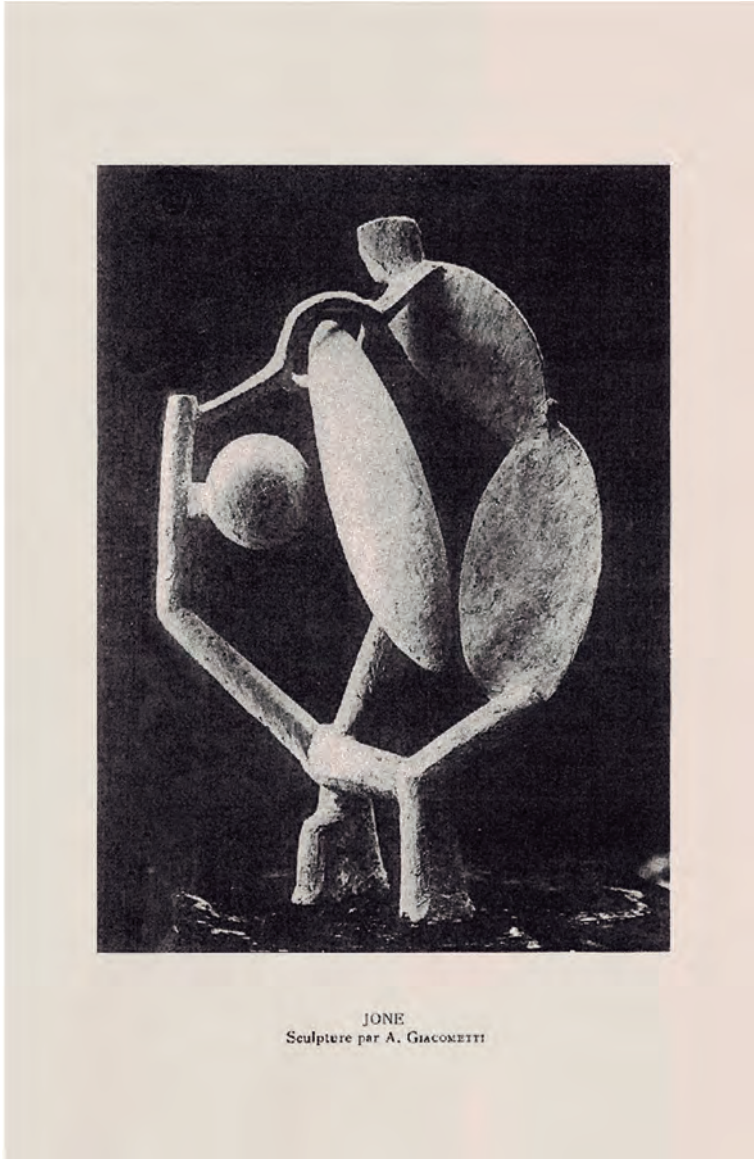


c



d

5. Etnografías del arte moderno: a) Einstein, “André Masson, étude ethnologique” (*vid. supra* n. 64), 93. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou; b) Leiris, “Alberto Giacometti” (*vid. infra* n. 68), 211. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou; c) Zervos, “Notes sur les sculptures de Giacometti” (*vid. infra* n. 73), 341. Fuente gallica.bnf.fr/BnF y d) Caillois, “Mimétisme et psychasthénie légendaire” (*vid. infra* n. 80), 4. Fuente gallica.bnf.fr/BnF;



e

e) Alberto Giacometti, *Jone* (obra desaparecida), *Bifur*, núm. 6 (1930): 20. Fuente gallica.bnf.fr / BnF.

Desde las páginas de *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930-1933), el siguiente proyecto editorial del grupo y en el que Masson no participará, otros artistas asumen esa mítica de lo indiferenciado y perturbador como parte de sus imágenes. Es el caso de Jean Arp o Yves Tanguy cuando evitan toda representación jerarquizada, en el sentido de que sus cuerpos, pues siempre lo son, se presentan iguales en todas sus partes, y constituyen un biomorfismo indefinido, una disolución efectiva y formal del antropomorfismo. En la página del poema “L’air est une racine”, Arp refuerza con claridad en su texto el sentido de transformación constante y primigenia de los dibujos que acompaña: “Las piedras se llenan de entrañas, bravo, las piedras se llenan de aire, las piedras son ramas de agua”.⁶⁷

Estas disoluciones se convierten en Giacometti en elaboradas construcciones formales de contrastada raigambre etnográfica. Es precisamente lo que destaca Leiris desde *Documents*, en el primer artículo dedicado de forma monográfica al escultor de Stampa (fig. 5b), cuando concede a sus objetos la categoría de fetiches, la vida interior capaz de desencadenar iluminaciones, de “petrificar crisis”, como “los verdaderos fetiches que pueden ser idolatrados (los verdaderos fetiches, es decir, aquellos que se nos parecen y son la forma objetivada de nuestro deseo), [...] / porque estos bellos objetos que he podido mirar y palpar activan en mí la fermentación de tantos recuerdos”.⁶⁸ Esta capacidad mágica de activar crisis, destacada por Leiris en estas esculturas aún ancladas en cierta literalidad formal respecto de sus referentes etnográficos, no haría sino confirmarse con la evolución del propio escultor hacia híbridas cualidades objetuales y paisajísticas de su escultura. La doble página “Objets mobiles et muets”⁶⁹ aparecida dos años después en *Le Surréalisme au Service de la Révolution* con dibujos y breves textos del escultor es, en las esculturas allí representadas, la manifestación clara de una asimilación compleja del referente etnográfico. Entre ellas se encuentra *Boule suspendue* (fig. 6b), cuyas connotaciones míticas contenidas en una geometría abstracta, y sus solicitudes psíquicas derivadas de una funcionalidad latente fueron, como es sabido, des-

