

El primitivismo en el arte: el viaje de un concepto eurocéntrico

Primitivism in Art: The Voyage of a Eurocentric Concept

Luis Pulido Ritter

DOI 10.15517/es.v85i1.61692



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

El primitivismo en el arte: el viaje de un concepto eurocéntrico

Primitivism in Art: The Voyage of a Eurocentric Concept

Luis Pulido Ritter¹
Universidad de Panamá
Ciudad de Panamá, Panamá

Recibido: 17 de noviembre de 2024

Aprobado: 11 de junio de 2025

Resumen

Introducción: El llamado primitivismo, en la cultura occidental, es un concepto central dentro del eurocentrismo. En esta reflexión, se analizan las transformaciones que ha tenido el primitivismo, tanto en Europa como en América, para entender el eurocentrismo en las artes visuales. **Desarrollo:** Por la comprensión de los giros del primitivismo, que hemos designado como un viaje, se reconocen los límites y las contradicciones del eurocentrismo que es replicado en ambos lados del Atlántico. **Conclusión:** Al reconocer este viaje del primitivismo como concepto eurocéntrico, se amplía la discusión en torno a la relación de lo Mismo y lo Otro, permitiendo la transformación de viejos paradigmas.

Palabras clave: occidental; ingenuo; profesional; salvaje; modernidad

Abstract

Introduction: In Western culture, the so-called primitivism is a central concept in Eurocentrism. In this reflection, the transformations of primitivism in both Europe and American cultures are analyzed to understand the traces of Eurocentrism in the visual arts. **Development:** By comprehending the twists and turns of primitivism, which we depict as a journey,

¹ Miembro del Sistema Nacional de Investigación (SNI) y profesor extraordinario en la Universidad de Panamá, Panamá. Doctor en Sociología por la Universidad Libre de Berlín, Alemania. ORCID: 0009-0006-6300-8271. Correo electrónico: luispulidoritter@gmx.net

we recognized the limits and contradictions of Eurocentrism replicated on both sides of the Atlantic Ocean. **Conclusion:** Identifying this journey of primitivism as a Eurocentric concept allows to expand the discussion on the relationship of the Same and the Other, allowing the transformation of old paradigms.

Keywords: Western; naive; professional; wild; modernity

Introducción: el problema

Un concepto problemático que surge a partir de la relación de la cultura occidental con la figura del Otro es el de primitivismo. Asociado a la noción de modernidad², este concepto, que se liga al arte moderno desde principios del siglo XX, se presentó a partir de una problematización estética entre los artistas de la vanguardia (cubismo, dadaísmo, expresionismo), los antropólogos y los galeristas. Aunque no fue formulado de manera explícita, el primitivismo ya había sido planteado desde el siglo XV por el sujeto eurocéntrico. En el *Diario de Colón* (1972), por ejemplo, el explorador español se refiere indirectamente a lo Mismo al hablar del indio como un ser inocente y sumiso, en cuyo estado natural: “Ellos andan todos desnudos como su madre los parió” (Colón, 1972, p. 146)³.

Reinhart Koselleck (2004) plantea la diferencia entre la permanente adecuación de los conceptos y la realidad cambiante, que no implica, de ningún modo, un relativismo. También habla del papel que juega la posición del enunciador en la elaboración del concepto. Cabe destacar que, en la historia del concepto, se revela una estructura permanente, de *longue durée* [larga duración], como lo expresa Fernand Braudel (1970)⁴. Desde el ámbito del primitivismo, este análisis de Braudel nos ayuda a considerar las nociones de lo Mismo,

² A sabiendas de que el concepto de modernidad es complejo y está sujeto a varios giros semánticos e interpretativos (Koselleck, 1993; Dussel, 2000; Casullo, 2004), se diferencian las nociones de modernidad, modernización y modernismo. Al primero se le concibe como el término que abarca el proceso discursivo, explicativo y narrativo utilizado para analizar las transformaciones operadas (científicas, artísticas, descubrimientos y colonizaciones) a partir del siglo XV, especialmente desde la aparición del Otro (visto como “salvaje” o “primitivo” con el descubrimiento de América). El segundo, la modernización, apunta a los avances tecnológicos (por ejemplo, en el transporte y los medios de comunicación). Por último, el modernismo se define como un movimiento literario y artístico que floreció entre 1880 y 1920.

³ Para autores como Kofi O. S. Campbell (2006), la representación del negro como salvaje y en estado natural existe desde la época medieval, al menos en la literatura de lengua inglesa. Dicha concepción de lo Otro y su permanencia a nivel social facilitó la colonización y el tráfico de esclavos en la época moderna.

⁴ Este autor diferencia las nociones del tiempo corto y tiempo medio, del tiempo del acontecimiento (explosivo) y el tiempo largo estructural, que permanece y que puede desaparecer después de mucho tiempo. En el ámbito del arte, explica que: “El libro de Pierre Francastel, *Peinture et Société* subraya en un terreno todavía próximo, a partir de los principios del Renacimiento florentino, la permanencia de un espacio pictórico «geométrico» que nada había ya de alterar hasta el cubismo y la pintura intelectual de principios de nuestro siglo” (Braudel, 1970, p. 72).

eurocentrismo, y de lo Otro, el ‘salvaje’ o el ‘primitivo’, como una dicotomía de larga duración que se problematiza como un viaje que siempre retorna a lo Mismo a pesar de las críticas o las rupturas ejercidas. Ahora bien, salvo la experiencia periférica, que no estuvo mediatizada por la modernidad vanguardista europea y americana, se puede afirmar que, como en el caso de Haití, se dio un viaje sin retorno; es decir, no se volvió a lo Mismo. Para comprender esto, vale citar la obra de Emmanuel Levinas (1998), especialmente su texto *La huella del otro*, donde el filósofo afirmó:

La obra pensada radicalmente es en efecto un movimiento de lo Mismo que va hacia lo Otro sin regresar jamás a lo Mismo. Al mito de Ulises que regresa a Ítaca, quisiéramos contraponer la historia de Abraham que abandona para siempre su patria por una tierra aún desconocida y que prohíbe a su siervo, incluso, conducir nuevamente a su hijo a ese punto de partida. (p. 54)

Levinas (1998), sin embargo, también permite pensar el problema del no retorno a lo Mismo, donde lo Otro permanece como Otro en su alteridad e infinitud no recuperable en el todo de lo Mismo. El concepto de lo Mismo es pensado, entonces, para referirnos a la cultura occidental, una cultura compleja y contradictoria, donde se construye una idea del Otro. El primitivismo, que se piensa al referirse al Otro, es un producto complejo lleno de dobles lecturas de la modernidad. Se trata de un concepto que se presta para ver la problemática de lo Mismo y lo Otro. Por lo tanto, al tomar las palabras de Levinas, me pregunto si es posible pensar, desde el arte, en un Abraham que no retorna a su punto de partida, en esa obra pensada radicalmente, donde la alteridad no se recupera en lo Mismo. Ahora bien, el arte moderno no se agota en el primitivismo o, mejor dicho, el primitivismo cruza el arte moderno, pues, como discurso de larga duración, forma parte de Occidente y alcanza al arte contemporáneo al formar su capacidad discursiva parte del paradigma cultural y religioso de Occidente. Como veremos en este trabajo, otros prefieren hablar de lo *naïve*, idea sobre la cual se comprende lo primitivo como un concepto que acuerpa varios giros o matices.

No deja de ser cierto que lo primitivo, noción que descansa sobre el de barbarie, salvaje y tribal, es un concepto que cruza todo el mundo letrado occidental y determina la relación de lo Mismo con el Otro. En el centro de esta relación, el primitivismo se considera un resultado de la cultura occidental y la modernidad. En el siglo XVII, Michel De Montaigne (1966) descifró la problemática eurocéntrica que nunca terminó de superar. Para Montaigne (1966), los salvajes son aquellos “que por medio de nuestro artificio hemos apartado del

orden natural” (p. 97). Pero, ¿cuál es el orden natural? Es a partir de esta pregunta que se elabora el presente texto, cuyo interés es seguir la genealogía de la noción del concepto, de lo primitivo y su viaje a través de los textos seleccionados en el presente trabajo⁵.

El concepto de lo primitivo es viajero, pues la modernidad no solo se quedó en las fronteras de Europa. Durante la expansión transatlántica del siglo XV, la modernidad implicó tanto la conquista del Otro (los indígenas y sus territorios) y el sometimiento de los negros africanos a la esclavitud y deportación, como la aplicación del aparato conceptual al Otro, que se enmarcó en la noción de salvaje, desde donde lo primitivo se alimenta en toda su elaboración. En este sentido, plantearemos una genealogía en dos partes: la primera se detendrá en revelar el fondo de lo primitivo, un fondo europeo cuyo viaje eurocéntrico se prolonga hasta cinco siglos. Este viaje es uno de lo Mismo hacia lo Otro. Se trata de un viaje ingenuo que nunca deja de retornar y en el cual lo Mismo no pretende, bajo el concepto de cientificidad positivista que se instaura en el siglo XIX, hablar de lo Otro en nombre de la ciencia —aquí todavía domina el letrado—, pero sí reclamar, como lo hace el romanticismo, la especificidad cultural de lo Otro sin terminar de esencializarlo o platonizarlo. Una vez el concepto cruza el Atlántico, como se discutirá en la segunda parte de este texto, deja de ser un viaje “ingenuo” para convertirse en uno “profesional”, pues comienza a ser operado por especialistas o conocedores del arte que reclaman, científicamente, definir, ordenar y clasificar el arte bajo el concepto de lo primitivo o cualquier otra noción que refiera al Otro.

