

EL ARTE NEGRO Y SU INFLUENCIA EN LA PINTURA
POSTIMPRESIONISTA: GAUGUIN (1848-1903)

EDORTA KORTADI

Qué hacer para ser feliz
como un cándido niño pequeño...
(Guillaume Apollinaire)

1. INDICE

EL ARTE NEGRO Y SU INFLUENCIA EN LA PINTURA POSTIMPRESIONISTA: GAUGUIN (1848-1903)

1. Índice.
2. Vida y obra. Cronología de Paul Gauguin: 1884-1903
3. A modo de introducción.
 - 3.1. Siglo XX y nuevos problemas.
 - 3.2. El estallido de la cultura occidental.
 - 3.3. Hacia una renovación del repertorio formal-ideológico.
 - 3.4. El arte negro como factor determinante.
4. Gauguin (1848-1903).
 - 4.1. Gauguin iniciador del exotismo e introductor de las artes primitivas en Europa.
 - 4.2. Las fuentes bárbaras y la utilización de las arte oceánicas.
 - 4.3. A modo de epílogo.
5. Parte gráfica.
6. Bibliografía.



Pissarro: Retrato de Paul Gauguin. Gauguin: Retrato de Camille Pissarro. 1883. Dibujo.
Col. Paul-Emile Pissarro, París.

2. VIDA Y OBRA. CRONOLOGIA DE PAUL GAUGUIN: 1884-1903

- 1839 — Nacimiento de Cézanne.
- 1840 — Nacimiento de Monet.
- 1841 — Nacimiento de Renoir.
- 1848 — Nacimiento de Paul Gauguin. Llega tarde a la elaboración del Impresionismo.
- 1851 — Con su padre periodista, que teme las consecuencias políticas de Luis Napoleón, se traslada a Perú y vive allí cuatro años con su madre y su hermana.
- . mundo abigarrado y colorista.
 - . presencia de cerámica peruana en su entorno habitual influencia posterior.
 - . comienza su vida aventurera.
- 1855 — Vuelve a Francia. Estancia en provincias.
- 1870 — Lucha en la guerra contra Alemania.
- Creación de museos etnográficos con fines pragmáticos y de marcado carácter evolucionista.
 - Elaboración de la pintura Impresionista.
- 1882 — Trabaja como agente de bolsa, pero el hundimiento bursátil le hace dedicarse a la pintura, cuyos rudimentos aprende de su mujer danesa Mette Gad.
- Se refugia en la pequeña población de Pont-Aven (Bretaña).
 - Viaje a Panamá y Martinica.
 - . vuelta primera a los orígenes ≠ academia.
 - . naturalismo impresionista. Pinta acciones además de paisajes.
 - . dibujo preciso y color distribuido en amplias zonas ≠ impresionismo.
- 1888 — Minada su salud vuelve a Bretaña. Conoce a su amigo Emile Bernard con cuyas ideas estéticas comulga. ¿Quién influye en quién?
- . revolución de color y perspectiva.
 - . imagería popular bretona: segunda vuelta a los orígenes.
 - . sentido religioso de su pintura ≠ religioso dogmático.
 - . se aleja del impresionismo y busca el humanismo.

- 1889 — Pinturas de inspiración religiosa: Cristo amarillo y Cristo verde.
 . imaginaria medieval.
 . mezcla de lo sacro (imágenes) + profano (campesinos).
 . influencia japonesa y bretona — síntesis.
 — Conoce a Van Gogh y relega a E. Bernard.
 — Crea el grupo sinteísta y expone con ellos en el Café Volpini de Champs de Mars. No vende un sólo cuadro.
- 1891 — Hastiado marcha a Tahití. Embarca el 23 de Marzo.
 — Huída de la civilización e idealización de lo indígena → Mito del Buen salvaje.
 . influencia del ambiente → unión de espacios geográficos diversos.
 . influencia de los tikis → unión de dos mundos míticos distintos.
 . síntesis en su pintura a raíz de ambas influencias.
 . nueva significación de los símbolos figurados.
 . ruptura de valores lingüísticos de coordinación habituales.
 . influencia de la escultura tahitiana y marquesina: rasgos fisiológicos y ornamentales.
 — El grabado le acerca al arte primitivo: Nove Nove Fenúa.
- 1894 — Pinta Jour de Dieu.
 — A través de los tapas tahitianos Gauguin recibe la confirmación de sus propias experiencias.
 . la profundidad de campo la logra por el peso específico del color.
- 1895 — El 3 de julio embarca por última vez en Marsella (Francia).
 — Rebelión contra la excesiva codificación de la cultura occidental.
 — El arte debe provenir del espíritu y usar la naturaleza ≠ naturalismo.
 — Intenta suicidarse con arsénico.
- 1898 — Conocimiento e impacto en el gran público de la escultura negra.
 . la escultura negra no es considerada bella.
 — Gauguin pinta Faa Iheihe en la línea de sus hallazgos anteriores.
 . alargamiento de los planteamientos de la pintura occidental.
 . su interpretación de la estatuaria oceánica juega un rol importante en el descubrimiento del arte negro.
 . influencia de sus planteamientos en artistas posteriores del siglo XX.
- 1900 — Punto máximo de la potencia europea: superioridad técnica, intelectual, económica, política: Colonialismo.
 — Muerte de la fe en la ciencia y la civilización elaborada en el s. XIX.
 — Nacimiento con Gauguin de todas las audacias modernas.
- 1901 — Se instala en Hiva Hova (Marquesas) y sigue creando espléndidamente.
 — Su obra es revalorizada y comprada.
- 1903 — El 8 de Mayo, muere tras una disputa con el Obispo y el Gobernador de la isla.
 — Resurrección del alma de la pintura moderna.