67. Jean Arp, “L’air est une racine”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 6 (1933): 33.

68. Michel Leiris, “Alberto Giacometti”, *Documents*, núm. 4 (1929): 209-214, 209.

69. Alberto Giacometti, “Objets mobiles et muets”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 3 (1931): 18-19.

critas por Salvador Dalí,⁷⁰ lo que dio inicio a la poética surrealista del objeto.⁷¹ Una práctica en cierto sentido animista, orientada a la idea de “crisis” expuesta por Leiris; de fetiche, en tanto que objeto cargado y detonante. En ella el surrealismo se encuentra como en ninguna otra de sus actividades con el arte etnográfico, con el “objeto salvaje” junto al que va a exponer sus nuevos objetos de “funcionamiento simbólico” y al que asimila como una clase de objeto surrealista, tal y como ya se indicó.

La dimensión mítica glosada por Dalí, a propósito de *Boule suspendu*, como un erotismo surgido de mitos lunares y solares ancestrales se hace en Giacometti tal vez más autoconsciente⁷² con sus inauditas obras horizontales que convierten la escultura en terreno imaginario de juego: plazas, poblados africanos, juego de pelota mesoamericano, juicio final, insectos autodestructivos, la inspiración del artista se radicaliza antes de recuperar la estatuaria. Son las obras que ocupan un deslumbrante artículo de *Cahiers d'Art*, en cuyas imágenes fuertemente contrastadas concebidas por Man Ray (fig. 5c) se aprecia hasta qué punto la interiorización de los modelos originarios es tan efectiva desde el punto de vista psíquico como formalmente tangencial. Zervos, autor del texto crítico, hace una lectura formalista y estética, aunque con el buen instinto que le caracterizó: “En cuanto a la novedad de su escultura, está [...] sobre todo en la fuerza primigenia que se hace siempre presente”.⁷³ El más fascinante y fructífero idilio entre arte moderno y artes originarias culmina con *L'Objet invisible* (fig. 6a), de un tardío 1934, una obra en la que el escultor suizo aúna el sentido mágico y la literalidad etnográfica, lo que recupera la verticalidad estatuaria. En una fotografía de Dora Maar, y bajo el provisional título de *Personnage femme-*

70. “El espectador se halla instintivamente forzado a hacer deslizarse la bola sobre la cresta, algo que la longitud de la cuerda sólo le permite realizar parcialmente”, en Salvador Dalí, “Objets surréalistes”, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, núm. 3 (1931): 17.

71. “Recientemente he insistido ante todos mis amigos para que pongan en marcha la proposición de Dalí acerca de la fabricación de objetos ‘animables’ [*sic*], manifiestamente eróticos”, André Breton, “L'objet fantôme”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 3 (1931): 22.

72. Dos apuntes de sus notas privadas de 1932 dan idea de cómo Giacometti orientaba críticamente su trabajo: “Nunca por la forma, ni por la plástica, al contrario. Contra, totalmente. / Juego, sí / erótico, sí / inquieto, sí / destructor, sí”; y sus reflexiones ante las artes originarias: “Los fetiches negros y oceánicos. ¿Qué valor les damos en relación con revolución y religión? [...] ¿Qué relaciones para nosotros entre miedo, sexualidad y fetichismo (muerte)?”, en Alberto Giacometti, *Écrits*, eds. Mary Lisa Palmer y François Chaussende (París: Hermann, 1991), 135 y 133.

73. Christian Zervos, “Notes sur les sculptures de Giacometti”, *Cahiers d'Art*, núms. 8-10 (1932): 337-342, 342.

nin, *L'Objet invisible* preside en todos los sentidos “Equation de l'objet trouvé”, artículo de Breton aparecido en *Documents 1934* fundamental en la poética surrealista del objeto.⁷⁴ Según se narra en él, la aparición, producto del “azar objetivo”, de una máscara de incierta utilidad, pero muy probablemente vinculada a la guerra pasada —una encrucijada pues entre tecnología y etnografía contemporáneas—, dará la clave para concluir *L'Objet invisible*.⁷⁵

Dalí, que traducía en *Le Surréalisme au Service de la Révolution* la *Boule suspendue*, desarrollaba desde el primer número de esta revista, en textos y en obras, su método paranoico-crítico.⁷⁶ Precisamente en el envés de una página que reproduce a gran tamaño aquella obra, el pintor aporta la única imagen etnográfica que contiene esta revista. Se trata de la fotografía de un poblado africano presentada con tres variantes, aparentando según su orientación un rostro. En el texto que acompaña, titulado muy científicamente “Communication: Visage paranoïaque” (fig. 6b) —pues se trata de un caso que avala su método—, se alude por un lado a la etapa negra de Picasso, otra alusión etnográfica, y por el otro, al Marqués de Sade.⁷⁷ Esta página, precedente de las importantes colaboraciones de Dalí en *Minotaure*, sintetiza tanto la confusión elevada a categoría de su método como, en la alusión a Sade, su *constante* erótico-escatológica; ambas manifestaciones del giro etnográfico-antropológico aquí tratado.