Con el viaje profesional, emerge un problema conceptual. Lo primitivo comienza a utilizarse para designar, por un lado, lo que rompe el espacio de la perspectiva —la polémica con respecto al aduanero Rousseau— y, por otro, lo que sigue estando fuera del espacio geográfico de Europa. Por ejemplo, Gauguin, en sus obras, proyecta de forma compleja lo Mismo (el colonialismo y su crítica) en el Otro (Welten, 2015)⁶. En su obra realizada

⁵ De acuerdo con Foucault (1980), refiriéndose a Nietzsche, la genealogía se define como el procedimiento que, si bien no está interesado en los orígenes o las esencias, sí lo está en encontrar las fracturas, las discontinuidades y las correspondencias, las formas discursivas que se entrecruzan e, incluso, que se niegan: “un uso rigurosamente anti platónico” (p. 25).

⁶ En este artículo sobre Gauguin, Rudd Welten (2015) discute, desde una perspectiva fenomenológica, lo que él llama “the complexity of the primitive gaze” [la complejidad de la mirada primitiva] y afirma que: “In Gauguin’s paintings, we encounter a double gaze: the individual gaze of the woman makes the spectator (in first place Gauguin the painter) aware of the distance between Western and Polynesian cultures” [En la pintura de Gauguin, encontramos una doble mirada: la mirada

en Polinesia, se observa un aparente viaje sin retorno (una ruptura) hacia lo Otro. El viaje, dentro de la complejidad de la mirada primitivista, termina quitándole la alteridad a este Otro, que también puede resistirse ocasionalmente, como afirma Welten, cuando devuelve la mirada, como es el caso de la pintura *Tres tahitianos* (1899). El Otro, que es clasificado como primitivo, entra en el orden discursivo de lo Mismo. Dicho orden, como ya se dijo, le quita la alteridad al Otro desde el momento en que lo nombra como primitivo. Dentro de esta problemática, se proponen soluciones conceptuales para salir del atolladero de lo Mismo, como ocurre en el viaje profesional, donde se reconoce lo primitivo como un concepto problemático que necesita ser discutido y, en todo caso, reemplazado por otros conceptos.

El viaje ingenuo de la modernidad: lo salvaje o ‘primitivo’ como retorno a lo Mismo desde el Otro

Se sabe que, en 1937, el nacionalsocialismo en Alemania montó la exposición *Entartete Kunst* [Arte degenerado], con la cual la vanguardia europea y, especialmente, la alemana fue reprimida y sacada de circulación para la exposición de Munich⁷. Décadas de experimentos, búsquedas y rupturas que se habían definido como arte vanguardista (impresionismo, dadaísmo, cubismo, expresionismo, abstraccionismo, etc.) fueron suplantadas por lo que, según el régimen, era afín a su idea del arte alemán⁸. Sin llegar todavía a las vanguardias, lo conocido como ‘primitivo’, del latín *primarius*, en el arte (también nombrado ‘naíf’ o ‘ingenuo’) es tenido como rechazo de lo académico, pues busca lo sencillo, lo sincero y la fidelidad a la naturaleza. Hay, por tanto, en lo primitivo un trasfondo religioso de los primeros tiempos, de la inocencia primera, como lo manifiesta Jacques-Bénigne Bossuet (1828) en su *Discurso sobre la Historia Universal*. Por otro lado, para Ernst H. Gombrich (1995), este concepto ya se venía utilizando desde el siglo XIX por la autonombra

individual de la mujer que vuelve consciente al espectador (Gauguin como pintor en primer lugar) de la distancia entre las culturas occidentales y las polinesias] (pp. 12-13).

⁷ Antes de la exposición de Munich, las obras clasificadas como “arte degenerado” fueron expuestas en varias ciudades alemanas y, posteriormente, confiscadas de los museos. Cabe destacar que los directores de museos que no eran seguidores del régimen fueron despedidos. Según Lena Hennewig (2022), 21 000 obras fueron confiscadas y solo se han logrado ubicar 4 000 de ellas.

⁸ En el 2023, el museo de la ciudad de Arnheim, en los Países Bajos, dedicó una exposición al arte en el nacionalsocialismo de 1933 a 1945, e hizo una clasificación de los temas que el régimen alemán no aceptaba y de los que sí aceptaba (Museum Arnheim, 2023).

Hermanidad Prerrafaelista⁹, un grupo de pintores que se daban a la búsqueda de lo naíf y la sinceridad en las obras de los pintores del siglo XV, cuya “misión era volver a la edad de la fe” (p. 512). Para este mismo autor: “*many of the movements of twentieth century primitivism are best understood as avoidance reactions*” [Muchos de los movimientos primitivos del siglo XX se comprenden mejor como reacciones de rechazo] (Gombrich, 2002, p. 7). Siguiendo este hilo de argumentación, me parece que es importante seguir esta problemática profunda de lo “primitivo” con respecto a la relación de lo Mismo con lo Otro.

Aquí me pregunto si lo Otro, pensado radicalmente con Levinas (1998), es un viaje sin retorno. O si lo Otro, dentro de la cultura occidental y, especialmente, con respecto al primitivismo, es también un viaje de retorno. ¿Es posible hablar tanto de un viaje ingenuo como de un viaje profesional cuando se retorna a lo Mismo, que es la idea (eterna) del Otro? En este sentido, y tomando como ejemplo a los prerrafaelitas, se plantea la idea del viaje y del retorno. Dicho viaje está unido al Otro, que no es ilustrador o racionalista, clásico o neoclásico (la academia), y busca por la vía romántica (cuentos, leyendas, religión, mitos y leyendas) restablecer la fe y volver a la naturaleza¹⁰. Sin embargo, la pregunta es, si dentro de la cultura occidental, este viaje de los prerrafaelitas no habrá sido uno hacia lo Mismo, porque, como lo señala Gombrich (1995), se trataba de un viaje imposible que pretendía atrapar el espíritu “religioso” o “mítico” de la época medieval o antigua. Ruskin (2013), que defendía el antiacademicismo de los prerrafaelitas, afirmó que estos buscaban volver a la fidelidad de la naturaleza (el espíritu antiguo o medieval), en oposición a la belleza platónica (la idea de lo bello) del modernismo¹¹.

⁹ La Hermanidad Prerrafaelista fue fundada en 1848 y estaba compuesta por tres pintores: John Everet Millais, William Holman Hunt y Dante Gabriel Rossetti.

¹⁰ Para un estudio de lo romántico, movimiento artístico, filosófico y literario que se propone como un contradiscurso de la Ilustración y la universalidad de la razón en el siglo XIX, pueden verse los trabajos de Isaiah Berlin (2020) y de Rüdiger Safranski (2009).

¹¹ Ruskin (2013) identifica en el arte tres grandes épocas: el clasicismo, el medievalismo y el modernismo. Reconoce, además, que los prerrafaelitas establecieron el 1500 como el año en que irrumpe el modernismo con un espíritu diferente a la época anterior. Este espíritu se caracteriza por el desplazamiento de la fe por lo profano, de la verdad por la belleza, del presente por el pasado histórico. Esta demarcación coincide con la emergencia de los pintores del Renacimiento: Miguel Ángel, Da Vinci y Rafael. Los prerrafaelitas buscaban la vida, la sinceridad y la naturaleza, sin los trucos del Renacimiento como la perspectiva o el escorzo.

Ruskin (2013) comienza su conferencia sobre los prerrafaelitas utilizando la palabra “fractura” (p. 102) y no “ruptura”, que es la “tradición moderna”, al ser un concepto tan apreciado por las vanguardias del siglo XX (Paz, 1974, p. 17)¹². En efecto, los prerrafaelitas en la búsqueda de lo Otro quisieron ir hacia la Edad Antigua, Medieval o del Quattrocento. Según Gombrich (1995), aun “con la mejor voluntad del mundo” (p. 512), no era posible alcanzar estas edades, menos si se quería ser como aquellos pintores “primitivos”, como se les solía llamar en la época de los prerrafaelitas. Ruskin (2013) también reconoce a ese Otro medieval o antiguo, aquel al que aspiraban los prerrafaelitas, como algo inalcanzable, pues no solo el arte sino también el contexto, dominado por la fe y la moral, había creado un “tipo diferente de criatura” (p. 104)¹³. Este reconocimiento de lo Otro, a pesar de ser irrecuperable, es lo que aquí llamo el viaje ingenuo hacia lo Mismo, aquel que termina representándose en lo Otro a partir de una imposibilidad que el arte intenta superar. Este es el viaje ingenuo de la modernidad, donde, además, los artistas y, en especial, los filósofos y humanistas europeos, desde Vico, Montaigne, Rousseau hasta Voltaire, dependían de los viajeros (misioneros, comerciantes o guerreros) para conocer el mundo, pues estos últimos eran los que lo recorrían, al menos hasta que, en el siglo XIX, surgió una ola de artistas, científicos y humanistas que, en el marco de la expansión colonial, viajaron por todo el globo. Posiblemente sea con el fundador de la Historia del Arte, Johann Wilhelm Winckelmann, quien en el siglo XIX viaja a Italia para realizar sus estudios, que el viaje ingenuo comienza a dar un giro hacia la especialización o lo profesional. Sin embargo, como veremos más adelante, esto no implicó que lo ingenuo dejara de existir como mirada de lo Mismo hacia lo Otro.

