

Primitivismo sin apropiación. Boas, Newman y la antropología del arte*

Carlo Severi **

* Traducción basada en la edición original en francés: Un primitivisme sans emprunts. Boas, Newman et l'anthropologie de l'art. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, (28), 55-60, y la versión en inglés: Primitivism without appropriation: Boas, Newman and the anthropology of art. *Third Text*, 3(6), 61-64, ambas publicadas en 1989. Reproducida con autorización de Carlo Severi. Traducción: Alessia Frassani. Corrección de traducción: Ana Karina Saldaña.

** École des Hautes Études en Sciences Sociales. severi@ehess.fr

Nota introductoria

*César Carrillo Trueba*¹

Durante largo tiempo el arte de los pueblos no europeos fue visto como una manifestación de su primitivismo, de su etapa infantil en el camino a la civilización, mera artesanía, arte popular en el mejor de los casos; los parámetros para entenderlo no podían ser de ningún modo los empleados para el estudio del arte con mayúscula: la música clásica, la pintura de la academia, etcétera. Afortunadamente esta visión se ha desdibujado paulatinamente, sin desaparecer del todo, y desde hace varias décadas asistimos a una explosión de enfoques y métodos para abordarlo, tanto el arte existente como el que ha legado la historia.

La obra de Carlo Severi se destaca en este panorama por el interés en restituir la complejidad que encierran dichas manifestaciones, por la capacidad para desentrañar su dimensión cognitiva en toda su amplitud —su relación con la memoria, la forma como orienta la imaginación y el pensamiento— y entender cómo se inserta en el contexto de las tradiciones iconográficas en diferentes culturas.

Su foco de atención ha sido la memoria, sentando las bases de lo que podría ser una antropología de la memoria, y su área de investigación principalmente los pueblos indígenas de América y Oceanía; sin embargo, su faceta teórica, siempre partiendo del estudio de numerosos casos, lo ha llevado a elaborar propuestas en los campos inmediatos a su centro de interés, es el caso de la reflexión en torno a la posibilidad de una antropología del arte.

¹Universidad Nacional Autónoma de México, cesart@ciencias.unam.mx

Como si respondiera al reto lanzado por Alfred Gell a principios de los noventa —el primer paso que debe ser dado para constituir una antropología del arte es romper por completo con la estética (Gell, 1999, p. 163)—, Severi parte de la idea de que «un pensamiento visual se encuentra totalmente en acción en las iconografías» y se propone por tanto «estudiar el funcionamiento de este pensamiento en el contexto de las prácticas de memorización», las llamadas artes de la memoria. Así, deja de privilegiar las formas, su cambio, su significado y demás, para adentrarse en «el modo de relación que al interior de una tradición se establece entre la forma como traza material inscrita sobre un soporte y las operaciones mentales, los actos de mirar y el tipo de asociación que aquella supone». Dado que él concibe el arte como «la relación entre ciertas formas de conocimiento y ciertas técnicas de concepción y producción de imágenes», se dedica a identificar «las operaciones cognitivas implicadas en el conjunto de prácticas y técnicas que requiere el establecimiento de una tradición específica» (Severi, 2007, p. 38). La ruptura para dar paso a una antropología del arte es evidente.

Con este propósito en mente se aboca al estudio de diferentes tradiciones iconográficas, iniciando con la pictografía cuna, la escultura, pintura y otros objetos mnemónicos de distintas regiones de Oceanía y de Sudamérica y la pictografía de varios pueblos indios de Estados Unidos, principalmente los lakota, así como de los inuit. Entre sus primeras conclusiones se destaca la crítica a la idea de que la pictografía sería un paso hacia la escritura, como se pretendía en el esquema evolucionista, sino que es un camino propio, una forma de relación específica entre lo oral y la imagen inserta en complejas tradiciones orales e iconográficas.