Manifestaciones de las que también se ocupó Roger Caillois, otro científico próximo a la vanguardia, quien trata en *Minotaure* obsesiones asimilables a las que acechan a los artistas del surrealismo. En “La Mante religieuse” los modos amorosos de este insecto se extrapolan a hábitos y mitos de poblaciones humanas para establecer así un vínculo biológico primario y compartido por los seres vivos entre nutrición y sexualidad.⁷⁸ Las creaciones entomoló-

74. Rosalind Krauss pone esta obra en relación visual con una talla de islas Salomón y abre un debate con el gran especialista en el escultor Reinhold Hohl sobre su vínculo primitivista. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 59-63.

75. André Breton, “Equation de l'objet trouvé”, *Documents 34. Intervention Surréaliste*, núm. 1 (1934): 16-24.

76. Mecanismo psíquico basado en la multiplicidad de apariencias simulacrales de las imágenes mediante el cual el artista “sistematiza la confusión”, en Salvador Dalí, “L'Âne pourri”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 1 (1930): 9-12.

77. Salvador Dalí, “Communication: visage paranoïaque”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 3 (1931): 40.

78. Roger Caillois, “La mante religieuse”, *Minotaure*, núm. 5 (1934): 23-26.

gicas de Giacometti, en realidad anteriores, se sitúan aquí muy literalmente (fig. 5e), pero tal vez con mayor profundidad las obsesiones de Dalí acerca del canibalismo y las “formas comestibles”, siempre en relación con el erotismo, el éxtasis, publicadas precisamente en esta misma revista.⁷⁹ Por su parte, el primer desarrollo del método paranoico-crítico se hace expreso en otro artículo de Callois: “Mimétisme et psychasthénie légendaire” (fig. 5d). Lo que en Dalí es una estratagema con la que atisbar lo más huidizo de la psiquis, para Caillois es una manifestación mítico-psicasténica, una voluntad mimética de asimilación al espacio entorno, de desaparición del yo: “Lo mismo ocurre con los cuadros pintados hacia el año 1930 por Salvador Dalí, en los que, diga lo que diga el célebre pintor, esos hombres, esas durmientes, esos caballos y esos leones invisibles son menos producto de ambigüedades o de plurivocidades paranoicas que de asimilaciones miméticas de lo animado a lo inanimado”.⁸⁰

La citada *constante* erótico-escatológica, el gusto daliniano por lo blando, lo podrido y purulento, la mierda, el onanismo, entre otros, puede igualmente ser tenida como manifestación de esa pulsión de indiferenciación psicasténica, en tanto que regresión a una etapa prelingüística. Subversión del tabú y de todo ideal consciente y establecido, lo que no impide al pintor afirmarse como un idealista que tras aquellas escatologías vislumbra una “tierra de tesoros”,⁸¹ una forma particular de belleza que no es la del materialismo batailleano.⁸² Pero, al igual que Caillois, Bataille obtuvo sus propias conclusiones de las actividades del Dalí recién llegado a París. El ojo rasgado de *Un chien andalou*, idea del pintor según dice le confió el propio Buñuel,⁸³ se analiza en la entrada “Oeil” del diccionario de *Documents* como un extremo insoportablemente terrible

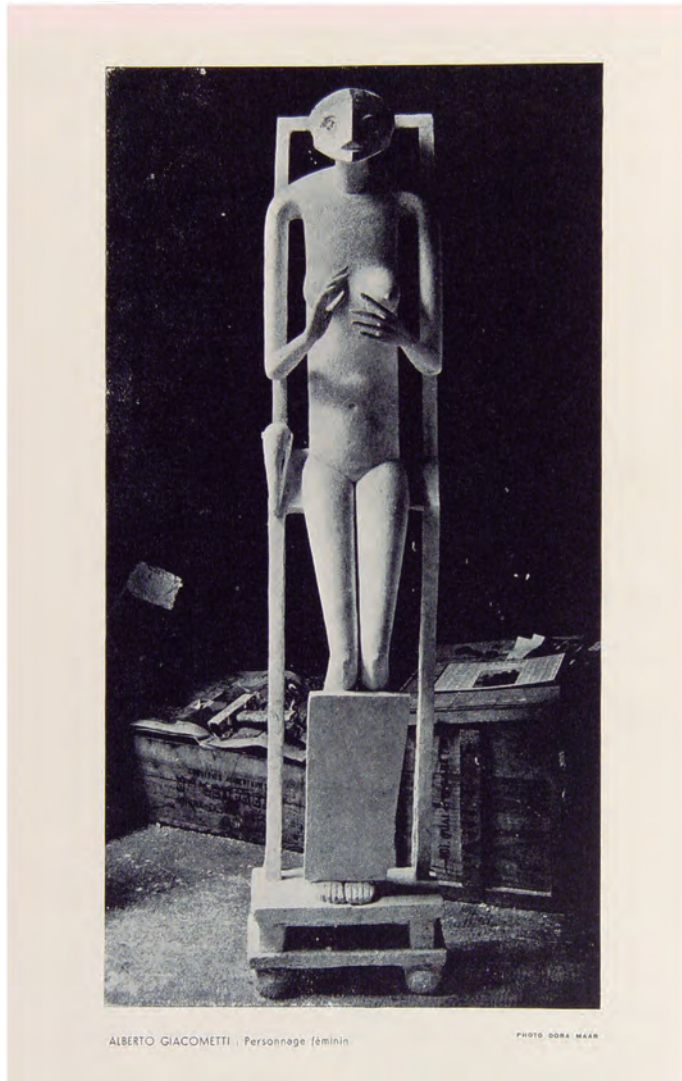
79. Es una temática recurrente en el artista, pero que aborda específicamente en “De la Beauté terrifiante et comestible, de l’architecture Modern’s style”, *Minotaure*, núms. 3-4 (1933): 69-76. Este artículo, junto a los dos anexos que lo encuadran: “Sculptures involontaires” y “Le Phénomène de l’extase”, además de otras colaboraciones de Dalí, se trata ampliamente en Juan José Lahuerta, *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933* (Madrid: Siruela, 2004).