Ruskin (2013) reconoció, como crítico de arte, la problemática de lo Mismo y lo Otro al señalar la imposibilidad de restituir el segundo en su espíritu, pues lo más plausible es romper (una rebelión de la academia dentro de la academia) con las convenciones artísticas de lo Mismo, aquellas que dan legitimidad y sentido a cierto proceder o intención artística. En dicho caso, lo Otro sirve como contraparte de lo Mismo, para la recreación de esa “fractura” o “ruptura” que tiene poco o nada que ver con este Otro, por ser su contexto único,

¹² Ciertamente, aquí se abre la pregunta de si “la tradición moderna” de la cual habla Paz (1974) y la tradición de la ruptura no son sino una vuelta hacia lo Mismo: “cada ruptura es un comienzo” (p. 17) que lleva el espíritu prometeico del Progreso, espíritu de la modernidad.

¹³ Aquí Ruskin (2013) afirma que, independientemente de si se es católico o protestante, el espíritu moderno relega a segundo plano la fe y la religión y, con ello, el “arte religioso” (p. 106) que impregnaba toda la vida, lo trivial y la cotidianidad medieval.

intransferible e irrepetible¹⁴. En el arte, este viaje hacia lo Otro, gesto propio del siglo XIX, al que [Gombrich \(1995\)](#) llama el siglo de la “revolución permanente” (p. 499), es la búsqueda de “lo primitivo, que ... es, esencialmente, un concepto temporal, una categoría, no un objeto, del pensamiento occidental” (p. 38).

Si se comprende, entonces, lo primitivo como un concepto temporal o categoría, el objeto designado como primitivo, el salvaje, no existe como tal. En otras palabras, el concepto de lo primitivo no solo es aplicado al Otro o al concebido como Otro, sino que es una construcción del Otro, la cual tiene su propia historia conceptual y “nunca establece una relación de correspondencia exacta con lo que llamamos realidad” ([Koselleck, 2004, p. 36](#)). En este sentido, [Giambattista Vico \(1995\)](#), en 1744, planteó lo primitivo de una manera más compleja: es el dominio de lo mágico y el mito. El mundo histórico que él inaugura, el historicismo, por no utilizar la palabra primitivo, es bien visto por [Erich Auerbach \(2020\)](#), quien se refiere a lo siguiente:

Es casi un milagro que un hombre, al comienzo del siglo XVIII en Nápoles, con tan somero material para su investigación, pudiera crear una visión de la historia mundial basada en el descubrimiento del carácter mágico de la civilización primitiva. (p. 41)

En efecto, como hemos señalado, si hay un concepto problemático en la conocida cultura occidental, es el concepto de lo primitivo, que está fuertemente unido a la consciencia occidental del Otro o que es tratado, inventado o articulado como el Otro dentro de la emergencia de la consciencia histórica, que, ya con Vico y desde el siglo XVIII, se ha formulado desde una idea de la historia o del historicismo¹⁵. Si bien no se puede establecer

¹⁴ Aquí podrá objetárseme de ser un historicista por reafirmar que cada época histórica tiene sus propias condiciones, pero ayudaría a comprender mejor esta recurrencia de lo Mismo y lo Otro, en la cultura occidental, como parte de lo que el historiador [Braudel \(1970\)](#) designa como un fenómeno de “larga duración”. Es decir, en Occidente, hay estructuras que permanecen y que, aunque cambien, lo hacen lentamente a través del tiempo. En el caso que nos interesa, la estructura sería la producción de lo Mismo dentro de la cultura occidental, que, como en el arte, crea al Otro como si fuese un viaje sin retorno.

¹⁵ Para [Auerbach \(2020\)](#), existen en Vico “principios muy similares” (p. 39) con los prerrománticos y los románticos que, como Herder, fundaron el “historicismo moderno” y las “ciencias históricas modernas”, que tuvieron su impacto en la historia de la literatura, el arte y el lenguaje. Este movimiento historicista y estético, para Auerbach, fue una “adquisición preciosa (y muy peligrosa también) de la mente humana” ([Auerbach, 2020, p. 36](#)), pues podía devenir en nacionalismos y,

con seguridad la conexión de Vico con el romántico [Johann G. Herder \(1959\)](#), como lo han señalado [Berlin \(2020\)](#) y [Auerbach \(2020\)](#), tampoco se le puede relacionar con [Jean-Jacques Rousseau \(2011\)](#), quien es probablemente uno de los primeros en utilizar el concepto de lo primitivo en el *Origen de la desigualdad*, cuando habla del estado salvaje y primitivo del hombre, en el cual impera la necesidad y el instinto de la naturaleza. Dicho estado pertenece a la línea del progreso, donde el hombre, sometido a este último (como si fuese una providencia divina), pierde su estancia en el paraíso por la propiedad, aquella manzana que lo expulsa del estado primigenio.

Frente a ello, el estado primitivo del hombre natural, que casi lo hace ver como un animal o una bestia, es lo anterior y lo primigenio, lo salvaje o antiguo, lo que se opone al estado civilizado, donde impera la propiedad, la moral y la razón. En este estado natural y primitivo, el hombre vive en libertad, aunque Rousseau la proyecta en las figuras de los pobres y desposeídos del estado civilizado. En efecto, a diferencia de [Rousseau \(2011\)](#), que no es el único en utilizar el concepto de progreso, pero sí quien lo articula con la felicidad, con lo perdido, con el estado natural y con lo primitivo del hombre, [Vico \(1995\)](#) y [Bossuet \(1828\)](#) utilizan el concepto del primitivismo para marcar diferencias históricas: es la “edad de oro de los poetas” ([Bossuet, 1828, p. 5](#)), los poetas griegos como Homero ([Vico, 1995](#)), los judíos como Abraham y Moisés ([Bossuet, 1828](#)) y los del Caribe de América ([Rousseau, 2011](#)).

Lo primitivo, sea en su versión religiosa o pretendidamente “laica” (última inversión religiosa del mito del paraíso judeocristiano), es el resultado del confrontamiento de los filósofos y humanistas del siglo XVII y XVIII con [René Descartes \(2008\)](#). Esto se debe a que este último había declarado las matemáticas como la única fuente segura e indiscutible de obtener la verdad. Lo que no era un axioma (“pienso, luego existo”), como las costumbres y el uso de la razón, para Descartes, no era propiedad de un pueblo en particular (incluidos los salvajes), pues no podía ser verdadero. No hay que olvidar que [Descartes \(2008\)](#) pretendió demostrar, con su método deductivo, la existencia de Dios, labor que era imposible de hacer a través de la imaginación y los sentidos. En el pensamiento occidental, letrados como Vico y Bossuet, del siglo XVII y XVIII respectivamente —sin olvidar a [Pascal y Bossuet \(1966\)](#) con su reivindicación de la fe, del corazón, para conocer la verdad y a Dios— realizaron una revuelta (dentro

en el caso que aquí nos ocupa, en el asentamiento de las bases de lo que sería la creación del Otro estético, proyección propia del mito moderno del arte “primitivo”, que se caracteriza por la tradición oral, el instinto, la imaginación, lo simple y la inmediatez.

de lo Mismo) contra el racionalismo cartesiano que, según [Benedetto Croce \(2020\)](#), no dejó de tener algo de reaccionario en Vico. Dentro de esta revuelta conservadora y moderna, donde lo Otro tomó su lugar como contrapunto, emergió el viaje ingenuo de la modernidad en oposición a la racionalización cartesiana, que había descartado el conocimiento del Otro por no ofrecerle seguridad y certeza. Al respecto, se lee en [Vico \(1995\)](#) lo siguiente:

Para hallar el modo en que surgió el primer pensamiento humano en el mundo gentil, encontramos ásperas dificultades que nos han costado una investigación de casi veinte años, y [debimos] descender desde estas nuestras humanas naturalezas civilizadas a aquellas totalmente salvajes e inhumanas, que no podemos imaginar del todo y solo a duras penas logramos comprender. (p. 200)

Poco importa si Vico fue poco conocido por sus contemporáneos o por quienes le siguieron. Su articulación del Otro como forma discursiva ya había sido planteada en *Ciencia Nueva* (1995), donde propuso comprender (*entendere*) a los salvajes, fieras e inhumanos (*selvaggi, fieri, de immani*). Hay dentro de la relación de lo Mismo y lo Otro un movimiento que, si bien no está ordenado en torno al progreso, implica un descenso (*descendere*) hacia los primeros tiempos, hacia las tinieblas, como si se tratara de la *Divina Comedia* de Dante, donde el salvaje, antes del Diluvio, reposaría en eterna oscuridad. Para Vico, la historia de la humanidad tiene tres períodos: el divino, antes del Diluvio, tiempo de los primeros hombres; el heroico, después del Diluvio, tiempo de Homero; y el humano, tiempo de los filósofos, Platón, y del cristianismo, la razón y el derecho no natural.

En este viaje ingenuo de la modernidad, la construcción del Otro es fundamental para montar una narrativa del tiempo moderno. En dicha narrativa, se guarda al salvaje y al primitivo, desde los primeros tiempos hasta el siglo XIX, con el positivismo de [Auguste Comte \(2004\)](#), quien habla de los estados teológico, positivo y científico, y con el materialismo histórico de [Friedrich Engels \(2006\)](#), que refiere al primitivo, el salvaje y la civilización. Estas construcciones, entonces, aún dependían de lo que Vico llamó la contemplación (*contemplare*), que, según el filósofo italiano, era el recurso de abstracción o introspección utilizado por los poetas, filósofos, metafísicos e, incluso, matemáticos. Dicho recurso era el que les permitía abrir las puertas de todos los tiempos y comprender las épocas antiguas y primitivas, a las que no se tenía acceso por otro recurso que no fuera el de la abstracción, que permitía no solo conocer al Otro, sino también clasificarlo y ordenarlo en una narrativa. En esta línea diseñada por Vico desde el siglo XVIII, se puso las bases de lo que [Foucault \(1969\)](#) llamó la “epísteme de la cultura occidental” (p. 7), que, según él, no es una historia de

las ideas, sino la arqueología u orden que permite pensar o diseñar una ciencia. De hecho, para [Vico \(1995\)](#), los americanos, al ser descubiertos por los europeos, estaban al mismo nivel de los germanos en el tiempo de la poesía y la magia, cuando estos fueron conquistados por los romanos. Al escribir su *Ciencia Nueva*, Vico estaba convencido, por los viajeros y otros relatores o cronistas que le antecedieron, que los indios americanos se alimentaban de carne humana¹⁶. Sin embargo, no dejaba de considerar que lo que los orientaba era la “moral divina” y el terror que sentían ante sus dioses y el mundo circundante.

