

De la Vanguardia a la Posmodernidad: Cambios conceptuales en torno al arte primitivo

Autor: Iñigo Sarriugarte Gómez

inigo@inigo77.jazztel.es

Breve semblanza del autor: Profesor Agregado en el Dpto. de Historia del Arte (Universidad del País Vasco - España) y Profesor Colaborador en el Instituto de Estudios del Ocio de la Universidad de Deusto. Las publicaciones en libros, congresos, catálogos, revistas y periódicos se relacionan con el arte del siglo XX: el arte en España, las vanguardias históricas, las últimas tendencias y la relación de estas con los mass media. Igualmente, ha impartido conferencias y módulos sobre claves para entender el arte actual y la formación de los distintos museos europeos.

Resumen:

La influencia cultural y artística del Tercer Mundo en el ámbito occidental acoge dos momentos cruciales durante el siglo XX: 1-A principios del siglo XX, momento histórico caracterizado por la aparición de las primeras vanguardias; 2-La posmodernidad, durante la década de los años 80, bajo el discurso de *los otros*. Este último brote cultural ha conseguido asentar el fenómeno de la interculturalidad.

La modernidad en las artes plásticas viene acompañada del fenómeno del primitivismo, siendo apreciada esta realidad a principios del siglo XX, en Europa y, de manera destacada, en Francia, gracias a la existencia de un notable interés por el arte procedente del área africana y oceánica. Lo que en un principio se toma como algo extravagante y exótico, muy pronto se convierte en una de las principales vías de análisis y salida para los artistas vanguardistas, ya que esta nueva estructura estilística es asumida como trampolín experimental y alejamiento de la asfixiante normativa académica.

Por otra parte, a partir de mediados de los años setenta, se empieza a consolidar el fenómeno de la posmodernidad, lo que genera una transformación cultural, política y económica en la sociedad occidental, que va asociada al ocaso de las ideologías dominantes, a la muerte del *sujeto*, a la contaminación de la cultura superior por la inferior, al discurso indiscutible de *los otros* (los nuevos agentes no occidentales). El arte postmoderno se caracteriza por apropiarse de otras imágenes, por transformar signos dados, por cuestionar mitos culturales y por abrir las puertas a las expresiones artísticas y culturales provenientes de países del Tercer Mundo, hasta ahora dominados por la hegemonía cultural occidental. De este modo, nos volvemos a encontrar nuevamente con el uso del arte primitivo dentro de la idiosincrasia cultural de Occidente (especialmente en el neoexpresionismo alemán) y mediante importantes citas expositivas.

Palabras clave: Modernidad, vanguardia, posmodernidad, arte primitivo, África,

Abstract:

The cultural and artistic influence of the Third World in the western area receives two crucial moments during the 20th century: 1-At the beginning of the 20th century, historical moment characterized by the appearance of the avant-garde; 2-The postmodern epoch, during the decade of the 80s, under the speech of *others*. The latter cultural outbreak has managed to consolidate the phenomenon of the interculturality.

The modernity in the plastic arts comes accompanied from the phenomenon of the primitivism, being estimated this reality at the beginning of the 20th century, in Europe

and, in specially in France, thanks to the existence of a notable interest by the art proceeding from the African and oceanic area. What in a beginning takes as something extravagant and exotic, soon this turns into one of the principal routes of analysis and exit for the avant-garde artists, because this new stylistic structure is assumed as experimental springboard and withdrawal of the asphyxiating academic regulation.

On the other hand, from middle of the seventies, the phenomenon of the postmodernism starts consolidating, which generates a cultural, political and economic transformation in the western society, in relation to decline of the dominant ideologies, the death of the subject, the mixing between top culture and the low one and the indisputable speech of *others* (the new not western agents). The postmodern art is characterized for appropriating of other images, for transforming given signs, for questioning cultural myths and for opening the doors for the artistic and cultural expressions from countries of the Third World, till now dominated by the cultural western hegemony. Thus, we find again a new use of the primitive art inside the cultural idiosyncrasy of West (specially in the German Neoexpresionism) and with important art exhibitions.

Keywords: Modernity, Avant-Garde, Postmodernity, Primitive Art, Africa.