- 1905 — Agitación social de carácter revolucionario: Inglaterra, Francia, Italia.
- 1906-07 — Paris acoge a una multitud de artistas llegados de todos los continentes.
- Revelación del arte negro:
 - . Paul Guillaume: marchante.
 - . Vlaminck es el descubridor.
 - . Gauguin es el iniciador e introductor de las artes oceánicas.
 - Apollinaire y sus amigos descubren al «naif» Rousseau.
 - . el profesor y el universitario caen en descrédito.
- 1914-18 — Guerra que afecta al equilibrio mundial en todos los órdenes, pero sobre todo en el intelectual y el moral.
- Búsqueda de lo primigenio, primitivo, natural ≠ cultural, civilizado.
 - . descubrimiento de artes no clásicas o europeas.
 - . expresionista, surrealista, arte bruto, informalista.
 - . relativismo cultural en etnología.
- 1931 — Exposición colonial de Vincennes organizada por Ph. Rothschild. Momento álgido de interés por el arte negro.
- 1939-45 — El malestar de la cultura se convierte en choque metafísico. El replanteamiento de valores es global.

3. A MODO DE INTRODUCCION

3.1. SIGLO XX Y NUEVOS PROBLEMAS

Son muchos los filósofos, antropólogos, historiadores, sociólogos y estas que aseguran que el siglo XX plantea problemas nuevos. Pero quizá la falta de distancia en el tiempo y la aplastante masa de informaciones históricas desequilibren un tanto la afirmación de la que partimos.

El comienzo del siglo XX marca el punto máximo de la potencia europea. La indiscutible superioridad del viejo continente en los dominios técnica e intelectual (rayos X, descubrimiento del inconsciente, conquista del espacio), la dominación material bajo una forma colonial o financiera, son causas que parecen converger en el establecimiento de una hegemonía duradera de Occidente. La confianza en un sistema fundado sobre una prosperidad económica debida a la mutiplicación y a la rapidez de los medios de transporte, a la libertad de circulación de los hombres y de los capitales, a la estabilidad de las monedas, no es afectada ni por la agitación social (huelgas de carácter revolucionario de 1905 en Inglaterra, Francia e Italia) ni por las rivalidades del imperio (voluntad de poder de Alemania).

La guerra de 1914-18 afecta profundamente al equilibrio mundial, económica, política, social y más aún moral e intelectualmente. La fe en la ciencia y en la civilización elaborada en el siglo XIX ha muerto. Europa devastada, arruinada, desequilibrada por tratados que crearon países demasiado débiles, entregada a las reivindicaciones de las minorías, se enfrenta con la agitación social, consecuencia de los sufrimientos de la guerra y del ejemplo de la sociedad rusa (1917). Estados Unidos, Japón, Rusia, se convierten en polo de atracción y en mito político. Pero ninguna de las doctrinas políticas parecen satisfacer las profundas aspiraciones del hombre que entre las dos guerras traduce en el arte y en el pensamiento un desarraigo radical procedente de una pérdida de fe en los valores humanos establecidos desde hace dos siglos.

El malestar angustioso se convierte en choque metafísico con la guerra de 1939-45. El hombre se transformará por la ciencia y tomará conciencia

de su propia relatividad (teoría de la relatividad, fisión del átomo, bomba atómica, descubrimiento de los antibióticos, velocidades supersónicas, microcosmos). Las posibilidades de llegar al espacio cósmico, de explorar y transformar la materia, de crear cuerpos nuevos (industria de síntesis, plásticos) que engendran nuevas formas conducen al hombre a revisar casi todas sus estructuras. La democratización y la internacionalización de la cultura científica y técnica por la prensa, la radio y televisión, la industrialización masiva de ciertos terrenos artísticos, tienden a un concepto común de la civilización y del pensamiento y al planteamiento de nuevos problemas. Por otro lado, el arte que suele tomar aspectos revolucionarios, se convierte bajo forma más o menos vulgarizada en uno de los afanes principales del hombre moderno. La multiplicación de museos y exposiciones, la investigación de la estética industrial, la importancia de las revistas y del libro de arte, la multiplicación de coleccionistas, la especulación artística, el papel económico de los marchantes, las grandes ventas públicas (Londres, París, Nueva York) demuestran una necesidad artística en la sociedad moderna. El arte, como la política, se convierte en expresión de Carlos Areán, en un elemento pasional y dinámico (1).