En esta gran división de los tiempos, donde se recrea al “salvaje” o “primitivo” en el centro mismo del viaje ingenuo de la modernidad, el arte encuentra su lugar en la poesía de las primeras épocas, la cual se considera ingenua, “nacida de la ignorancia de las causas” ([Vico, 1995, p. 181](#)) y capaz, como los niños, de dar vida a las cosas inanimadas. Esta poesía del origen del mundo es propia de todos los pueblos y está guiada por los sentimientos y no por la razón. Se trata de una poesía de los sentidos, un mundo de dioses y de divinidades, de fábulas y de mitologías, de jeroglíficos y no de signos. Tiene su origen con los campesinos y es propia de los “primeros pueblos, que fueron los niños del género humano, fundaron primero el mundo de las artes” ([Vico, 1995, p. 246](#)). [Georg W. F. Hegel \(1989\)](#), bajo la idea de progreso y del historicismo más radical, dividió el progreso de las artes en simbólico, clásico y romántico. Consideraba, además, que el infante no podía ser utilizado como ejemplo del arte por ser tosco y primario, y que solo el arte bello, que no se producía en el período simbólico, podía ser resultado de una práctica artística sofisticada. Según parece, Hegel es uno de los pocos que se aparta de la episteme vaquiana del arte. Cabe destacar que, a pesar de haberle negado a África su participación en la historia, no le niega al africano ni al negro su capacidad para alcanzar la belleza como el europeo.

En efecto, la idea del infante que acompaña y habla del arte “salvaje o primitivo” es un viaje de lo Mismo hacia lo Otro que, como lo demostraremos más adelante, pasa por la vanguardia de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y llega al “primitivismo” haitiano, donde aparece Gauguin, gozne que une el viaje ingenuo (la búsqueda del paraíso perdido) y profesional (el pintor del mercado metropolitano) en el tiempo de la modernización imperial colonialista del mundo¹⁷. Este viaje también encuentra en los textos del siglo XVIII, en la tría-

¹⁶ Una fuente relevante de información es [History of New France \(1914\)](#) de [Marc Lescarbot](#), viajero y polígrafo francés del siglo XVI y XVII.

¹⁷ En este sentido, Ruud [Welten \(2015\)](#) afirma lo siguiente sobre Gauguin: “*Primitivism, to be sure,*

da alemana del clasicismo (y del romanticismo) estético de [Johann J. Winckelmann \(2019\)](#), [Gotthold Lessing \(1960\)](#) y [Friedrich Schiller \(1957\)](#), un viaje hacia la Antigüedad clásica, donde lo ingenuo, lo platónico (dominado por la esencia del arte) y lo nacional toman su lugar por la particularidad del mundo griego, filtrado por la experiencia romana (Winckelmann). Así, estas figuras creen encontrar las claves del arte al transpolar al arte griego la idea historicista alemana de la belleza, lo nacional y lo particular¹⁸. Este concepto historicista, que abre paso al romanticismo, se levanta contra la pretendida universalidad de la Ilustración.

[Herder \(1959\)](#) critica el impulso del eurocentrismo de abordar lo griego con espíritu europeo. Critica, especialmente, a Winckelmann: “el mejor historiador del arte de la antigüedad [sic]”, que, al juzgar las obras de arte egipcias “a la luz de criterios griegos”, revela “unilateralidad y camuflaje” (p. 286). En efecto, Herder reconoce el viaje ingenuo de la modernidad y es consciente de que el Otro, diferente de lo Mismo, es inaccesible. Esto, sin embargo, no evitó que dejara de especular sobre el Otro como negro o indio. A pesar de esto, tiene reservado el honor de haber enfrentado a lo Mismo, la ilustración de Occidente, para resaltar que la humanidad no se deja atrapar en los axiomas de la universalidad. Reclama, para ello, la niñez de la humanidad, el estado primario, el Oriente y al Otro irreductible.

Cabe destacar que ninguno de los neoclásicos o románticos alemanes aquí citados utilizan, en sus textos, el concepto primitivo. No conocían o no aplicaban este concepto en su viaje ingenuo. En este sentido, [Lessing \(1960\)](#) distingue claramente entre modernos y antiguos en su *Laocoonte*, al separar los bárbaros troyanos de los civilizados, los griegos. En este caso, los troyanos se les percibía como bárbaros debido a su representación sin refinamiento, sin convicciones y sin sentimientos o penas. Sin embargo, con quien hay que

is a Western gaze. It is precisely this gaze that, in all complexity, is present in the later works of Gauguin, painted in French Polynesia (i.e. Tahiti and the Marquesas islands) ... In order to be primitive, something must be 'pure'. 'simple', as if never polluted by Western touch". [El primitivismo, para estar seguros, es una mirada occidental. Es precisamente esta mirada la que, con toda su complejidad, está presente en las últimas obras de Gauguin, pintadas en la Polinesia Francesa (es decir, Tahití y las Islas Marquesas) ... Para ser primitivo, algo debe ser 'puro', 'simple', como si nunca hubiera sido contaminado por el toque occidental] (p. 5).

¹⁸ [Winckelmann \(2019\)](#), por ejemplo, escribe: “La historia del arte ha de enseñar el origen, el desarrollo, la transformación y la decadencia del arte, así como los distintos estilos de los pueblos, las épocas y los artistas, y demostrar en la medida de lo posible lo enseñado a través de las obras de la antigüedad [sic] que se han conservado” (p. 6).

detenerse es con Schiller que, sin abandonar el topo de la naturaleza y la infancia, la ingenuidad, el antiguo y el moderno, y dirigiendo su artillería contra la Ilustración (el dominio de la Razón), hizo una distinción de largo alcance entre la poesía ingenua que, para los efectos, ocupa el lugar de lo primitivo, y la sentimental, que representa la alienación y fractura del mundo moderno¹⁹. La primera, ingenua, vive la armonía, y la segunda, sentimental, la busca. Schiller (1957) es plenamente consciente de este viaje y afirma que un moderno solo puede imaginarse lo que el antiguo (el griego) poseía —su armonía, sentir y pensar— y que solo podrían alcanzar esto en un estado ideal; mejor dicho, solo es realizable como pensamiento o idea. El antiguo, en la poesía ingenua, no es consciente de esta separación del sentir y el pensar, porque no existe, pues está en perfecta armonía con la naturaleza. Él es naturaleza y no está separado de ella, en su sentir y su pensar, por la cultura como un hombre cultivado. El hombre cultivado, en cambio, es el moderno burgués (al que pertenece el mismo Schiller), y el antiguo (su construcción) es el viaje ingenuo, lúcido, de lo Mismo hacia lo Otro.

Aquí sería interesante preguntarse si esta problemática planteada en el siglo XVIII, en el marco de la confrontación con la Ilustración, no habrá seguido sus transformaciones a lo largo de los dos últimos siglos, cuando se habla del arte culto o popular, revolucionario o burgués, primitivo o académico. En otras palabras, es pertinente preguntarse si esta carrera imposible hacia la armonía, el sentir y el pensar configuró toda la tensión artística del siglo XIX con respecto a la unidad o armonía del arte y la vida y sus fugas artísticas hacia lo popular, lo primitivo y lo original, como el viaje ingenuo de los prerrafaelitas hacia el medioevo, donde Ruskin (2013) recordó que este era un viaje imposible.

El viaje profesional del primitivismo en las Américas: el viaje al Otro de una modernidad (con ruptura) y problematización de un concepto

En 1938, Robert Goldwater, historiador del arte y director del antiguo Museo de Arte Primitivo de Nueva York entre 1957 y 1973, publicó su influyente libro *Primitivism in Modern Painting*²⁰. En dicha obra, se observa cómo el viaje hacia el Otro empezó a adoptar un nuevo carácter debido a la creciente profesionalización del arte por académicos, artistas viajeros,

¹⁹ Aquí el trabajo de Célius (2004) menciona este complejo problema.

²⁰ Desde la primera línea del catálogo de la célebre exposición *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (MoMA, Nueva York, 1984), su curador, William Rubin, celebra el trabajo pionero de Robert J. Goldwater sobre este tema.

críticos de arte, coleccionistas y gestores de museos y galerías. Pese a no haber llegado aún a su fin, el viaje ingenuo fue tomando consciencia de un problema central: cómo entender y lidiar con la emergencia del Otro en el arte moderno de Occidente. En efecto, el concepto de lo primitivo había cruzado el Atlántico tras ser muy criticado en Europa por [Carl Einstein \(2002\)](#), quien aducía que les servía a unos de mero “objeto indefenso [bajo] vagas hipótesis evolucionistas [o de] falso modelo de primitivismo” (p. 29). Einstein estaba consciente del colonialismo antropológico, del coleccionismo depredador y del desconocimiento estético o racismo que negaba la categoría de arte a las creaciones africanas.