Mediante un trabajo de campo acucioso en el territorio cuna de Panamá, Severi estudia la manera como se transmiten los cantos chamánicos y la relación que existe en el proceso de memorización de estos y los pictogramas que el chaman va mostrando conforme se avanza en el canto y que presentan personajes y momentos clave del mismo: «el alumno debe entonces registrar esas imágenes en su memoria y después copiarlas con cuidado. Se le explica que esos dibujos desempeñan un papel indispensable en la memorización —que llega a ser muy precisa— de los cantos de la tradición chamánica, en ocasiones muy largos»

(Severi, 2007, p. 168). Estos poseen una estructura similar a la existente en otras tradiciones literarias de América, que consiste en la repetición, numerosas veces, de algunas fórmulas verbales, con ligeras variaciones —lo que se conoce como estructura paralelista—; y encuentran correspondencia en la pictografía, la cual posee una estructura similar, como una transcripción de la verbal, organizada de acuerdo con una serie de rigurosas reglas de representación, muy alejada del carácter arbitrario que le asignan muchos estudiosos de la escritura.

Al trabajo de campo se suma la mirada integral, transdisciplinaria, que Severi ha cultivado; mediante un análisis morfológico -el cual tiene sus raíces en las ideas de Goethe, Emmanuel Lowy y Aby Warburg, pero también en Pitt-Rivers y Gregory Bateson, entre otros— establece con base en sus datos una forma elemental que llama «forma canto», mostrando que la disposición de los pictogramas en el espacio no es arbitraria, que corresponde a una lógica ligada a un texto y a un contexto de enunciación —generalmente ritual—. «Cada pictograma encuentra su lugar mental en la memoria del texto. Al mismo tiempo, a partir del lugar que ocupa en una secuencia específica, sensibiliza la estructura general. Así, organizados de acuerdo con criterios mnemónicos, el espacio dibujado y el espacio mental tienden a coincidir» (Severi, 2007, pp. 174-175).

De aquí se desprenden dos conclusiones que nos llevan al texto que aquí se publica, a saber, que el arte de la memoria en la tradición europea no es un modelo universal sino tan solo «una de las formas posibles de una serie ideal de técnicas del ejercicio del pensamiento propias de las prácticas sociales de la memoria»; y que las imágenes del arte de los pueblos no occidentales no intentan ser representaciones de cómo se ve un objeto, sino de la forma en que se representa mentalmente. Esta idea ha sido mantenida en campos como el arte paleolítico, en la comprensión de la disposición de las pinturas en las cuevas; refiriéndose a Altamira, André Leroi-Gouhran, quien rompiera con la idea del arte por el arte que imperaba en esa disciplina (Leroi-Gouhran, 1992, p. 187), establece un orden en la disposición de los distintos motivos en el espacio, en sus relaciones, pero cuyo sentido, su lógica, dice, «se esfumó al mismo instante que la tradición oral» (Leroi-Gouhran, 1992, p. 261).

La misma preocupación por la relación entre el arte y el pensamiento es externada por el célebre historiador del arte Pierre Francastel, quien analizando la representación del espacio en el arte occidental desde el Renacimiento hasta la mitad del siglo XX, muestra cómo en el último periodo se representa una suerte de «espacio abierto», más bien imaginado, para cuya comprensión no basta el análisis de los aspectos técnicos sino también del pensamiento, en particular de la ciencia (Francastel, 1965, pp. 205-212), cuya ruptura en la idea de espacio a finales del siglo XIX tras la aparición de las nuevas geometrías, la teoría de la relatividad y la de la mecánica cuántica tuvo un impacto fundamental en la sociedad.