DE LA VANGUARDIA A LA POSMODERNIDAD: CAMBIOS CONCEPTUALES EN TORNO AL ARTE PRIMITIVO

FROM AVANT-GARDE TO POSTMODERNITY: CONCEPTUAL CHANGES ABOUT PRIMITIVE ART

Introducción:

Alrededor de 1870, se empieza a aplicar el concepto de vanguardia (término de corte militar)¹ al arte, lo que demostraría su actitud antiacadémica, inconformista y claramente progresista. El arte en este momento muestra cambios realmente llamativos, como por ejemplo su compromiso estético con la actualidad en la que reside, aspectos claramente demandados por el mundo poético de Charles Baudelaire² y Arthur Rimbaud. Para René Huygue, “El desarrollo del arte moderno sigue desde entonces como las fases perfectamente deducidas de una reflexión llevada cada vez más lejos por su marcha lógica, a través de alternativas, de opciones, incluso de contradicciones, en una especie de dialéctica coherente y perfectamente ajustada. Desde entonces, el movimiento moderno parece desarrollarse como el de un mecanismo que amplifica su potencia de engranaje en engranaje. Alejándose metódicamente de su punto de partida, lleva su avance ineluctable, que le conduce cada vez más lejos en la dirección desconocida a la que se ha sujetado. Sin ninguna duda, la noción de progreso ilimitado que aportó el siglo XIX, convencido de su ascenso triunfante hacia el porvenir, ha impregnado esta manera de mirar el arte moderno.”³

Para Hans Sedlmayr, el concepto de arte moderno se puede aplicar desde el impresionismo hasta los distintos movimientos creados en el siglo XX, afirmando que “en ninguna de las épocas anteriores podemos encontrar algo comparable. En su consecuencia más extrema, el arte moderno se somete a un elemento extraartístico, ya sea un enmascarado espíritu científico o crítico, ya sea la geometría o la técnica, ya sea el azar (como en el dadaísmo), ya sea la esfera caótica del inconsciente o de un mundo exterior trastornado (como en el surrealismo)”⁴. Para el autor, este término se basa en varios elementos: el afán de pureza, entendiéndolo como una liberación respecto a las anteriores prácticas artísticas; la presencia y uso masivo de la geometría; el desarrollo temático aportado por el surrealismo y el expresionismo.

En esta misma línea, Nikos Stangos aporta lo siguiente: “lo que generalmente se llama arte moderno, que refleja pues otras actitudes similares en la sociedad, se convirtió a principios del siglo en una explosiva fuerza liberadora frente a la opresión de premisas hasta entonces aceptadas frecuentemente a ciegas. En pintura, esta tendencia había empezado con los impresionistas, pero ya en 1910 había alcanzado tal ímpetu que incluso los impresionistas se encontraban más en la retaguardia que en la vanguardia.”⁵

En opinión de Giulio Carlo Argan⁶, el comienzo de la modernidad artística, se encuentra a mediados del siglo XIX, mediante las críticas de arte de Baudelaire, la obra de Gustave Courbet, las representaciones de la vida contemporánea, el desafío a las instituciones y los cánones artísticos establecidos, la negación de la división entre arte elevado y arte bajo, la

¹ Caalinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernidad*. Madrid: Tecnos. 1991, pp. 114-115.

² Baudelaire fue el primero en utilizar el término *arte moderno*.

³ Huygue, René. *El arte y el mundo moderno*. Tomo I. Barcelona: Planeta. 1978, p. 5.

⁴ Sedlmayr, Hans. *La revolución del arte moderno*. Barcelona: Acantilado. 2008, p. 174.

⁵ Nikos Stangos. *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial. 1986, pp. 9-10.

⁶ Argan, Giulio Carlo. *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal. 1998, p. 10.

invención de la vanguardia. De acuerdo al mismo autor, los movimientos anteriores a la Segunda Guerra Mundial deben denominarse Vanguardias Históricas, ya que fueron explosivos, expansivos y transgresores, siendo cada límite una frontera que había desmoronar. Estas mismas premisas aporta René Huyghe al comentar que “fauvismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, abstracción han multiplicado las rupturas a un ritmo sin precedentes.”⁷