Ochenta años después, en el marco del poscolonialismo, ya no bastaba con poner en valor al arte africano y denunciar el eurocentrismo, como lo hizo Einstein. Tampoco estaba el viejo tópico ingenuo sobre el arte infantil o primitivo como en Goldwater. Nuevas generaciones de críticos, en África y otros territorios, subrayaron la relación desigual entre las “metrópolis” y las “periferias”, que habían impactado la economía, la política y la cultura durante el viaje profesional hacia el Otro. Desde entonces, no se cesó de revelar exclusiones y silencios, tendencia que se revela desde [Carl Einstein \(2002\)](#) hasta Grombich que, según [Enwezor y Okeke-Agulu \(2009\)](#), no estaba interesado en los artistas africanos:

In 1935, Alfred H. Barr and James Johnson Sweeney organized the landmark exhibition “African Negro Art” at the Museum of Modern Art, New York, making it one of the earliest known exhibitions of African art in a modern art museum, and the fourth in the United States after an earlier exhibition in 1923 at the Brooklyn Museum, and two others in 1926 and 1928 at the Newark Museum. Again, the evidence shows no African artists mentioned by name in attributing any of the works. [En 1935 Alfred H. Barr y James Johnson Sweeney organizaron la histórica exposición “African Negro Art” en el Museum of Modern Art de Nueva York, convirtiéndola en una de las primeras exposiciones conocidas de arte africano en un museo de arte moderno y la cuarta en Estados Unidos tras una exposición en 1923 en el Brooklyn Museum y otras dos, en 1926 y 1928, en el Newark Museum. Nuevamente, la evidencia muestra que no se mencionó a ningún artista africano por su nombre, ya que no se asignó ninguna obra a ningún autor]. ([Enwezor & Okeke-Agulu, 2009, p. 20](#))

En *A Short Discourse on Art* (1920), el pintor nigeriano Aina Onabolu interrumpió la práctica de borrar la identidad de los artistas en África con el primer texto africano sobre el tema. Aunque designa a las antiguas sociedades africanas como primitivas, “*to remind his readers and those who would view his painting exhibition, of the role of the artist as an*

individual in African societies in the context of modernity” [para recordar a sus lectores y a aquellos que verán la exhibición de sus pinturas el papel del artista como individuo en las sociedades africanas dentro el contexto de la modernidad] (Enwezor & Okeke-Agulu, 2009, p. 15). El despojo de la individualidad, en estrecha relación con el poder colonial y neocolonial, se ha justificado por el peso de la tradición que, en el ámbito creativo en África, da prioridad a la comunidad por encima del individuo. Se trata de una costumbre frecuente en los estudios etnológicos sobre el arte desde el siglo XIX, que sigue a los románticos cuando estos describían la idiosincrasia o el clima de los pueblos²¹. Ahora bien, detrás del primitivismo, ya se venía erigiendo toda una estructura institucional. El ejemplo más sobresaliente es el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, creado en 1929. Su fundador y primer director, Alfred H. Barr, junto al cubano José Gómez Sicre, entre otros, cimentaron entre las décadas de 1940 y 1950 una lectura primitivista y crítica al academicismo del arte en América, sobre todo de Cuba y Haití.

Antes de ahondar más en ello, hay que insistir en el fuerte vínculo que Goldwater estableció entre el arte moderno y las creaciones infantiles y primitivas. Es decir, el primitivismo seguía a la orden del día. Esto lo demostró Alain Locke (1925) cuando se refería a las vanguardias artísticas y literarias de Europa en “The Legacy of the Ancestral Arts”, un capítulo de *The New Negro*, antología fundamental del Harlem Renaissance²². Locke (1925) le da al

²¹ No obstante, Herder (1959), a pesar de pertenecer a esta tradición occidental de mirar el arte antiguo sin autores (incluido el africano y el de otros pueblos), no deja tampoco de criticar el eurocentrismo: “El mejor historiador del arte de la antigüedad, Winckelmann, sólo ha juzgado las obras de arte egipcias —ello es manifiesto— a la luz de criterios griegos, con lo cual las ha caracterizado muy bien desde el punto de vista negativo, pero tan insuficientemente en lo que se refiere a su naturaleza e índole propias, que casi todas las afirmaciones que hace en este capítulo revelan unilateralidad y camuflaje” (p. 286).

²² El Harlem Renaissance, movimiento afroamericano que nació y se nutrió en Harlem, Nueva York, entre la primera posguerra (1917) y la década de 1930, enriqueció la vida y la conciencia sociopolítica, cultural, artística, literaria y musical en Estados Unidos. Participaron de él varios antillanos, como el escritor Eric Walrond (1898-1966) y Claude McKay (1889-1948). Además, influyó en el pensamiento de la negritud del martiniqués Aimé Césaire (1913-2008). Otra influencia medular para la negritud fue el haitiano Anténor Firmin (1850-1911), quien luchó sin descanso por una confederación antillana. A pesar de su trabajo, fue relegado al olvido y no es sino hasta este siglo XXI que, por fin, se le reconoce como pionero de la antropología moderna por su texto fundacional *Igualdad de las razas humanas: antropología positiva* (1885), donde refuta, con meticuloso rigor, el racismo arraigado en las ciencias de la época.

concepto de lo primitivo un giro romántico, no para definir el arte africano, que él considera “*rigid, controlled, disciplined abstract, heavily conventionalized*” [rígido, controlado, disciplinado, abstracto, muy codificado] (p. 254), sino para conceptualizar el arte y el espíritu de los afroamericanos, quienes, según él, se expresan “*free, exuberant, emotional, sentimental and human*” [libres, exuberantes, emocionales, sentimentales y humanos] (Locke, 1925, p. 254). En efecto, aquí él aplica el topo romántico de la separación entre el sentir y el pensar, que recuerda la división entre el rigor apolíneo y la embriaguez dionisiaca de Friedrich Nietzsche (2007). Considera, a su vez, que el primitivismo de los afroamericanos se debe a su socialización cristiana y europea, la cual los enajenó del arte y del espíritu africano, a excepción de su “*rhythmic gift*” [sentido del ritmo] (Locke, 1925, p. 254).

Este criterio lo comparte el crítico de arte cubano Gerardo Mosquera (2020), quien analizó la escultura afrocaribeña: “las esculturas africanas en América han sufrido un natural proceso de relajamiento de los cánones tradicionales” (Mosquera, 2020, p. 127). Mosquera juzga esta producción bajo el prisma del canon occidental, base para deslindar lo primitivo de lo moderno, y en relación con la “preparación académica ... [y a] las reglas ancestrales de un oficio transmitido de generación en generación en la cultura tradicional” (Mosquera, 2020, p. 127)²³.

De igual manera, es problemática la forma en que el curador francés Maximilien Gauthier (1938) concebía el primitivismo en su texto para el catálogo de la exposición, *Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America*, el cual presentó el MoMA en 1938, el mismo año en que Goldwater publicó su ensayo. Al igual que el coleccionista, galesta y curador alemán William Uhde, quien, en 1921, había descrito a Henry Rousseau como un pionero del primitivismo, pero no del arte primitivo, Gauthier acogió con cautela la idea de lo primitivo y de los “modernos primitivos”, aunque prefería el concepto de *maîtres populaires de la réalité* (‘maestros populares de la realidad’). Se vislumbra aquí una referencia a Montaigne (1966), quien, en el siglo XVI, había denunciado el eurocentrismo de los “artificiosos” occidentales al encontrarse con los supuestos “salvajes”. En efecto, en vez de primitivos, Gauthier los designaba como “maestros populares” por transgredir las convenciones

²³ En este sentido, Gombrich (1995), a quien se le ha tachado de eurocéntrico por sus exclusiones de género y raza en *La historia del arte*, ofrece una reflexión menos centrada en la fiel transmisión de generación en generación: “El arte primitivo se realiza precisamente de conformidad con semejantes líneas preestablecidas, y, con todo, deja al artista un campo de acción para que muestre su ingenio” (p. 44).

académicas diseñadas, desde el primer Renacimiento, por innovadores como Giotto y Piero della Francesca, e incluso por Enguerrand Quarton en su *Piedad de Villeneuve-lès-Avignon*. Sin duda, Gauthier no fue el primero en polemizar con el concepto de lo primitivo, pues ya [Carl Einstein \(2002\)](#) lo había hecho anteriormente; sin embargo, sí fue el primero en proponer una nueva acepción.

Cada uno de estos libros, como el de [Einstein \(2002\)](#) y del [Goldwater \(1938\)](#) y, en especial, los catálogos del MoMA publicados entre las décadas de 1930 y 1940, aborda el primitivismo para tratar de comprender el arte moderno. En 1943, se publicó el catálogo de la exposición *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*. En este, [Alfred H. Barr \(1943\)](#), en su prólogo, menciona que, gracias a la Segunda Guerra Mundial, la mirada vuelve a dirigirse hacia el continente americano. Dicha mirada organiza no solo el arte latinoamericano y caribeño según los patrones europeos, sino también el norteamericano, como lo reconoce el curador de la exposición [Lincoln Kirstein \(1943\)](#) en su ensayo para este catálogo. Es decir, en la práctica artística de la posguerra, toda América recibe el impacto de las vanguardias europeas, por supuesto, sin descontar ciertos matices locales. Sorprende que el término ‘primitivo’ no aparezca en este catálogo, aunque el de ‘salvaje’ sí: “*Wifredo Lam, while he has felt the harsh and heady influence of Picasso after Guernica, has nevertheless invented his own subspecies of savage monsters*” [Wifredo Lam, si bien ha sentido la influencia penetrante y embriagadora de Picasso después del *Guernica*, ha inventado sus propias subespecies de monstruos salvajes] ([Kirstein, 1943, p. 47](#)).