Esta relación es analizada por Conrad Hal Waddington, un científico muy peculiar, amigo muy cercano de Gregory Bateson, de numerosos artistas como Henri Moore, y quien logró una de las mejores propuestas para entender la evolución biológica integrando los factores del medio y los genéticos y del desarrollo ontogénico, para lo cual era necesario tener una visión amplia, poco común en el ámbito científico (Carrillo, 2017, pp. 26-27). En una obra dedicada al tema, Waddington (1969) tiende puentes muy sugerentes entre pintura y ciencia y analiza rasgos de estilo propios de la escuela estadounidense de mediados del siglo XX en la que se inserta la obra de Barnett Newman —de quien trata Severi en el texto aquí publicado—, mostrando contundentemente el efecto de las teorías del campo electromagnético y la idea de espacio en la obra de pintores como Pollock, Tobey y Guston, entre otros. El espacio imaginado encuentra su representación de manera magistral de la mano de muchos artistas de tal época y los nexos entre arte, pensamiento y contexto social emergen claramente. Se trata de conocimientos socialmente compartidos que encuentran su expresión en el arte, tal y como lo propone Severi.

Difícil dar cuenta de una obra tan vasta en tan pocas páginas, tan plena de datos precisos, análisis detallados, numerosas intuiciones y propuestas teóricas de gran valor heurístico. Baste concluir diciendo que, para el tema que este número de *Kaypunku* trata, la lectura de Carlo Severi puede aportar mucho, sobre todo por su carácter integral, lo cual le confiere una aplicación a muy diversos contextos y

épocas². Es una obra a la que se puede recurrir una y otra vez, impregnándose en cada lectura de los matices de su enfoque y sus métodos, de su manera de acercarse al arte en sus muy diversas facetas, de una visión profundamente humanista; una buena compañía en el camino que queda por hacer para constituir una verdadera antropología del arte.

Referencias

Gell, A. (1999). The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. En E. Hirsch (Ed.), *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams* (pp. 159-186). London & New Brunswick: Bloomsbury Academic.

Severi, C. (2007). *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris, France: Éditions Rue d'Ulm/Musée du Quai Branly.

Leroi-Gouhran, A. (1992). *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*. Grenoble, France: Editions Jérôme Millon.

Francastel, P. (1965). *Peinture et société*. Paris, France: Gallimard.

Carrillo, César. (2017). Arte y ciencia en la mirada de Waddington. *Ciencias*, (126), 26-28.

Waddington, C. H. (1969). *Behind Appearances. The Study of the Relations between Painting and the Natural Sciences in this Century*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

² En español se puede encontrar una versión preliminar de *Le principe de la chimère...* que proporciona un buen panorama de la propuesta de Severi (*El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*. Editorial Sb, Buenos Aires, 2010).

César Carrillo Trueba

Estudió biología en la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la maestría en Antropología Social y Etnografía en la École de Hautes Études en Sciences Sociales, París, en donde actualmente prepara el doctorado en Antropología Social. Ha trabajado en diversos proyectos de investigación y colaboración con comunidades en diferentes regiones indígenas de México y otros países. Es editor de la revista Ciencias de la Facultad de Ciencias de la UNAM. Es autor de los libros *El Pedregal de San Ángel* (UNAM, 1995), *Nacho López. Los rumbos del tiempo* (INI/CNCA/Gobierno del Estado de Hidalgo, 1997), *La diversidad biológica de México* (Col. Tercer Milenio, CONACULTA, 2004), *Pluriverso, un ensayo sobre el conocimiento indígena contemporáneo* (UNAM, 2006 y 2013; Abya Yala, Quito, 2008; hay versión en francés en L'Harmattan, París, 2013) y *El racismo en México* (Col. Tercer Milenio, CONACULTA, 2009; Secretaría de Cultura de la CDMX/ Producciones Santa Lucía/W.K. Kellogg Foundation, 2016), así como de numerosos ensayos publicados en revistas mexicanas e internacionales. Ha participado en la curaduría de varias exposiciones y en 2016 inició el proyecto exhibir el racismo con la exposición *Imágenes para ver-te. Una exhibición del racismo en México*, en el Museo de la Ciudad de México, de la que fue curador. Actualmente prepara otras exposiciones alrededor del mismo tema.