80. Roger Caillois, “Mimétisme et psychasthénie légendaire”, *Minotaure*, núm. 7 (1935): 4-10.

81. Salvador Dalí, “L’Âne pourri”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 1 (1930): 9-12, II.

82. Dalí explica contradictoriamente la ascendencia de Bataille: “He tenido aquí en cuenta, particularmente, las ideas materialistas de Georges Bataille, pero también en general todo el viejo materialismo que este señor pretende senilmente rejuvenecer apoyándose gratuitamente en la psicología moderna”, en Dalí, “L’Âne pourri”, 12.

83. Georges Bataille, “Le jeu lugubre”, *Documents*, núm. 7 (1929): 368-372, 372.



a

6. La dimensión mítica; a) Breton, "Equation de l'objet trouvé" (*vid. supra* n. 75), 16. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou;



b



c

b) A. Giacometti, *Boule suspendue* y Dalí, "Communication: Visage paranoïaque" (vid. *supra* n. 77), 39-40. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou y c) Luis Buñuel y Salvador Dalí, "Un chien andalou", *Variétés*, núm. 3 (1929): 212. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou.

y oscuro que pone de manifiesto “hasta qué punto el horror deviene fascinante”.⁸⁴ Lamentó entonces Bataille no poder publicar el fotograma aludido, que sí apareció en otras revistas avanzadas (fig. 6c), circunstancia que habrá de repetirse con la pintura *Le Jeu lugubre*, cuya reproducción en *Documents* para un artículo homónimo vetó el propio Dalí en el contexto de *Un Cadavre*.⁸⁵ Finalmente, esta obra, cuyo protagonista luce un calzón manchado de excrementos, será “psicoanalizada” mediante un dibujo esquemático donde se repara en el proceso de emasculación a que Bataille supone está siendo sometido el sujeto representado: “mediante una actitud ignominiosa y repugnante, la mancha [de mierda] es a la vez causa primitiva y remedio”. El arte sería esa mancha que aborta la idea: “Estoy diciendo sin preámbulos, que las pinturas de Picasso son desagradables, que las de Dalí son de una fealdad espantosa”, afirma Bataille denunciando el ideal poético que todo ennoblece, cuando, como en Dalí, sólo hay a su entender “una necesidad chillona de recurrir a la ignominia”.⁸⁶ *Dalí crie avec Sade*, se titulaba inicialmente este trabajo según un borrador conservado.⁸⁷

Antropología y vanguardia: documentos y mitologías

La intensidad con la que Bataille quiso sustraer a Dalí, como a Masson, Picasso, Miró y otros artistas del surrealismo, de la égida poética bretoniana para resituarse el arte en lo más controvertidamente humano, se produce ya en el centro del proyecto estético y culturalmente tal vez más subversivo del periodo, la revista *Documents* (1929-1930), que con apenas dos años de actividad contiene en muchos niveles culturales todos los indicadores del cambio de paradigma que aquí se intenta identificar para el arte.⁸⁸ Doctrinas, Arqueología, Bellas Artes, Etnografía, rezaba su subtítulo en grandes tipos, siendo sustitui-

84. Georges Bataille, “Dictionnaire: Oeil”, *Documents*, núm. 4 (1929): 216.

85. Panfleto injurioso contra Breton publicado por el entorno de *Documents* en respuesta a las graves acusaciones vertidas contra éstos en el *Second Manifeste du surréalisme* (1930).

86. Bataille, “Le Jeu lugubre”, 369-372.

87. Georges Bataille, *Documents*, ed. Bernard Noël (Caracas: Monte Ávila, 1969), 179.

88. Desde su *redescubrimiento* en las décadas finales del siglo xx, la revista *Documents* se ha convertido en un hito cultural y ha sido exhaustivamente analizada. Aparece aquí sólo en lo que interesa a este trabajo, como parte de un relato que no se puede trazar sin ella, pero tampoco sólo con ella.