En aquel momento, la discusión sobre el concepto de lo primitivo en el arte occidental y su impacto en el arte moderno desde finales del siglo XIX no había alcanzado todavía a América Latina y, más sorprendente aún, al Caribe, donde Haití siquiera había aparecido en esta antología de Kirstein. Casos contrarios fueron los de Cuba y Brasil, a cuyas culturas populares se hizo referencia. Tampoco se observa esta presencia 44 años después en la muy conocida antología de la exposición neoyorquina *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, celebrada en el MoMA (1984-1985) y comisariada por William Rubin. Vale la pena señalar que, en este catálogo de la exposición neoyorquina, solo se tomaron en consideración, bajo el concepto de afinidad, aquellos tipos de arte considerados europeos, ya que el primitivismo se entendía del siguiente modo: “*Le primitivisme, c’est-à-dire l’intérêt marqué par les artistes modernes pour l’art et la culture des sociétés tribales, tel qu’il se révèle dans leurs couvres et dans leurs propos, constitué la seule thématique fondamentale de e l’art du xx siècle à avoir été aussi peu approfondie*” [El primitivismo, es decir,

el marcado interés de los artistas modernos por la cultura de las sociedades tribales, como se revela en sus obras y sus palabras, constituye la sola temática fundamental del siglo XX tan poco estudiado] (Rubin, 1987, p. 1).

Bajo este criterio, se excluyeron las obras que, como las de Haití, no provenían de las vanguardias modernas, clásicas, con historias de rupturas, búsquedas y fragmentaciones artísticas, en fin, la historia clásica del arte moderno²⁴. El arte haitiano continuó ausente 55 años después de aquella exposición de 1943 en otra enorme colectiva sobre el arte latinoamericano: *Latin American Artists of the Twentieth Century*, curada en 1993 por Waldo Rasmussen, el entonces director del Programa Internacional del MoMA. A raíz de esta y otras situaciones similares, las críticas de los especialistas latinoamericanos fueron demoledoras contra esta y otras exposiciones organizadas por los grandes museos estadounidenses de las últimas décadas del siglo pasado, por sus fuentes ‘exóticas’ y ‘primitivas’, cuyo formato preferido era el tipo “survey” (Ramírez, 2022).

Volvamos a la década de 1940 para analizar otra exposición significativa para la dirección que habría de tomar la política curatorial frente a Latinoamérica. Alfred H. Barr, director del MoMA hasta 1943, visitó Cuba en 1942 para encontrarse con José Gómez Sicre, quien había organizado exposiciones en la isla y colaborado con el MoMA. En la legendaria Galería del Prado de María Luisa Gómez Mena, ambas figuras organizaron la exposición *Modern Cuban Painters*, que el MoMA presentó en 1944. En ese mismo año, Gómez Sicre publicó su *Pintura cubana de hoy* (1944): “el primer texto sobre pintura moderna cubana” (Merino, 2019, p. 337), en edición bilingüe y profusamente ilustrado. En cuanto a la colectiva en el MoMA, Anreus (2014) refirió sobre la visión de curatorial de Gómez Sicre que, bajo el impacto de la retórica sobre el modernismo utilizada por el museo,

²⁴ James Clifford (1998), sin dejar de mencionar la exclusión hacia “los modernismos del Tercer Mundo de esta exposición, que tuvo lugar en 1984, observa sobre la afinidad entre lo “tribal” y lo moderno lo siguiente: “La abstracción y el conceptualismo están, por supuesto, generalizados en las artes del mundo no occidental. Decir que comparten con el modernismo el rechazo de ciertos proyectos naturalistas, no es mostrar nada que se parezca a una afinidad. Por cierto, el ‘tribalismo’ seleccionado en la exhibición para asemejarse al modernismo es en sí mismo una construcción diseñada para satisfacer la función de la similitud” (p. 233).

It shaped the curatorial vision of Gómez Sicre –a vision that would help define Latin American art in the 1950s and 1960s as oppositional to the politics and figuration of Mexican muralism, social realism, and Indigenismo [Modeló la visión curatorial de Gómez Sicre; visión que contribuiría a definir el arte latinoamericano en los decenios de 1950 y 1960 como opuesto a la política y a la figuración del muralismo mexicano, el realismo social y el indigenismo]. (párr. 14)

Se expusieron las obras de trece artistas, incluyendo las de dos pintores “populares”, que bien pudieron haberlos llamado primitivos: Rafael Moreno y Felisindo Iglesias Acevedo, y la de Roberto Diago, este último a pesar de la negativa de todos los artistas participantes, quienes se quejaron de que el pintor era apenas un novato. A pesar de las insistentes críticas, Gómez Sicre se mantuvo firme en su decisión y sostuvo que había que incluir a un “black artist in the show because of the importance of Africa in Cuban culture” [un artista negro en la muestra debido a la importancia de África en la cultura cubana] (Anreus, 2014, párr. 13). En su libro, *José Gómez Sicre (1944)* usa el calificativo de “primitivos modernos” para referirse a la pintura “popular” e “instintiva” (p. 190). Sin duda su visita a Haití, en 1944, año tan decisivo en una década tan decisiva, terminó de moldear la mirada hacia el Otro que se había venido gestando en Cuba.

Dicha mirada se acopló al liderazgo cultural del MoMA y dio un giro irreversible a la mirada del Centre d'Art en Puerto Príncipe, el cual había sido recién fundado por el pintor y educador estadounidense Dewitt Peters. Hay que aclarar primero que el Centre d'Art no aterrizó en el vacío, sino en un terreno ya abonado por el indigenismo, como bien lo señaló Michelle-Philippe Lerebours (2018). El indigenismo se trata de un movimiento literario que nació en la década de 1920 como reacción a la ocupación estadounidense de Haití (1915-1934). Dewitt Peters, autor del primer estudio amplio sobre la pintura haitiana, creó fuertes lazos con los poetas y los pensadores indigenistas. Sin embargo, como afirma Selden Rodman (1948), siendo Peter fiel a la larga tradición occidental de considerar al Otro en un estado de infancia e ingenuidad debido a la perenne voluntad de exotizar, no estaba interesado en descubrir una escuela de pintores primitivos:

Indeed he had no particular interest in primitivism. Himself an experienced artist who had lived for years in Paris and exhibited in New York, he tended to regard primitive painting as something to be outgrown, or perhaps as a fad— at best the charming product of amateurs, like the “Sunday painters” of France who had flourished briefly in the wake of Henri Rousseau’s acclamation by the Cubists [En efecto,

el primitivismo no le interesaba en absoluto. Siendo él mismo un artista experimentado que había vivido durante años en París y expuesto en Nueva York, tendía a considerar la pintura primitiva como algo ya superado o quizá como una moda pasajera o, en el mejor de los casos, el producto entrañable de aficionados, al estilo de los “pintores domingueros”, que tuvieron un breve auge en Francia tras la consagración de Henri Rousseau por los cubistas]. (Rodman, 1948, p. 8)

Aquí el concepto primitivo es utilizado tempranamente para identificar a estos artistas. En este contexto, Gómez Sicre, con la exposición de los pintores cubanos, da con el Centro de Arte, donde descubre al pintor Philome Obin, quien había enviado un cuadro a la institución²⁵. En efecto, el concepto de lo primitivo estaba en las Américas y había realizado su viaje del centro metropolitano de Nueva York al Caribe. Cabe destacar que, desde el texto antropológico de Jean Price-Mars (1928), ya se caracterizaba a la cultura popular haitiana, especialmente el vudú, que se vio como una religión “muy primitiva” (p. 50) que terminó definiendo el arte haitiano, especialmente la pintura en torno a los llamados primitivistas. Dicha afirmación se afianzó a pesar de que estaba más que demostrado, como afirma Hurbon (2017) que, a excepción de Rose Marie Desruisseaux: “Los cuadros de Héctor Hippolyte, André Pierre o incluso de Préfète Duffaut —para citar a los más célebres— están desvinculados del vudú, aun cuando provienen de la experiencia del vudú” (p. 163).

De este modo, el primitivismo terminó asentándose en el discurso sobre el arte en Haití, pues Michelle-Philippe Lerebours, el principal crítico del arte, “*prefere l'appellation «art Primitif»*” [prefiere el apelativo de arte primitivo] (Célius, 2004, p. 48). A partir de aquí, los críticos e historiadores locales se emanciparon de los centros hegemónicos, pero su prosa se insertó en el viaje hacia el Otro desde lo Mismo, sin ser capaz de ir más allá de la premisa establecida por la tradición discursiva. La pintura haitiana queda entonces dentro de la amplia y diversa tradición moderna que se funda a fines del siglo XIX en Francia con “El Aduanero” de Henri Rousseau. No se trata de una modernidad paralela o alterna, pero sí de una práctica artística que no es propia de Occidente: una mirada sin los trucos pictóricos del Renacimiento europeo. En este sentido, interesa la paradoja que nace de las afirmaciones

²⁵ No nos detendremos en el periplo del descubrimiento de los pintores haitianos a través del Centro de Arte y de la impronta de surrealistas franceses como Breton en la década del 40. Para ello, podemos referir a Lerebours (2018), Célius (2004) y Hurbon (2017), quienes han explorado estos sucesos con detalle.

del estadounidense [Selden Rodman \(1948\)](#), quien tildó de primitivos a pintores haitianos como Philomé Obin: “as a painter saw everything in the North exactly as it was” [en [Cabo Haitiano] lo veían todo tal y como era] (p. 26). Mientras tanto, el europeo [Wilhelm Uhde \(1921\)](#) sostenía que la obra de Rousseau no podía ser primitiva por la misma razón, pues era capaz de proyectar los objetos: “wie sie auf unser Auge wirken” [como impactan a nuestros ojos] (p. 60), habilidad de la que, según él, los primitivos carecían.