En septiembre de 1946, en un texto introductorio a una exposición de pintura de los nativos de la costa noroccidental (de Norteamérica), Barnett Newman escribió:

Se hace siempre más evidente que para entender el arte moderno hay que saber apreciar el arte primitivo porque así como el arte moderno es una isla que se yergue en contra de la corriente estética de Europa occidental, las múltiples tradiciones artísticas primitivas son ejemplos de logros estéticos auténticos que florecieron sin préstamos (influencias) de la historia europea. (Rosenberg, 1978, p. 241)

Mientras postula una relación muy estrecha entre su pintura y el arte primitivo, aquí Newman propone una estética cuyas referencias primitivistas no se basan en la mera apropiación formal, tal como sucede en muchos pintores europeos modernos.

El gran pintor neoyorquino invoca la idea de una *voluntad ritual* (Rosenberg, 1978) en la creación que él atribuye a los artistas amerindios («El primer hombre fue un artista» —*The First Man was an Artist*— es el título de un trabajo que escribió en ese periodo) y al mismo tiempo propone una búsqueda formal libre de cualquier intención imitativa. Él no tiene intención alguna de apropiarse de los temas del arte primitivo, sino que parece más bien referirse a una búsqueda que se desarrolla de manera paralela. Esta actitud no era única en Nueva York en los años 40. Newman la compartía con otros artistas, entre ellos Gottlieb, Still, Rothko y Kline.¹ Este enfoque, animado por

¹ Rosenberg explica de la siguiente manera la actitud de Newman hacia la pintura europea de esa época: «Newman propuso que los artistas americanos tienen una especial predisposición a desarrollar un concepto de un arte ideal sin referentes visuales. El arte europeo, sostiene Newman, siguió apegado a su 'naturaleza sensual' hasta en las formas más abstractas; las formas geométricas de los 'puristas' como Kandinsky y Mondrian eran de hecho equivalentes a los horizontes y a los árboles. En oposición al naturalismo inherente a la sensibilidad europea, un nuevo grupo de pintores americanos, argumenta Newman, estaba creando un 'mundo verdaderamente abstracto'. Para aquellos artistas (Gottlieb, Rothko, Still y él mismo), él reivindicó un arte completamente emancipado de los restos de las cosas vistas, un estado de

un sentimiento de fuerte intimidad con los artistas primitivos («ser artista es hacer, es ser solamente eso», parece decir Newman en su presentación de la pintura kwakiutl), es una de las corrientes más importantes del primitivismo del siglo XX y, aquella que menos ha sido explorada por Rubin y sus seguidores.² Este es tal vez el mismo enfoque que sigue vivo en artistas como Beuys y Towmbly. La solidaridad, y hasta hermandad, que Newman siente por los artistas amerindios cuestiona otra distinción: la que separa el trabajo de los artistas contemporáneos de la investigación antropológica sobre el arte de las llamadas sociedades primitivas.

En otra ocasión traté de esbozar una definición del campo de estudio de la antropología del arte que, al permitirnos entender la historia de la interpretación occidental del arte primitivo, puede aplicarse a *toda* manifestación artística (Severi, 1991).³ Quisiera mostrar en este ensayo cómo, desde la misma perspectiva, se puede postular que hay una relación que perdura entre el supuesto arte primitivo y cierta investigación antropológica contemporánea.

La palabra latina *ars* ha tenido durante mucho tiempo dos sentidos que hoy en día son bien distintos. Por un lado, escribió Panofsky en 1943, *ars* indica la capacidad consciente e intencional por parte del ser humano de «producir objetos de la misma manera en que la naturaleza produce fenómenos». En este sentido, «la labor de un arquitecto, un pintor o un escultor podía considerarse, hasta durante el Renacimiento, *ars* de la misma manera que la de un tejedor o un apicultor». Por otro lado, con el término *ars* se entiende también —según un

la imaginación prácticamente limpio y puro. Los abstraccionistas americanos se sentían “más confortables en el mundo de la idea pura”, de la misma manera en que los europeos se sentían más confortables con los correlativos objetivos de las sensaciones» (Rosenberg, 1978, p. 37-38).