Dentro de este contexto de innovación, resulta lógica pensar que los artistas europeos aceptaran de buen grado asumir de manera permeable la influencia cultural y artística del Tercer Mundo. A partir de este cambio conceptual e ideológico hacia un nuevo espacio artístico, encontramos dos momentos cruciales de clara aceptación, uso y defensa del arte primitivo: Un primer momento enclavado en el espíritu de la modernidad de principios del siglo XX, periodo caracterizado por la presencia y auge de las primeras vanguardias, donde estas últimas se sumergen en los códigos estéticos africanos y oceánicos como fuente de inspiración y recurso de alejamiento formal con lo académico. Por otra parte, tenemos que esperar hasta finales de los años setenta aproximadamente, cuando la posmodernidad proclama su discurso sobre la estética de *los otros*, lo que incentivará una visión más polisémica y pluralista dentro de los ámbitos artísticos.

Modernidad y primitivismo⁸:

Uno de los momentos cruciales de la génesis del arte moderno occidental se aprecia a principios del siglo XX, en Europa y, especialmente, en Francia, gracias a la existencia de un notable interés por el arte primitivo (africano y oceánico especialmente). Lo que en un principio se toma como algo extravagante y exótico, muy pronto se convierte en una de las principales vías de análisis y salida para los artistas vanguardistas, ya que esta nueva estructura estilística es asumida como trampolín experimental y alejamiento de la asfixiante normativa académica. Este tipo de contactos e influencias que genera el arte primitivo se debe a la propia insatisfacción que mantenían los artistas europeos con los planteamientos oficiales, tradicionales y académicos en Europa.

El conocimiento formal de la estatuaría africana y oceánica conlleva pautas de liberalización, tratamientos experimentales, aperturas ideológicas en lo formal y cromático, en definitiva, un marco de renovadas posibilidades. Todas las culturas dinámicas del mundo han tomado préstamos de otros ámbitos, en un proceso de fertilización mutua, de ahí, la fecundación del arte moderno occidental por la visión africana y oceánica, gestándose unos procedimientos totalmente renovados.

Parece ser que las máscaras y las figuras procedentes de Costa de Marfil, Gabón y el Congo, así como de determinadas islas polinésicas fueron probablemente las influencias más comunes en los círculos artísticos parisinos en los años anteriores a 1918, al igual que la propia iconografía que había transmitido el pintor Paul Gauguin con su estancia en Tahití, las islas Marquesas y el estudio de las colecciones de arte maorí del Museo Etnológico, en Auckland (Nueva Zelanda).

Uno de los principales representantes del fauvismo, Maurice de Vlaminck, ahondó deliberadamente en el arte primitivo, intentando dejar a un lado los modos más convencionales. Sus fuentes plásticas provenían de cromolitografías y principalmente de la escultura africana y máscaras oceánicas. No sólo este artista, que se vanagloriaba de haber sido el primero en descubrir las posibilidades estéticas de la escultura africana, en 1904, sino prácticamente el resto de sus compañeros: André Derain, Raoul Dufy y Henry

⁷ Huyghe, René. *El arte y el mundo moderno*. Tomo I. Barcelona: Planeta. 1978, p. 8.

⁸ Se debe destacar la exposición “Primitivism in 20th Century Art: Affinity of The Tribal and the Modern”, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1984. Los comisarios de la muestra William Rubin y Kirk Varnedoe mostraron una selecta serie de trabajos pertenecientes al arte moderno, donde se unía lo tribal con lo moderno.

Matisse, también valoraron de un modo similar este descubrimiento, especialmente este último, quien empezó a coleccionar escultura primitiva de una manera concienzuda.

Maurice Vlaminck parece haber llamado la atención de Derain hacia esta nueva estética mediante una máscara Fang, procedente de Gabón, que consigue en 1905 y que posteriormente se la vendería. En 1906, después de una visita al British Museum, Derain escribió a Vlaminck sobre las esculturas africanas, diciéndole que eran extraordinarias y enloquecedoras en su expresión, a la vez que destacaba la libertad de sus formas⁹. Por este motivo, las pinturas figurativas, que realiza posteriormente, muestran una extremada simplificación derivada de las fuentes africanas.