La pintura naíf o primitiva en Haití, como en el caso de Rousseau, no seguía la tradición moderna de la ruptura que, según [Paz \(1974\)](#), comenzó a fines del siglo XVIII por la emergencia del Romanticismo y de la crítica y la Historia del Arte. En la isla no había una tradición sembrada desde el Renacimiento o las vanguardias a fines del siglo XIX, pero sí una mirada que no procedía de lo Mismo. La diferencia radica, entonces, en el sustrato cultural propio de Haití. Se trataba de un viaje que no interpelaba a lo Mismo porque el Otro estaba interiorizado, sin los filtros del legado europeo. La modernidad que nació en el viaje de lo Mismo hacia lo Otro, viaje atravesado por el cambio y la ruptura en su giro profesional, y que pretendía recuperarlo al integrarlo en su discurso estético e instituciones, con toda la carga de la legitimidad antropológica o etnológica, era, por sí sola, un viaje que incluso reconocía los límites de su mirada, admitiendo que el Otro poseía sus propios valores estéticos.

Puede argumentarse, en este sentido, que la voluntad de legitimar lo que vino a llamarse arte primitivo, popular o ingenuo por los administradores de lo Mismo; terminó siendo una crítica antiplatónica: el artista libera su arte de la imagen producida en la caverna para ir al encuentro con el mundo, más allá de la imitación²⁶. Insistir, entonces, en llamar primitivo al arte de estos artistas no parece ser otra cosa que la estrategia discursiva para hacerlo legible a la mirada occidental, es decir, aceptable para el canon de la Historia del Arte. Es así como se trata de encontrar un punto medio entre el viaje al Otro y el retorno a lo Mismo, como lo dejó entrever el propio Lerebours en esta cita:

Applique à une branche de la peinture haïtienne, le terme primitif paraît se justifier difficilement. Il n'est cependant pas aisé de trouver dans le vocabulaire esthétique un qualificatif qui pourrait la caractériser de façon plus adéquate; ni naïve, ni populaire, ni même instinctive, car elle est quelque chose de tout cela et quelque

²⁶ En el capítulo X de *La República*, [Platón \(2017\)](#) define la pintura como el arte de la imitación de la apariencia y no de la realidad.

chose aussi en dehors de tout cela. Impose [sic] par le temps, malgré son impropriété et son imprécision, l'épithète primitif semble être définitivement liée [sic] à la peinture haïtienne. Le mieux serait donc de le [sic] garder mais en évitant de nous illusionner sur son contenu réel [Aplicado a una rama de la pintura haitiana, el término primitivo parece difícil de justificar. Sin embargo, no es fácil encontrar en el vocabulario estético un calificativo que pueda caracterizarlo de manera más adecuada; ni ingenuo, ni popular, ni siquiera instintivo, porque es algo de todo eso y también algo fuera de todo eso. Impuesto [sic] por el tiempo, a pesar de su incorrección e imprecisión, el epíteto primitivo parece estar definitivamente vinculado [sic] a la pintura haitiana. Por tanto, lo mejor sería conservarlo, pero evitando engañarnos sobre su contenido real]. (Lerebours como se cita en Célius, 2004, p. 48)

Carlo A. Célius (2004) discrepa de Lerebours al alegar que, si bien es cierto que el arte naíf debe su existencia al primitivismo, ya que se trata de un concepto discursivo propio de la modernidad dentro del proceso de construir al Otro como contraparte de lo moderno, o de construir lo Mismo, el término naíf, como tal, demoró varias décadas en imponerse, lo que le permitió trazar el proceso de su propia legitimación, desligándolo de un concepto tan histórico y espacialmente amplio como lo es el de arte primitivo, al que sería mejor referirse como primitivismos. Célius relata la cronología del uso de tres calificativos centrales para referirse a este arte en la isla: primitivo, popular y *naïve* (ingenuo). También pone gran énfasis en que debe hablarse de “*d’art naif en Haïti*” [de arte naíf en Haití] y no de “*d’art naif haïtien*” [arte naíf haitiano] (Célius, 2004, p. 50), ya que ello ha llevado a varios autores a obsesionarse por demostrar una *haïtianité* esencialista que le niega cualquier afinidad con otros movimientos fuera del país. El arte naíf es el Otro; un arte al que la modernidad otorga existencia y legitimidad institucional desde el momento mismo en que Gómez Sicre, como lo relata Célius (2004), observa el cuadro de Obin: “*L’arrivée du président Roosevelt au Cap-Haïtien*” [La llegada del presidente Roosevelt a Cabo Haitiano] y afirma que es arte.

Primitivos, ingenuos y populares son los conceptos insertados en el discurso moderno del arte de Cuba y, sobre todo, de Haití, lo que despierta reflexiones y debates puntuales, sobre todo a partir de la década de 1940. Esto sucedió de la misma manera en los demás países de América Latina. El lugar de las vanguardias clásicas no lo ocuparon los primitivistas, sino los seguidores criollos de las vanguardias europeas, quienes lideraron movimientos como el muralismo en México, el indigenismo en Perú o el universalismo constructivo en Uruguay. Todos estos movimientos no provenían del Otro, como en el caso haitiano, sino

de lo Mismo, es decir, de la modernidad artística mediante la cual, en un giro discursivo engendrado por vía del legado romántico nacido en la Europa del siglo XVII, se articularon identidades nacionales o regionales, a veces con resultados innovadores e incluso subversivos en la gran tradición modernista de la ruptura²⁷.

Con ello, no pretendo borrar la existencia de los estudios en torno al concepto de lo primitivo y sus vínculos con las prácticas modernas o contemporáneas en tierra firme latinoamericana. Sin embargo, la producción teórica sobre el concepto aún es exigua y carente de hondura frente a lo escrito sobre Haití o Cuba. Mosquera (2020) plantea que el primitivismo en el Caribe “es un empeño por profundizar en la identidad propia y por activar sus valores en sentido contemporáneo” (p. 138). Con respecto a Brasil, la pregunta sobre la relación de lo Mismo con lo Otro queda abierta, pues no se puede olvidar al pintor de los Países Bajos, Albert Eckhout, quien, desde antiguas tierras brasileñas de la colonia, representó por primera vez el Nuevo Mundo con una recreación problemática del movimiento antropófago²⁸.

Ahora bien, con la reciente irrupción sin precedentes de obras producidas por artistas indígenas de todo el continente americano en las grandes bienales, ferias e instituciones internacionales del arte contemporáneo, la discusión sobre el tema no tardará en verse sustancialmente enriquecida en un futuro cercano²⁹. Atrás quedan juicios como el del crítico y teórico peruano Juan Acha (1993), quien declaraba que artistas como el indígena quechua Felipe Guamán Poma de Ayala (1534-1615) no debían concebirse como

²⁷ En este sentido, Joaquín Torres-García (1944) aclara lo siguiente en “Estructura”, su primer manifiesto sobre el arte suramericano: “He dicho Escuela del Sur, porque, en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo” (p. 213). Torres-García, como tantos otros artistas latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX, hurgaba en las formas y raíces precolombinas, pero con la mirada bien puesta en el arte moderno del hemisferio norte.

²⁸ Esta observación sobre Brasil se la agradezco a los revisores anónimos de la ESCENA. Revista de las artes.

²⁹ Los últimos números de la revista *ArtNexus* y los catálogos o reseñas de un número creciente de exposiciones, así como las últimas versiones de *Documenta* y de las bienales de Sao Paulo y Venecia, entre otras, arrojan luz sobre la irrupción pionera y ascendente de creadores indoamericanos en la escena internacional del arte contemporáneo.

tal, ya que, según él, sus dibujos no pertenecían siquiera al ámbito del arte primitivista, pues su propósito había sido “hacer visible las realidades que le interesaban” (p. 73). Lo que no advirtió Acha es que su proceder crítico, que discurría por vía de la negación, era doblemente excluyente. Expulsar a Guamán Poma del sistema del arte representa una instancia más de la anulación del Otro en el debate sobre imaginarios, cuyos códigos rebasan las categorías del arte occidental.

Conclusión

Para examinar el primitivismo como pieza constitutiva en la invención del paradigma de Occidente a partir del siglo XVI y de la relación entre lo Mismo y el Otro, he propuesto un viaje conceptual dividido en dos extractos: el ingenuo y el profesional. Este viaje se opera dentro de la modernidad, entendida esta como el proceso general y hegemónico de la cultura occidental sobre el mundo y, especialmente, el Atlántico. Sobre una base histórica de desplazamientos, explotación y crímenes, Occidente articula el imaginario cultural y conceptual del primitivismo, cuyo objeto es nombrar al Otro y cuyo viaje ingenuo estaría dominado por los diarios de aventureros, los conquistadores y el clásico letrado. Entre estos, además, se incluyen figuras como Vico y Winckelmann, quienes, al crear el historicismo, trataron de salir de la ingenuidad para reconocer así al Otro. En el viaje profesional, por otro lado, interviene también los letrados, los aventureros e incluso los artistas. Aquí domina el profesional y especialista, aquel que trabaja también bajo la sombra de la colonización.