do después el primer término por Variedades. Es ya una declaración de intenciones en la que Bellas Artes queda muy significativamente flanqueada por los términos *arqueología* y *etnografía*, ciencias que se sitúan en los extremos espacial y temporal del arte. Para explicar la simbiosis de tales términos, Georges Didi-Huberman toma la revista como artefacto unitario y propone un análisis iconológico mediante la idea de roce o frotamiento y la de semejanza, pues a su entender la confrontación constante de artes y ciencias humanas tenía en ella como objetivo alterar tanto el esteticismo en el arte como el positivismo en la etnografía.⁸⁹ En cuanto a los términos *doctrinas* y *variedades* hay que entenderlos como la parte antropológica, del mundo ancestral tanto como del contemporáneo. Y, por supuesto, *documentos*, su título principal, que habla de la orientación metodológica hacia el documento, cuyo soporte será la fotografía, desplegada en sucesiones de imágenes heteróclitas hasta el disparate, en un estilo figurado que se orienta a una subversión radical del antropocentrismo cultural europeo.⁹⁰

Desde su mismo origen en el Musée d'Ethnographie du Trocadéro, *Documents* es un encuentro entre etnografía y vanguardia. El panel de etnógrafos procedentes de aquel museo aplicará una visión de su ciencia coincidente con la impartida por Mauss, en la que el documento y el objeto registrado tenían, como vimos, una consideración central. Georges-Henri Rivière, fundador junto a Bataille de la revista y encargado de actualizar las colecciones del museo de Trocadero, insistirá en desligar los objetos etnográficos de una apreciación estética, y solicitará alejarlos del museo de Bellas Artes para situarlos a continuación del de Historia Natural.⁹¹ Por su parte, en “Un coup de fusil” (fig. 7a), una acerada crítica al eurocentrismo que parte de la talla de un africano portando un fusil, Marcel Griaule pide a la etnografía prevenirse de la belleza y mantenerla bajo criterios culturales, porque es, generalmente, una manifestación rara, una excepción “monstruosa”, y pide a la etnografía desconfiar de sí misma “pues se trata de una ciencia blanca y cargada de prejuicios”.

89. Georges Didi-Huberman, *La Resemblance informe ou le gai savoir visuel selon Bataille* (París: Macula, 1995), 17-18.

90. “Sólo la imaginación me muestra lo que puede ser”, escribió Breton en su manifiesto de 1924. Pero *Documents* no quiere ni la imaginación ni lo posible. La fotografía ocupa el lugar del sueño”, en Denis Hollier, “La Valeur d’usage de l’impossible”, *Documents* (París: Jean-Michel Place, 1991), XXI.

91. Georges-Henri Rivière, “Le Musée d’Ethnographie du Trocadéro”, *Documents*, núm. 1 (1929): 54-48.

cios”.⁹² La etnografía, tan escasa en los medios bretonianos, se sitúa ahora en el centro hasta determinar la propia crítica artística, como ya se ha comprobado en artículos de algunos autores fundamentales de la revista como Einstein o Leiris. Este último es especialmente significativo desde su propia trayectoria vital entre el surrealismo y la etnografía profesional, y por una radicalidad antiidealista no inferior a la de Bataille, aunque más distanciada e irónica, que se replica sobre infinidad de asuntos: arte, magia, erotismo. Pero al mismo tiempo desarrolla investigaciones etnográficas que desembocarán en su participación en la Mission Dakar-Djibouti, expedición etnográfica dirigida sobre el terreno por Marcel Griaule,⁹³ que el propio Leiris anuncia en la penúltima entrega de *Documents*, donde narra minuciosamente el origen de su fascinación africana: su asistencia con 11 años a las míticas sesiones de *Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel en el Théâtre Antoine. Un hito reverenciado en el surrealismo estaría así en la base de su visión etnográfica, que detalla a continuación: “[la etnografía] esa ciencia que tiene esto de magnífico; que, situando a todas las civilizaciones al mismo nivel y no considerando a ninguna entre ellas más válida que las otras [...], es la más generalmente humana”.⁹⁴

92. Marcel Griaule, “Un coup de fusil”, *Documents*, núm. 1 (1930): 46.

93. Desde esta experiencia de campo, Griaule aboga por una documentación exhaustiva, obtenida pluridisciplinarmente: “Se trata de establecer los archivos totales de la humanidad”, y cuestiona la pretensión de neutralidad, cree que dada la imposibilidad de “despojarse de sí” y de la “mentalidad europea”, el propio investigador debe ser tenido por un dato ineluctable con el que contar. Marcel Griaule, *El método de la etnografía* (Buenos Aires: Nova, 1957), 12-21. Clifford, al admitir la participación colonialista de la Mission Dakar-Djibouti, financiada al fin y al cabo por el Estado francés y especialmente preocupada por la adquisición de objetos y de arte, destaca, no obstante, la novedad de algunos planteamientos de Griaule que interpreta como una conciencia de su posición inevitablemente dominante. Véase James Clifford, *Dilemas de la cultura*, 103. Para una aproximación monográfica puede consultarse el catálogo *La misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti y el fantasma de África: 1931-1933* (Valencia: Universitat de València, 2009).

94. Michel Leiris, “L’oeil de l’ethnologue”, *Documents*, núm. 7 (1930): 404-414, 407. A la vuelta de la misión, Leiris se hace cargo, con la participación del equipo científico al completo, del proyecto etnográfico más ambicioso y deslumbrante de cuantos fueron publicados en los medios artísticos, el monográfico dedicado a la expedición aparecido en la segunda entrega de *Minotaure: Mission Dakar-Djibouti* (1931-1933), núm. 2 (1933). La expedición será después relatada a partir de sus diarios de viaje en *L’Afrique fantôme* (1934). En su prólogo de 1950, Leiris reconoce las muchas manifestaciones colonialistas del libro y de la expedición —“Añadiría hoy que en muchas ocasiones se trasluce la suficiencia del occidental culto, por más que alardee de desdeñar su propia civilización”— y se alía con el “impulso de Aimé Césaire” y su movimiento de la negritud. Véase Michel Leiris, *L’Afrique fantôme* (París: Gallimard, 1988), 11-15.