En las esculturas de 1906 a 1910 de Matisse, se observa la influencia africana, de acuerdo a su propia interpretación, caracterizada por proporciones y planos inventados. Por ejemplo, entre las diferentes piezas africanas, que disponía este creador, destaca una estatuilla Bakongo del siglo XIX, que tuvo una determinante influencia en la segunda mitad del primer decenio del siglo, tal y como se observa en las divisiones de los planos de su escultura. El interés por el arte africano en Matisse se fortalece después de un viaje que realiza por el norte de África en marzo de 1906.

El escándalo de la exposición Fauve en el Salon d'Automne en 1905 no fue enteramente inesperado. En su introducción, Elie Faure pedía a los visitantes que fueran tolerantes con la forma de trabajar de estos artistas, afirmando que “para ponernos en contacto con la joven generación de artistas, debemos estar dispuestos a escuchar y a entender un lenguaje absolutamente nuevo. Prestadles oído a estos primitivos.”¹⁰ Estas sentencias demuestran las conexiones de estos jóvenes creadores con el arte africano.

El mayor salto que dan los artistas occidentales con la intención de romper definitivamente todo rasgo académico y oficial viene con el trabajo de Picasso, especialmente con su pintura “Les Femmes d'Alger (O. J.)”, de 1906. El artista malagueño conocía de mucho antes la estatuaria africana, pero en un principio no vio claramente de qué se trataba hasta que sintió una especie de revelación ante las máscaras y los fetiches tribales en el Museo Etnográfico del Trocadero. En este sentido, el cuadro mantiene a dos de las figuras de la derecha con rasgos muy marcados y formas distorsionadas y hendidas, lo que parece demostrar la influencia formal de las máscaras africanas. Sobre que tipo de cultura africana le pudo influir existen numerosas opiniones, ya que en poco tiempo reunió una gran colección de figuras y máscaras de diferentes zonas del continente africano. No obstante, la mayoría de los especialistas se decide por las máscaras Dan de Costa de Marfil, las existentes en la región Etumbi del Congo o las de Mbuia de los Pende de Zaire. Aunque estas máscaras no eran conocidas por aquellos años en París, ya que los primeros ejemplares llegan cuarenta años más tarde, se cree que estas pudieron circular por los mercadillos traídos por misioneros y militares.

Al igual que en el fauvismo y el cubismo, en el expresionismo la estatuaria primitiva en ningún momento pasó desapercibida. Los miembros del grupo Die Brücke (El Puente), entre los que encontramos a Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff, tuvieron una clara admiración por los fauves, el pintor nórdico Edward Munch, el holandés Van Gogh y, por supuesto, las artes primitivas, especialmente las tallas en madera de Oceanía y de las colonias alemanas en África, conservadas en el departamento de etnografía del Zwinger, en Dresde.

Con el grupo Die Brücke, se realiza una publicación conocida como el Almanaque, donde se muestran objetos de África y de los mares del sur, entre otras piezas artísticas, en lo que sería una recopilación de arte primitivo. Igualmente, se debe destacar, en esta publicación,

⁹ Para recabar más información sobre este apartado, remitirse a Duerden, Dennis. “The Discovery of the African Mask”. *Research in African Literatures*, winter 2000, n. 4, pp. 29-47.

¹⁰ Heard Hamilton, George. *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*. Madrid: Cátedra. 1980, p. 173.

el ensayo “Máscaras” del artista alemán August Macke, donde se analiza y se reflexiona sobre el arte primitivo.

Junto al interés por parte de los artistas vanguardistas hacia el arte primitivo, también la crítica se orientó a su estudio, marcando un hito el ensayo *La plástica negra* de 1915 de Carl Einstein y *Esculturas negras* de 1917 de Guillaume Apollinaire, seguido de *Escultura negra* de 1928 de Roger Fry. Curiosamente, este fuerte interés en el arte de África volvería a ser un punto de referencia en la posmodernidad, con movimientos como el neoexpresionismo alemán.

Uno de los aspectos fundamentales del arte moderno era la lucha por lo nuevo, es decir, lo original, en paralelo con un mundo que se mueve bajo la velocidad del cambio tecnológico y que constantemente aboga por la innovación y la aparición de nuevos productos. Junto a este aspecto, uno de los fundamentos que más ha caracterizado al espíritu de la vanguardia artística ha sido su actitud de utopía, siendo el arte y la estética las herramientas que pueden posibilitar cambios y transformaciones positivas a la sociedad. Dentro de este marco de renovación formal y conceptual, el estudio y la aceptación de la estética primitiva permitió abrir nuevas puertas y posibilidades creativas.