² Véase el estudio de Varnedoe (1986). Abstract Expressionism. En W. Rubin (ed.), *Primitivism in 20th Century Art* (Catálogo de la exposición). New York: Museum of Modern Art.

³ C. Severi, «Anthropologie de l'art», *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1991.

uso hoy en día casi desaparecido— una serie de reglas o técnicas mentales que se deben aplicar para representar lo real. Así que no solamente las reglas de la argumentación lógica eran un ars para los sofistas y los estoicos, sino que lo que hoy llamamos «astronomía» pudo también llamarse durante siglos «arte de las estrellas».

Tomando como punto de partida el doble significado de este concepto, que ha casi desaparecido de nuestra tradición, podemos decir que el *estudio de la relación que cada cultura establece entre estos dos aspectos de la noción de arte —entre ciertas formas de conocimiento y ciertas técnicas de concepción y producción de imágenes—* constituye el objeto de estudio de la antropología del arte. La tarea del antropólogo, entonces, es la de comparar, en cada una y cualquier obra de arte, el trabajo técnico y el pensamiento.

Efectivamente, en este encuentro entre la búsqueda de Newman y la obra de los artistas kwakiutl —entre una actitud de rebeldía en contra de la tradición occidental y la producción plástica de sociedades que se desarrollaron fuera de la influencia de tal tradición— la noción más problemática es precisamente la de técnica.

En los primeros estudios de Boas —que se inscriben en una tradición que remonta a Riegl⁴ y Semper⁵ — la producción plástica de las sociedades primitivas alcanzó el estatus de obra de arte precisamente gracias a una reflexión acerca de la técnica:

«La sensibilidad intuitiva hacia las formas está presente en toda sociedad, escribe Boas. El conocimiento que tenemos acerca de las obras de arte de

⁴ Véase Riegl, A. (1923). *Stilfragen*. Berlín: Schmidt & Co.

⁵ Véase Semper, G. (1983). London Lecture: November 11, 1853. En *Res: Anthropology and Aesthetics*, 6, 1983 and Semper G. (1985). London Lecture: December 1853. En *Res: Anthropology and Aesthetics*, 9, 1985.

los artistas primitivos nos muestra que esta sensibilidad está estrechamente vinculada a la experiencia técnica». (Boas, 1927, p. 35)

El criterio guía en su análisis del arte de la *Costa Noroccidental* es claro: el arte existe cuando la maestría absoluta de una técnica culmina en una *forma perfecta*. Esta forma, desde luego, trasciende la simple función utilitaria del objeto y se vuelve el modelo para un estilo. Esto depende tanto de la organización específica de una cultura, cuanto de las limitaciones inherentes a cada representación del espacio. Según Boas hay solamente dos maneras de representar el espacio: una se refiere directamente a la visión y representa los objetos, imitando el ojo, dentro de una perspectiva unifocal. La otra representa los objetos no como se presentan frente al ojo, sino como se representan en la mente. De ahí que un escultor de la *Costa Noroccidental* puede multiplicar las perspectivas y representar un animal desde varios puntos de vista simultáneamente, o también puede combinar las *disjecta membra* (partes desmembradas) de un delfín y una foca hembra para mostrarnos los frutos monstruosos de su metamorfosis.

El arte primitivo, entonces, no es ni ingenuo ni rudimentario: todo lo contrario, al escoger una *variación* específica de la organización mental del espacio, construye complejidad ahí donde nuestros ojos están acostumbrados a simplificar. Cuando miramos una imagen construida según la perspectiva ilusionista, esperamos ver una representación simplificada de un objeto para *imaginar* la totalidad compleja de los elementos que lo constituyen. El arte primitivo sigue el camino contrario: tiende hacia una representación compleja de los rasgos constitutivos de un objeto para que construyamos mentalmente su presencia real; para que podamos imaginarlo de una manera más completa de lo que podríamos obtener con una simple mirada. Este tipo de representación –cuando alcanza ese estado de perfección descrito por Boas– establece una tensión tal entre la verosimilitud y lo invisible que produce la ilusión de un espacio irreal: las coordenadas que determinan este espacio no son las de la visión.