La dimensión trasgresora de la imagen en *Documents* se pone de manifiesto particularmente en su insistencia en el primer plano y la imagen invasiva, depredadora según Didi-Huberman, a toda página. Es una muestra constante de una mirada antropológica, ajena a consideraciones estéticas y poéticas; científica, pero convulsiva. Y entre todos los objetos presentados, la cabeza humana de toda procedencia sea el arte, la etnografía o la fotografía, enorme e inclemente, es el más común, casi obsesivo. Como objetos deshumanizados se presentan las monumentales cabezas de poderosa apariencia tridimensional que ilustran “Toiles récentes de Picasso”, todas dientes y formas agresivas de una contundencia mineral en las que Leiris ve realidades inapelables, autónomas, ajenas tanto al ideal como al sueño: “Miembros humanos, cabezas humanas, paisajes humanos, animales humanos, objetos humanos [...] son culminación de lo humano del mismo modo en que lo son las más grandiosas creaciones míticas, que son desmesuradas, pero que nunca dejan por ello de golpear la tierra bajo sus pies”.⁹⁵ *Documents*, sin dejar de ser una revista de etnografía, se orienta siempre en toda su variedad de propuestas hacia la crítica de la cultura contemporánea, de este modo, al igual que Picasso se confronta con lo mítico, las vulgares máscaras de carnaval vendidas en el quiosco y las etnográficas dialogan en definitiva sobre el presente en “Eschyle, le carnaval et les civilisés” (fig. 7b).⁹⁶ Es exactamente lo que ocurre en el artículo antropológico “Têtes et crânes” (fig. 7c), del paleontólogo alemán Ralph von Koenigswald, un ejemplo acabado de subversión mediante la imagen que se vale de una colección destacada de cabezas: el cráneo precolombino de cristal, cráneos humanos retocados artísticamente, cabezas reducidas de los jíbaros, osarios cristianos. Pero entre estas producciones, un inclemente retrato fotográfico a toda página de una mujer perfectamente viva y contemporánea: “Cabeza de mujer obesa (Europa central)”.⁹⁷ El original sentido científico del texto queda de inmediato desplazado a lo actual que ha de participar así de lo brutal, lo real, aquello irresoluble a la forma y a la razón.

Las cabezas de *Documents*, muchas más de las presentadas, pueden tomarse como una paradójica manifestación de acefalia en cuanto que no parecen

95. Michel Leiris, “Toiles récentes de Picasso”, *Documents*, núm. 2 (1930): 57-71, 70.

96. Artículo de Georges Limbur ilustrado con grandes retratos tocados con caretas comunes de cartón debidos a J. A. Boiffard. El efecto entre cómico y grotesco constituye un perfecto ejemplo de aquella antropología del mundo contemporáneo. “Eschyle, le carnaval et les civilisés”, *Documents*, núm. 2 (1930): 96-102.

97. Ralph von Koenigswald, “Têtes et crânes”, *Documents*, núm. 6 (1930): 352-358.

pretender mostrar el espíritu y la trascendencia a que todo retrato aspira, sino su dimensión indiferenciada y materialista. Vimos que la idea entre psíquica y metafórica de acefalia aparecía claramente ya en el primer año surrealista de la mano de Artaud y de Masson, como una poética de enajenación y una cosmogonía telúrica. Esa noción metafórica de acefalia en Masson recorre toda su obra, pero se hace literal en el ciclo *Massacres*, muchas de cuyas numerosas estampas fueron publicadas en *Minotaure* en 1933, imágenes bruscas, establecidas desde el mito y la línea sin brida, con matanzas a los pies de templos griegos que remiten a uno de esos descubrimientos de *Documents*: la entonces desconocida pintura de Antoine Caron, *Les massacres du Triumvirat* (1566). En un texto intercalado por imágenes escabrosas de la obra, Leiris destaca el placer con que innumerables cabezas degolladas han sido pintadas, el extraño aire heroico de aquella decapitación sistemática y de apariencia sacrificial.⁹⁸ Pero los cuerpos mutilados, defiende Masson, antes que provocaciones son una filosofía de comunión con el universo.⁹⁹

Estas orientaciones cristalizan en el mito de *Acéphale* (fig. 7d) imaginado por Bataille y Masson en su retiro de Tossa de Mar en abril de 1936, que culmina tantas colaboraciones anteriores.¹⁰⁰ El acéfalo definido en Cataluña radicaliza la noción irracionalista de fusión del yo en el mundo, tal y como expresa la imagen creada por Masson que parece reunir todos los elementos que definen la acefalia batailleana: el materialismo poderoso del cuerpo sin cabeza; la crueldad del sacrificio en el puñal y el corazón; eros y tánatos en el sexo; el laberinto del vientre y el cosmos en el pecho.¹⁰¹ Este dibujo será la portada de *Acéphale. Religion, Sociologie, Philosophie* (1936-1939), la revista que recogerá

98. Leiris señala cómo esta obra preconiza la Matanza de San Bartolomé acaecida seis años después, así como el vínculo del pintor con Catalina de Medicis, y recuerda su afición a la magia negra. Michel Leiris, “Une peinture d’Antoine Caron”, *Documents*, núm. 7 (1929): 348-355.