Introducción a la posmodernidad:

El debate entre lo moderno-postmoderno es un espejo válido para comprender las propias fases de producción: la fase moderna o imperialista del capitalismo y su fase postmoderna o multinacional. En este sentido, la función ideológica de este nuevo término debe seguir siendo coordinar nuevas formas de práctica y hábitos sociales y mentales en correlación con las nuevas formas de producción y organización económicas que se han producido en la última transformación del capitalismo. El posmodernismo es característico de las sociedades anglo-americanas occidentales y tecnológicas, que algunos incluso llaman posttecnológicas. En este sentido, para Fredric Jameson¹¹, el posmodernismo es un producto de las sociedades con alta tecnología y equivalente a una lógica cultural de finales del capitalismo. En este ámbito, se observa una transformación cultural, política y económica en la sociedad occidental y aunque la profundidad de la transformación pueda ser cuestionable, nadie puede discutir la existencia de grandes cambios asociados al ocaso de las ideologías dominantes, a la muerte del sujeto artístico, a la contaminación de la cultura superior por la inferior, al discurso indiscutible de *los otros*, etc. En este sentido, encontramos los planteamientos de Jean-François Lyotard y la crisis de la ideología del progreso; el tema del fin de la historia planteado por Vattimo y Fukuyama; la caída de las ideologías de Bell; la fragmentación y desintegración social, así como la crisis de orientación y la pérdida de sentido global de Berger/Luckmann, entre otras nuevas perspectivas¹².

Para numerosos autores, caso de Fredric Jameson¹³, la producción estética actual se correlaciona con claridad con la producción de mercancías, generando la necesidad económica de producir artículos y objetos con un aspecto cada vez más novedoso. Por ejemplo, se produce una compleja red de analogías entre los media y el mercado. No son los productos comerciales del mercado los que en publicidad se convierten en imágenes, sino que son los propios procesos narrativos y de entretenimiento de la televisión pública los que se convierten en mercancías. En la cultura posmoderna, los contenidos de los media se convierten en mercancías. Los media se insertan con claridad en el mercado, certificando su identificación como una realidad literal.

¹¹ Véase de este autor su libro *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica. 1991.

¹² Bermejo, Diego. “Pensar la pluralidad”. *Brocar*, 27 (2003), p. 85

¹³ Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Madrid: Editorial Trotta. 1996, p. 20

El arte postmoderno busca nuevos espacios alternativos y cuestiona todos los valores, caso del papel del artista y del arte. Igualmente, se caracteriza por transgredir cláusulas formales, por apropiarse de otras imágenes, por transformar signos dados, por cuestionar mitos culturales, por abrir las puertas a las expresiones artísticas y culturales provenientes de países del Tercer Mundo, hasta ahora dominados por la hegemonía cultural occidental.

Para Fredric Jameson¹⁴, una cultura auténtica y verdaderamente nueva sólo puede emerger mediante la lucha colectiva con el propósito de crear un nuevo sistema social. Por este motivo, la posmodernidad sería más bien el reflejo y la parte concomitante de una transformación sistemática más del propio capitalismo. Aunque esta produce algunos cambios, no llegaría a ser una cultura auténticamente novedosa, ya que no se genera por la propia lucha colectiva con el propósito de asentar un nuevo sistema social. Esta se debe entender bajo el amparo y el paraguas del propio proceso evolutivo del capitalismo tardío. De acuerdo a los planteamientos de Jean-Francois Lyotard¹⁵, este fenómeno se entiende únicamente como una producción cultural postcontemporánea, que resulta parte esencial ante la reafirmación de la vieja y genuina modernidad. De hecho, lo postmoderno sería aquello que se niega a indagar en presentaciones nuevas, desde un punto de vista moderno. La obra que realiza el artista posmoderno no está gobernada por reglas ya establecidas, ya que estas reglas son las que la obra investiga y analiza. En definitiva, la postmodernidad se puede asumir como la promesa del retorno, la reinención y la reaparición triunfal de una nueva modernidad imbuida de todo su antiguo poder. En una línea similar, Fredric Jameson¹⁶ comenta que lo postmoderno se debería entender más bien como una ruptura cultural y de la experiencia, en vez de una cultura total y auténticamente nueva.