Vimos que el descubrimiento de esa concepción de espacio en el arte kwakiutl fue para Boas el resultado de una reflexión acerca de la experiencia técnica. Si volvemos ahora nuestra atención a los textos escritos por los artistas de la New York School, esta noción parece haber desaparecido de la misma definición de arte: «El arte no se define por su técnica de producción, manual u otra, sino por la forma de la sociedad en que aparece» (1983, p. 4), escribió Harold Rosenberg en un texto de 1971 dedicado a la obra de Marcel Duchamp.

En este como en otros escritos de Rosenberg, la comprensión del pensamiento de un artista se ve confrontada con una reflexión acerca de la naturaleza pública (y política) del arte. «Hoy, el arte en sí es la crítica», escribió más recientemente (1983): concebir e interpretar las formas artísticas significa cuestionar el papel del arte (y, a través del arte, de la *invención*) en la sociedad.

No es evidentemente una casualidad que estas ideas surgieran de una reflexión acerca de Duchamp. Entre los grandes innovadores del siglo XX, Duchamp es tal vez aquel que más claramente ha demostrado que, antes de ser una forma que se muestra a la vista, la obra de arte es un *acto*, y que ninguna forma puede entenderse sin analizar la secuencia de actos a través de los cuales el artista crea un espacio mental en que la obra de arte es solamente el producto final o un fragmento; tal como evidencia Rosenberg en relación a Mondrian en *Art on the Edge* (1983).

La ejecución de la secuencia no debe confundirse en absoluto con un procedimiento técnico. Esta palabra (la técnica), parece pensar Rosenberg, presenta demasiadas trampas. A la hora de aplicarse al arte moderno, es necesaria una cuidadosa redefinición:

En las relaciones novedosas entre arte e historia, los automatismos propios de la habilidad artesanal han sido reemplazados por actos de la mente que *ocurren al momento mismo de iniciarse la obra...* El efecto es de alejar el arte del campo de la práctica, la destreza manual y el gusto tradicional para pasar al ámbito de la filosofía. (1983, p. 136)

Esta visión, tal vez excesivamente intelectualista, del trabajo del pintor abstracto no debe hacernos olvidar el hecho de que la secuencia preliminar de los gestos del artista que «ocurren al momento mismo de iniciarse la obra» —y que definen su estilo y pensamiento—, apunta sobre todo a la definición de un espacio. El trabajo de un pintor completamente ajeno a cualquier tendencia primitivista, como el primer De Chirico, ilustra claramente este punto. En sus primeras pinturas —que más allá del Surrealismo y mediadas por Duchamp tuvieron una profunda influencia en la New York School— la intensidad de las imágenes jamás deriva de los objetos en sí que aparecen en las pinturas ni, como se ha repetido muchas veces, de su arreglo incongruo. La fuerza de algunas *Piazze d'Italia* o autorretratos se debe a que las coordenadas del espacio pictórico se vuelen a menudo tan insostenibles para el ojo que acaban por mostrarnos un espacio físicamente imposible: un espacio que no puede comprenderse en su totalidad con la mirada.

En estas escenas el horizonte, que debería encerrar a los objetos —y al observador—, queda abolido. Si miramos a algunos de los paisajes urbanos del periodo de Ferrara, nos percatamos de que ninguna ciudad, ningún paisaje puede tener un horizonte tan cercano. El escorzo vertiginoso del pintor indica un punto en el espacio que no puede existir. Sin embargo, el espacio está ahí, silencioso. Se ve un tren pasar atrás de unos arcos, se entrevé la sombra de una muchacha. Ella sostiene un juguete en la mano. Estas imágenes parecen oníricas, porque el espacio en que se encuentran no puede existir en el mundo tal como lo conocemos. Este recorte irreal del espacio busca, como explicó más tarde el mismo De Chirico, reflejar los mecanismos del pensamiento.⁶