Ambos periplos retornan a lo Mismo; sin embargo, el profesional, consciente del problema medular, intenta sin éxito ocultar este viaje a través de la modernidad en el arte, cuyo discurso fundacional frente al Otro ha sido la ruptura, es decir, el descubrimiento del Otro que irrumpe en el arte occidental. Se trata, entonces, de un viaje que sigue retornando, pues lo Mismo, aunque descubre que la ruptura puede abrirse a la pluralidad y a la diversidad, permitiendo, de ese modo, hablar de muchos Otros, no termina de aceptar que el Otro no debe retornar ni ser integrado o asimilado: Abraham no debe o tiene que regresar. En ese sentido, el viaje profesional hacia el Otro es uno de reconocimiento; sin embargo, los instrumentos discursivos de lo Mismo que lo componen le han impedido aprehender y nombrar ciertos primitivismos, como sucedió con Haití. Ello ha abierto un debate conceptual que debe ir más allá de sustituir lo primitivo por otro término. Dicho debate está lejos de concluir y exige formular planteamientos más profundos y diversos sobre la cuestión primitivista a partir de las prácticas artísticas en América Latina y el Caribe.

Referencias

- Acha, J. (1993). *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Anreus, A. (2014, 1 de abril). Historical close-up: Modern Cuban painters at MoMA, 1944. Recalling an early turning point for Cuban art on the global stage. *The Archive. Cuban Art News*. <https://cubanartnewsarchive.org/2014/04/01/historical-close-up-modern-cuban-painters-at-moma-1944/>
- Auerbach, E. (2020). Vico y el historicismo estético. *Cuadernos sobre Vico*, 34, 23-47. <http://dx.doi.org/10.12795/Vico.2020.i34.02>
- Barr, A. H. (1943). Foreword. In *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art* (pp. 3-4). Museum of Modern Art.
- Berlin, I. (2020). *Las raíces del romanticismo*. Titivillus. [https://dn720006.ca.archive.org/0/items/berlin-isaiah.-las-raices-del-romanticismo-epl-fs-2020/Berlin,%20Isaiah.%20-%20Las%20ra%C3%ADces%20del%20Romanticismo%20\[EPL-FS\]%20\[2020\].pdf](https://dn720006.ca.archive.org/0/items/berlin-isaiah.-las-raices-del-romanticismo-epl-fs-2020/Berlin,%20Isaiah.%20-%20Las%20ra%C3%ADces%20del%20Romanticismo%20[EPL-FS]%20[2020].pdf)
- Bossuet, J.-B. (1828). *Discurso sobre la Historia Universal*. Compañía General de Impresores y Libreros. (Original publicado en 1681).
- Braudel, F. (1970). *La historia y las ciencias sociales*. Alianza.
- Campbell, K. O. S. (2006). *Literature and Culture in the Black Atlantic from Pre-To Postcolonial*. Palgrave Mcmillan.
- Casullo, N. (2004). *El debate modernidad-postmodernidad*. Retórica Ediciones.
- Célius, C. A. (2004). L'avènement de l'art naïf en Haïti. La portée instauratrice d'un jugement esthétique. *RACAR: Revue d'art canadienne*, 29(1-2), 47-64. <https://doi.org/10.7202/1069677ar>
- Clifford, J. (1998). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Gedisa. (Original publicado en 1988).
- Colón, C. (1972). *Diario del Descubrimiento*. Ediciones del Excmo, Cabildo Insular de Gran Canaria.

- Comte, A. (2004). *Curso de filosofía positiva*. Ediciones Libertador.
- Croce, B. (2020). Tres estudios sobre Vico. Extraídos y traducidos de *La Filosofía de G. B. Vico* (1911). *Cuadernos sobre Vico*, 34, 89-132. <https://doi.org/10.12795/Vico.2020.i34.05>
- Descartes, R. (2008). *Discurso del método*. Tecnos.
- Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 24-51). CLACSO.
- Einstein, C. (2002). *La escultura negra y otros escritos*. Gustavo Gili. (Original publicado en 1915).
- Engels, F. (2006). *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Fundación Federico Engels.
- Enwezor, O., & Okeke-Agulu, C. (2009). *Contemporary African Art since 1980*. Damiani.
- Foucault, M. (1969). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Las Ediciones de la Piqueta.
- Gauthier, M. (1938). Maîtres populaires de la réalité. In *Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America* (pp. 17-24). Museum of Modern Art.
- Goldwater, R. J. (1938). *Primitivism in Modern Painting*. Harper Bros.
- Gombrich, E. H. (1995). *La historia del arte*. Editorial Diana.
- Gombrich, E. H. (2002). *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*. Phaidon.
- Gómez Sicre, J. (1944). *Pintura cubana de hoy*. María Luisa Gómez Mena.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Akal.

- Hennewig, L. (2022, 18 de julio). *Verfemt, Verfolgt, Zerstört. Entartete Kunst im ationalsozialismus* [Ostracizado, perseguido, destruido. El arte degenerado en el nacionalsocialismo]. Deutsche Digitale Bibliothek. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/content/blog/verfemt-verfolgt-zerstoert-entartete-kunst-im-nationalsozialismus/>
- Herder, J. G. (1959). *Otra filosofía de la historia para la educación de la humanidad*. Losada. (Original publicado en 1774).
- Hurbon, L. (2017). Haití: la historia, la cultura y las artes. En C. Alba-Vega, R. Gilbert, & G. Vega-Cánovas (Eds.), *Haití: la historia, la cultura y las artes en Haití: historias y sueños* (pp. 145-178). Colegio de México.
- Kirstein, L. (1943). *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*. Museum of Modern Art.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro Pasado (para una semántica de los tiempos históricos)*. Paidós.
- Koselleck, R. (2004). Historia de los conceptos y conceptos de historia. *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 53(1), 27-45. <https://www.revistasmarcialpons.es/revistaayer/article/view/koselleck-historia-de-los-conceptos-y-conceptos-de-historia>
- Lerebours, M.-P. (2018). *Bref regard sur deux siècles de peinture haïtienne* [Una breve mirada a dos siglos de pintura haitiana]. L'Université d'Etat d'Haïti.
- Lescarbot, M. (1914). *The History of New France*. The Champlain Society.
- Lessing, G.-E. (1960). *Laocoonte*. UNAM. (Obra original publicada en 1776).
- Levinas, E. (1998). *La huella del otro*. Taurus. (Original publicado en 1988).
- Locke, A. (1925). Legacy of the Ancestral Arts. In A. Locke (Ed.), *The New Negro: An Interpretation* (pp. 254-267). Albert and Charles Boni.
- Merino, L. (2019). José Gómez Sicre y el arte moderno en Cuba. *Universidad de La Habana*, (288), 322-344. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0253-92762019000200322
- Montaigne, M. (1966). *Ensayos*. Jackson.
- Mosquera, G. (2020). *Arte desde América Latina (y otros pulsos globales)*. Cátedra.

- Museum Arnhem. (2023). *Kunst im „Dritten“ Reich - Verführung und Irreführung* [El arte en el “Tercer” Reich: seducción y engaño]. Museum Arnhem. <https://www.museumarnhem.nl/media/pages/tentoonstellingen/kunst-in-het-derde-rijk/37771facc1-1701172468/kunst-in-het-derde-rijk-online-teksten-duits.pdf>
- Nietzsche, F. (2007). *El origen de la tragedia*. Austral.
- Onabolu, A. (1920). *A Short Discourse on Art*. Smithsonian.
- Pascal, B., & Bossuet, J.-B. (1966). *Escritos Escogidos*. Clásicos Jackson.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral.
- Platón. (2017). *La República* (C. Eggers, Trad.). Titivillus. <https://proletarios.org/books/Platon-Republica.pdf>
- Price-Mars, J. (1928). *Ainsi parla l'oncle. Essais d'ethnographie* [Así habló el tío. Ensayos de etnografía]. Parapsychology Foundation.
- Ramírez, M. C. (2022). Más allá de lo fantástico: el planteamiento de la identidad en las exposiciones de arte latinoamericano en EE. UU. En G. Mosquera (Ed.), *Beyond the Fantastic. Crítica de arte contemporánea desde América Latina* (pp. 255-273). Universidad de Granada. (Original publicado en 1992).
- Rodman, S. (1948). *Renaissance in Haiti: Popular Painters in the Black Republic*. Pellegrini & Cudahy.
- Rousseau, J.-J. (2011). *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres]. Les Échos du Maquis. (Obra original publicada en 1754).
- Rubin, W. (1987). *Le primitivisme dans l'art du 20th siècle (les artistes modernes devant l'art tribal)* [Primitivismo en el arte del siglo XX (artistas modernos frente al arte tribal)]. Flammarion.
- Ruskin, J. (2013). Prerrafaelismo (C. Patiño & K. Magaña, trads.). *Libertades*, (2), 99-111. https://www.academia.edu/43704944/Traducci%C3%B3n_de_texto_de_John_Ruskin_Prerrafaelismo_
- Safranski, R. (2009). *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Tusquets.

- Schiller, F. (1957). *Über naïve und sentimentalische Dichtung* [Sobre la poesía ingenua y sentimental]. Basil Blackwell. (Original publicado en 1795).
- Torres-García, J. (1944). *Universalismo constructivo*. Editorial Poseidón.
- Uhde, W. (1921). *Kunstler der Gegenwart* [Artista contemporáneos]. Rudolf Kaemmerer.
- Vico, G. (1995). *Ciencia nueva*. Tecnos.
- Welten, R. (2015). Paul Gauguin and the Complexity of the Primitive Gaze. *Journal of Art Historiography*, (12), 1-13. <https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/06/welten.pdf>
- Winckelmann, J.-J. (2019). *Historia del arte de la antigüedad*. Titivillus. <https://archive.org/details/winckelmann-johan-j.-historia-del-arte-de-la-antigüedad-epl-fs-1764-2019>