El concepto de *otredad* o *los otros* es analizado por el pensador norteamericano Craig Owens¹⁷ dentro del postmodernismo. Para este autor, dentro de este fenómeno cultural de corte internacional, se produce una crisis de la representación occidental, centrándose este planteamiento en una crítica radical contra los discursos dominantes. Por este motivo, incide en la constante presencia y asentamiento de propuestas artísticas ejercidas por mujeres, minorías étnicas y raciales, homosexuales y aquellas provenientes del Tercer Mundo. Las décadas de los años 80 y 90, suponen un notable interés por la crítica de la representación occidental, generando una perspectiva descentrada, marginal y excéntrica. De hecho, se asume un nuevo significado bajo la luz del reconocimiento de que nuestra cultura ya no es el monolito homogéneo (medio, varón, heterosexual, blanco, occidental) que se ha venido asumiendo durante todo el siglo XX. Desde estas décadas, las diferencias locales y regionales empiezan a cobrar importancia, lo que aporta una erosión y una desintegración de los habituales planteamientos históricos. En la actualidad, estos anteriores brotes culturales han asentado el fenómeno del interculturalismo artístico en el ámbito de la tecnoglobalización. Si esta es la evolución generada en el ámbito occidental en relación con las manifestaciones artísticas del continente oceánico y africano, en este último, se producen una serie de cuestiones en relación a una lucha por conseguir su propia identidad, un proceso complejo debido a que su visión estética e histórica ha sido constantemente recreada por mentes occidentales. El arte africano intentará buscar su propio espacio de individualidad ante una Europa que ha marcado su evolución y que ha orientado su estudio. Por este motivo, debemos asumir que cualquier estudio que aborde tanto el primitivismo modernista como el multiculturalismo posmodernista debe basarse en una retroalimentación estética y artística entre Europa y África.

¹⁴ Idem, pp. 10-13.

¹⁵ Lyotard, Jean-François. *La Postmodernidad (explicada para los niños)*. Madrid: Gedisa. 1986, p. 25.

¹⁶ Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta. 1996, p. 13.

¹⁷ Owens, Craig. "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo", en Foster, Hal (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós. 1998, pp. 93-124.

El multiculturalismo en la posmodernidad:

En Estados Unidos, el movimiento posmoderno desde un principio se mantuvo cercano al multiculturalismo, concebido como un proyecto que aporta valor y crédito a culturas y comunidades cuyos logros artísticos han sido históricamente infravalorados. Este fenómeno se asienta en la relación existente entre diversidad cultural, política cultural y la propia visión del Estado en un contexto en el que las identidades están pasando de lo moderno a lo posmoderno. Sobre este último aspecto, Néstor García Canclini ha comentado lo siguiente: "Las identidades modernas eran territoriales y casi siempre monolingüísticas...las identidades posmodernas son transterritoriales."¹⁸ De igual manera, para Hugo Valenzuela García, "la política posmoderna es producto de fenómenos complejos y contradictorios. Quizás su lado positivo es el insistente recordatorio de la complejidad del mundo que habitamos, donde se barajan a la par el impacto de las nuevas tecnologías y la Era de la Información, la Globalización y la transformación cultural"¹⁹

Diversos teóricos, entre ellos especialmente el norteamericano Craig Owens, planteaban con claridad como el fenómeno de la posmodernidad suponía la llegada de una crisis en relación a unos valores sociales de representación, que permitían romper las cadenas que habían encorsetado a numerosos agentes, que no pertenecían o se relacionaban con la perspectiva dominante del hombre blanco, occidental y heterosexual. Gracias al cambio ideológico que fomenta la posmodernidad, el mercado artístico asume propuestas generadas por mujeres, minorías étnicas y raciales, homosexuales y aquellas provenientes del Tercer Mundo, lo que permitió enriquecer de manera más extensible y plural el panorama artístico.

En este sentido, en los años 80, comienza el interés por el *otro múltiple*, con su capacidad trasgresora y su alteridad²⁰. Se da un proceso de desterritorialización con la distinción de diferentes posicionamientos: 1-El institucional, generador de una política de corrección y de reconocimiento de las cuestiones de alteridad y de multiculturalismo a través del diseño de exposiciones y de la programación de eventos culturales; 2-El posicionamiento intelectual, caracterizado por una actitud teórico-reflexiva potenciadora de discursos y de estrategias muy diversas, tanto defensoras de un nuevo internacionalismo, como de la perduración de la diferencia.