99. Patricia Mayayo, *André Masson: mitologías* (Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno, 2002), 101.

100. Muy destacadamente, por parte de Masson, la serie de aguafuertes *Les dieux qui meurent*, inspirada de manera expresa en Frazer y la antropología del momento, que ilustra el texto de Bataille, *Sacrifices*, sobre la temática central del sacrificio regenerador del dios. Véase Georges Bataille, *Sacrifices* (París: G.L.M., 1936).

101. Acéfalo replica nociones de Bataille, especialmente el “Ojo pineal” o su precedente el “Año solar”. Nociones que aparecieron en *Documents* ilustradas con artistas. Así es en *Soleil pourri*, donde Picasso es un Prometeo capaz de mirar al sol y cegarse sin dejar de ver, o en *La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée*, de Vincent van Gogh, sobre el sacrificio como alienación en el mundo.



a

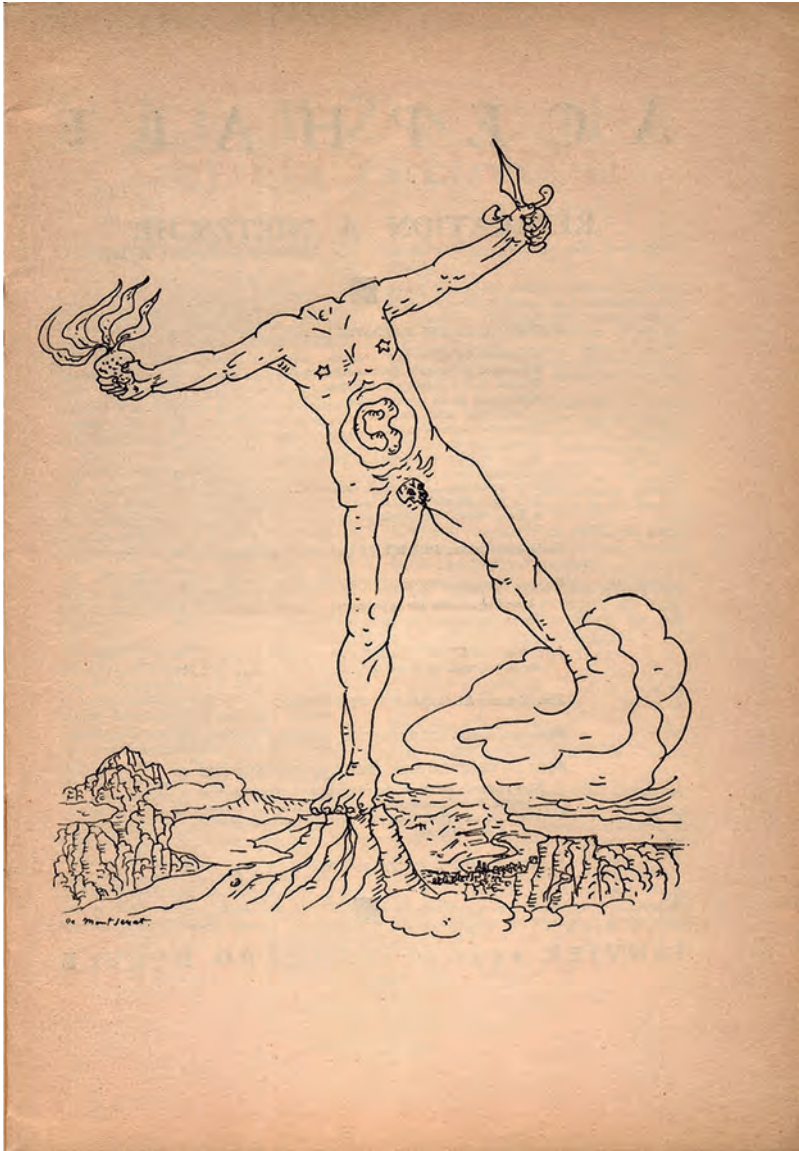


b



c

7. Antropologías del mundo contemporáneo: a) Griaule, “Un coup de fusil” (*vid. supra* n. 92), 47. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou; b) G. Limbur, “Eschyle, le carnaval et les civilisés” (*vid. supra* n. 96), 97. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou y c) Von Koenigswald, “Têtes et crânes” (*vid. supra* n. 97), 352, 354. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou;



d

d) André Masson, en Bataille, "La conjuration sacrée" (*vid. infra* n. 102), 1. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou.

la andadura de un proyecto filosófico, cuya parte visible fue el Collège de Sociologie. La ceguera solar del acéfalo massoniano recorre sus páginas como un personaje miniado expuesto a aventuras y transformaciones telúricas; como Acéfalo, pero también como Minotauro o Dionisos. Este nuevo hombre vitruviano, pues la alusión a tal modelo es clara, constituye igualmente un microcosmos, aunque opuesto al orden armónico; entregado, por el contrario, a un caos proteico que “no puede ser limitado a la expresión de un pensamiento, y aún menos a lo que precisamente es considerado como arte”.¹⁰²