Antes de las vanguardias, el trabajo técnico del pintor (la habilidad artesanal, como dijo Rosenberg) tenía como objetivo preliminar la reproducción de un modelo espacial único y verosímil. En la pintura del siglo XX, o por lo menos

⁶ Sobre el pensamiento de De Chirico, P. Fossati (1988). *La pittura metafisica*. Turín: Einaudi, y G. De Chirico. (1987). *Il meccanismo del pensiero*. Turín: Einaudi.

para aquellos pintores que, como Mondrian, pensaban que «la superficie de las cosas naturales es bella, pero su imitación es cosa muerta», la construcción de un espacio *físicamente imposible* es el primer acto del procedimiento técnico. En este gesto de definición del espacio —que *antecede* cualquier intervención de las imágenes—, el artista contemporáneo identifica el *ars* del pensamiento con el *ars* de la técnica. La adopción de una abstracción radical, entonces, coincide con una exploración imaginaria de los orígenes de la representación pictórica. Lo que el artista Kwakiutl demuestra a Newman es la posibilidad de concebir un espacio en que el universo del pensamiento puede volverse imagen («el yo, terrible y constante, es a mi manera de ver el sujeto de la pintura», declaró en 1965); un lugar donde las formas abstractas de la geometría pueden desvincularse definitivamente de cualquier referencia a la experiencia cotidiana de la visión para volverse «lenguaje de la pasión» (Rosenberg, 1978, p. 37). Desde entonces, la innovación técnica tiende a identificarse con el desarrollo del pensamiento.

Hoy, en el trabajo de otros artistas, la definición del espacio permanece muy cercana a esta visión del arte primitivo. Vemos este último ejemplo: *Tram Stop* (Parada de tranvía) que Beuys expuso por primera vez en la Bienal de Venecia en 1976. En esta escultura, todos los elementos de la imagen (el montículo de grava, los cuatro cilindros de madera alrededor de la imagen del hombre, el cable del tranvía y un tubo que desdibujan una perspectiva en un lugar que sugiere irresistiblemente el ábside de una pequeña capilla) apuntan a definir el espacio de un altar. Las coordenadas tradicionales del espacio ritual, sin embargo, están completamente ausentes. En lugar de un icono rodeado por ofrendas en la semioscuridad de una capilla, encontramos los rastros, aparentemente dispersos y desordenados, de un culto privado cuyas creencias nunca conoceremos. En este caso, de la misma manera que en el arte Nativo americano, la obra se vuelve el lugar donde se establece la tensión entre lo verosímil y lo invisible. Para Newman y Beuys, el arte primitivo no constituye un repertorio de formas a imitar. A través de la identificación del *ars* técnica con el *ars* del pensamiento que constituye el ideal estético en su trabajo, se les

ofrece contemporáneamente un modelo de espacio no ilusionista y *una serie de técnicas de representación mental*. Es dentro del espacio definido por estas técnicas —que ya no siguen al ojo, sino a la mente— que, de ahora en adelante, cada forma buscará su perfección.

Referencias

Boas, F. (1927). *Primitive Art*. Oslo, Norway: Institute for Comparative Culture Research.

Rosenberg, H. (1978). *Barnett Newman*. New York: Abrams.

Rosenberg, H. (1983). *Art on the Edge*. Chicago: University of Chicago Press.

Seuphor, M. (1956). *Piet Mondrian*. Paris, France: Flammarion.

Severi, C. (1991). Anthropologie de l'art. En P. Bonte y M. Izard (Dirs.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* (pp. 81-85). Paris, France: Presses Universitaires de France.

Carlos Severi

Director de estudios de l'École des hautes études en sciences sociales y director de investigación del CNRS. Miembro del laboratorio de antropología del Collège de France desde 1985. Ha publicado *La memoria ritual* (La Nuova Italia, 1993; Abya Yala Ediciones, 1996), *Una antropología de la memoria* (Rue d'Ulm-Musée du Quai Branly, 2007), *El Sendero y la Voz* (Buenos Aires, SB Ediciones, 2009), entre otras.