Desde la década de los años 80, los trabajos de numerosos creadores, especialmente dentro de la pintura neoexpresionista alemana, como A.R. Penck, Markus Lüpertz, Rainer Fetting, Salome, Elvira Bach, Bernd Zimmer, Helmut Middendorf y Georg Baselitz, entre otros, vuelven a recabar en formas arquetípicas de culturas pertenecientes al Tercer Mundo, exactamente del mundo africano, con representaciones humanas, que se alejan de la óptica del natural. Estas formas primitivas se empiezan a observar en exposiciones vinculadas al neoexpresionismo alemán, caso de "A New Spirit in Painting" en 1980; Documenta VII de Kassel en 1982; y "Origen y visión. Nueva pintura alemana" en 1984, entre otras.

Pero más interesante que la vuelta a la utilización de la estética primitiva por parte de los artistas occidentales en los años ochenta resulta el interés por el trabajo actual de creadores procedentes del Tercer Mundo. Ahora, se empieza a valorar realmente la obra de artistas no pertenecientes al ámbito occidental, a diferencia de lo que ocurría a comienzos del siglo XX.

¹⁸ García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de globalización*. México: Grijalbo. 1995, pp. 30-31.

¹⁹ Valenzuela García, Hugo. "Neorromanticismo posmoderno o 'Adios a la Razón'. Los frutos amargos del relativismo a ultranza". *Gazeta de Antropología*, nº 18, 2002, texto 18-03. Artículo on-line, en http://www.ugr.es/~pwlac/G18_03Hugo_Valenzuela_Garcia.html

²⁰ Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial. 2000, pp. 554-557.

Con la posmodernidad, se ha dado un paso hacia delante al reconocer al individuo del Tercer Mundo, como un creador más dentro del contexto artístico internacional. La situación resulta muy diferente a la existente con las vanguardias, ya que los artistas de la periferia occidental eran tomados como artesanos, que reproducían máscaras y figuras de acuerdo a unos cánones, que se repetían de generación en generación.

Bajo el asentamiento de la visión posmoderna, se ha observado que este planteamiento anterior era totalmente erróneo. De hecho, el reconocimiento del arte primitivo ha conllevado a su vez la aceptación de los creadores del Tercer Mundo. Entre estos artistas, encontramos nombres ya habituales en las grandes citas internacionales, caso de Samba (Zimbawe), Chen-Zhen, Chen-Qi-Gang (China), Bassiri (Irán), Lim (Malasia), Douglas Abdel (Libano), Lubaina Himid (Tanzania), Adong (Uganda), Caur (India) y Ahn Sungkeum (Corea), entre otros muchos.

Desde los años 80, por ejemplo, el arte africano contemporáneo ha tenido una visible acogida en los diferentes eventos artísticos, de ahí que sea algo habitual encontrarnos con artistas procedentes del continente africano en las grandes bienales internacionales o en las galerías de Europa, Japón o Estados Unidos. Quizás, uno de los elementos que más asentó la aceptación del artista del Tercer Mundo, dentro del propio engranaje artístico internacional, fue el nombramiento del nigeriano Okwui Enwesor como director de la Documenta XI de Kassel, en el año 2002. En este sentido, resulta relevante observar como el arte africano se presenta a modo de pieza fundamental en el debate internacional del arte.

Se puede afirmar con rotundidad que el arte contemporáneo proveniente del Tercer Mundo empieza a formar parte imprescindible de numerosas programaciones culturales y expositivas de los museos de arte contemporáneo, en su vorágine de presentar exposiciones atractivas y atraer grandes masas de visitantes. Desde este momento, se presenta el arte del Tercer Mundo como un reclamo de notable valía para el éxito de la programación anual. Por ejemplo, destacan las muestras internacionales “El tiempo de África” (2000-2001), nacida a raíz de una conversación entre el comisario Simon Njami y el artista Martin Chirino, donde se intenta definir los contornos de lo que podría ser la identidad africana. En 1987, se realiza en París, bajo el título “Ethnicolor”²¹, un intento de mostrar la creación de un tiempo como un conjunto ajeno a cualquier frontera. Se quería mostrar al resto del mundo que África posee un conocimiento suficiente en relación a sus creaciones como para imponer sus propias exigencias.