Con *Acéphale* y su “sociología sagrada”,¹⁰³ el giro etnográfico-antropológico que ha guiado este relato encuentra su expresión más extrema y, dada la premonición de guerra que en ella se respira, más sombría. Quisiera, para concluir, recuperar a Caillois, la otra figura central de *Acéphale*, cuyos artículos entomológicos fueron ya brevemente presentados. Aquellos y otros escritos quedaron reunidos en *El mito y el hombre* (1938), donde se defiende abordar el mito desde la biología comparada por aportar ésta “las más valiosas coincidencias, dado que la representación sustituye en ocasiones al instinto y que el comportamiento real de una especie animal puede esclarecer virtualidades psicológicas del hombre”.¹⁰⁴ Esta lectura del mito como una suerte de trasposición a la cultura humana de lo instintivo en el animal se expresaba, como vimos, en *Minotaure*, es decir, en el centro de la vanguardia, y forma parte de un discurso tan derivado de la observación científica, como surrealista en su asociación a los intereses de la generación de artistas que estaba publicando sus trabajos en las mismas páginas. Puede decirse que avala con sus datos científicos la renovada proyección del arte surrealista hacia el “automatismo absoluto” que en 1939 reclamaba Breton, proponiendo a Masson como ejemplo incorruptible.¹⁰⁵ Una suerte de pulsión de psicastenia legendaria del arte en cuanto que dispersión y renuncia a la identidad de la forma; una dimensión psíquica que perdurará hasta las manifestaciones informalistas posteriores a 1945, imbuidas del exilio surrealista o bien de su persistencia.

102. Georges Bataille, “La conjuration sacrée”, *Acéphale*, núm. 1 (1936): s.p.

103. Atenta a extraer de las sociedades contemporáneas “todas sus manifestaciones en donde se manifieste la presencia activa de lo sagrado”, en Roger Caillois, Georges Bataille *et al.*, “Déclaration relative a la fondation d’un Collège de Sociologie”, *Acéphale*, núms. 3-4 (1937): 24-25.

104. Caillois, *El mito y el hombre*, 35.

105. André Breton, “Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste”, *Minotaure*, núms. 12-13 (1939): 16-21, 16.

Conclusión

El proceso hasta aquí calificado como giro etnográfico, o antropológico cuando se atendió a sus aspectos más teóricos, se proyecta para el arte, en realidad, más allá de la segunda posguerra. Es perceptible en las prácticas procesuales y esencialistas relacionadas con el paisaje o el cuerpo, cuando lo etnográfico, el ritual y el mito se vincularon muy literalmente en sus valores antropológicos a aquellas nuevas expansiones del arte. También en prácticas aún más próximas, cuando al finalizar el pasado siglo el cuerpo apareció bajo el síntoma de lo abyecto con claras resonancias batailleanas. Así, la descripción de Foster con la que iniciamos este recorrido según la cual el artista actual opera como un etnógrafo, indica una condición del artista y una orientación del arte que tiene su arqueología en esos dos decenios cruciales y convulsos de entreguerras, transitados aquí en relación con su asimilación antropológica de las artes etnográficas y en algún caso arqueológicas. Una asimilación que fue diametralmente opuesta a la acuñada en otros momentos por un arte moderno atento a su propia condición plástica y autonomía estética, que asumía aquellas artes como refuerzo formal de tal condición. Tras una contextualización de las tendencias antropológicas y etnográficas del momento, se presentó aquella visión de lo originario en una modernidad fascinada al tiempo por la máquina y la forma pura. A partir de estos presupuestos estéticos se ha descrito el paulatino cambio de orientación de la historia y de la crítica de arte respecto a las producciones etnográficas, y la penetración de su valoración científica en medios artísticos influyentes, tanto en los generales como en los vinculados a los grupos artísticos. Se vio hasta qué punto ya en los primeros, la visión científica y antropológica de aquellas artes pasó a primer plano para, a continuación, extremarse tal postura en los medios y artistas del surrealismo y sus disidencias. En éstos, diversos autores hacen una lectura etnográfica del arte moderno y realizan así muy literalmente ese giro etnográfico en dos sentidos: ya no sólo se dilucidan las producciones étnicas y arcaicas a la luz científica de la etnografía, sino que el arte moderno queda expuesto a esta exégesis. Al mismo tiempo, otros desarrollaban, siempre en relación o contigüidad con el arte, una sociología de lo extremado que daba un impulso en definitiva antropológico que en el arte supone una demanda de implicación en su entorno, que lo impregna vitalmente y que aún reconocemos.

Éste es el escenario tratado, relativo al tiempo en el que se fraguó un quiebre esencial del sentido de la modernidad, un cambio al que no fueron ajenas

las guerras, la primera como decepción, la segunda como premonición, que dio lugar a un nuevo estatus más contaminado de lo artístico. La pertinencia e importancia del proceso analizado tiene que ver, en definitiva, con determinar hasta qué punto aquel primer giro etnográfico estableció las condiciones de posibilidad de un cambio de paradigma que se proyecta hasta la actualidad. Este estudio lo ha abordado como un proceso específico y unitario, aunque caracterizado por la heteróclita y compleja red de medios, artistas y teóricos que lo fueron construyendo, y ha atendido en especial al rozamiento entre la crítica de arte, la ciencia y la vanguardia. ❁