Otra exposición realmente interesante fue la celebrada en 1989 con el título de “Les Magiciens de la Terre”²², donde se presentó un proyecto y un enfoque que refutaba el estado de cosas que hasta el momento había prevalecido, mostrando una solidaridad entre África y el resto del mundo, mediante las creaciones más sorprendentes del planeta. Una muestra que ponía implícito lo que se podía considerar como arte africano para un occidental, pero asumiendo que esta misma reciprocidad resultaba imposible para un africano.

A partir de “Les Magiciens de la Terre”, se realizaron otras colectivas como “Africa Explores the 20th Century”²³ (1991), planteada como una muestra etnológica dentro de un contexto estético; “África Hoy”²⁴ (1991) y “Neue Kunst aus Afrika”²⁵ (1996). Estas

²¹ Festival organizado en París, que integraba danza, música, cine, moda, gastronomía y artes plásticas. El comisariado fue realizado por Simon Njami.

²² Exposición realizada conjuntamente por el Centro Georges Pompidou y la Grande Halle de la Villette. El comisario fue Jean-Hubert Martin.

²³ Exposición que tuvo lugar en el Center for African Art de Nueva York, bajo la dirección de Suzan Vogel, etnóloga de formación, que intentó establecer una distinción entre las diferentes formas artísticas surgidas en África.

²⁴ Se realiza en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas, siendo su comisario André Magnin.

²⁵ La muestra se celebra en el Haus der Kulturen der Welt en Berlín, siendo su comisario Alfons Hug.

exposiciones han servido para mostrar el arte desde otra perspectiva y poder mantener el arte africano como tema de debate teórico, siendo este ilustrado a través de numerosas muestras y, a su vez, mediante la presencia cada vez más importante de artistas africanos en las grandes citas internacionales.

Igualmente, deberíamos destacar “Suites Africaines” (París, 1997), donde se mostró la interdisciplinariedad, anulando las barreras entre las diferentes formas estéticas y acogiendo en un mismo espacio cine, artes plásticas, literatura, música y danza; “Seven Stories” (Londres, 1995), marcado por el enfoque histórico en siete puntos del continente; “Otro País” (Las Palmas, Barcelona, 1994) y “Die Andere Reise” (Krems, 1995), donde se integraban a artistas de la diáspora en una misma comunidad de experiencias. Todas las exposiciones intentaron salirse de las trampas heredadas y de nociones fáciles.

Los años 90 suponen la puesta en marcha de herramientas divulgativas, con el fin de acercar la realidad artística africana. Este será el origen de la revista “Revue Noire”²⁶, en 1991, con el objetivo de romper el monopolio del saber, facilitar el acceso al mercado, acelerar el proceso de conocimiento, fomentar la divulgación y la integración del arte africano tanto dentro como fuera del continente; derribar las barreras artificialmente construidas en torno a la lengua, herederas del reparto colonial.

El arte tiende hacia una estrategia de movimiento y homologación entre las distintas expresiones artísticas del planeta, tendiendo hacia una intensificación de un proceso común de alfabetización visual de pueblos lejanos entre sí. La aparición y asentamiento de los creadores del Tercer Mundo, gracias a la coyuntura que instaló la posmodernidad, ha conllevado una contaminación globalizada de códigos visuales y formales entre los diferentes continentes de Europa, América, Asia y Oceanía.

En definitiva, se ha dado un gran paso en favor de la igualdad entre artistas de diferentes partes del planeta, independientemente de que se haya producido para abrir más los canales comerciales del mercado artístico. Ciertamente, se ha generado un cambio cualitativo, a partir de la apreciación de las obras de arte procedentes del Tercer Mundo y el reconocimiento de la figura del artista de estas zonas y todo ello motivado por el propio proceso de la posmodernidad.

²⁶ *Revue Noire* es una revista trimestral de arte contemporáneo creada en 1991 por Jean Loup Rivin, Pascal Martin Saint Leon, Bruno Tilliette y Simon Njami. Véase su página web: <http://www.revue noire.com>