Triunfan las artes del espectáculo que satisfacen a la vez el atractivo visual y el deseo de comunión cada vez más frecuente del artista y del espectador.

Por último, la mecanización musical (discos, radio, cassette) al igual que la mecanización de la imagen (reproducciones en colores, fotografía, cine, televisión) se convierten en un fenómeno capital de la civilización moderna con múltiples consecuencias estéticas, sociológicas, orales y psicológicas.

3.2. EL ESTALLIDO DE LA CULTURA OCCIDENTAL

Son muchos los que coinciden en ver en el arte del siglo XX una tentativa radicalmente nueva, una revisión total de los valores adquiridos y un esfuerzo por asentar la creación plástica sobre principios revolucionarios que con los años no han cesado de mostrar una audacia creciente. En nuestros días, sin duda alguna, el arte de occidente se halla en crisis.

Pero lo que se halla en crisis es el mismo hombre y su civilización. Se rechazan las ideas y las formas del pasado, sobre todo las del pasado inmediato: siglo XIX.

«Lo que se agota y desaparece ante nuestros ojos, en la turbación sentida por todas partes de una crisis de crecimiento gigantesco, es nada menos que esa civilización agraria, aparecida al salir de la prehistoria... Fundada en el cultivo del suelo y en las formas geométricas aparecidas en el catastro, ha demostrado ser esencialmente conservadora. No pensó innovar, sino que pensó ante todo en perfeccionar sin cesar sus adquisiciones» (2).

(1) Carlos Areán: colb. en *El arte y el hombre* / René Huyghe. Planeta. Vitoria. 1969. 3°. tomo. pág. 503.

(2) René Huyghe: *El arte y el hombre*. Planeta. 1969. Barcelona. pág. 414.

Desde el siglo XVIII comenzó a manifestarse la existencia de un principio nuevo de la vida: la energía y su creación. Los marcos nuevos, pacientemente establecidos empezaron a resquebrajarse por todas partes.

Conjuntamente las viejas estructuras sociales, nacidas de los regímenes rural y urbano asociados, han sufrido el rudo golpe de una mutación radical: en adelante la ciudad absorbe al campo y transforma a campesinos y artesanos en proletarios. Así surgen en el campo intelectual y sociopolítico teorías y corrientes nuevas de conformación que influyen en el flujo vital. Ese reflejo de la civilización que es la cultura, realiza un trabajo inconsciente, pero sistemático de rechazo de formas caducas. El arte, en su evolución diacrónica las plasmará sensiblemente:

- Siglo XVIII — resurgimiento de elementos menos latinizados en Europa: anglosajón y germánico.
 - resurgimiento de lo chino.
- Siglo XIX — viajes de artistas a Oriente: M. Auguste, Delacroix, Decamps, Raffet, Formentin.
 - surgimiento de un arte diferente en sus principios y en su sensibilidad: Matisse.
 - influencia de lo asiático: viajes de Burnoff.
 - influencia japonesa a través de sus estampas: Millet, Rousseau, Manet, Degas, Monet, Van Gogh, Lautrec, Cassat.
 - ampliación del marco Grecia-Roma a Egipto y Mesopotamia debido a las exploraciones arqueológicas. Influencia de los artistas de un mundo diferente al suyo.

Así, la noción del primitivismo, lanzada por el siglo XVIII conjuntamente con la del exotismo, convergió enseguida con ella y se puede seguir el esfuerzo de Gauguin, como más adelante lo haremos, para liberarse de la huella de los griegos, del Partenón y de la Belleza ideal; para volver a templarse en las fuentes nuevas que unían el prestigio de Oriente reanimado por la Exposición de 1889, especialmente por las reproducciones de Angkor, y de los salvajes primitivos. Gauguin, tantea, busca en la Martinica, sueña en Madagascar y finalmente se hunde en el Pacífico, en Tahití, en Dominicana, para morir lejos de nuestro fatigado mundo.

Es así como poco a poco los artistas no sólo admiten el valor de otras civilizaciones sin contacto con la nuestra e incluso las prefieren, sino que se abren a la noción, preparada desde Jean-Jacques Rousseau, de que el arte es más «auténtico» cuando ha sufrido menos la labor de pulimento de la cultura. Las artes llamadas primitivas, arcaicas o salvajes, van a sustituir en adelante a las artes refinadas en la admiración de los artistas y luego del público.

Es a comienzos del siglo XX, a partir de 1906 cuando estalló la revolución del arte negro. Máscaras sacadas de cualquier baratillo serán el punto de partida de una conmoción que, gracias a Matisse y a sus secuaces Vlaminck, Derain, y Picasso, alcanzará a los grandes coleccionistas sobre todo por, mediación del marchante Paul Ghillume.

La tendencia a lo primitivo, a lo no cultivado es notable: «Este afán de remontarse a las fuentes, de alcanzar el arte en su supuesta pureza antes de que haya sido maleado por las sollicitaciones, consideradas ficticias en

adelante, de los progresos sabios, terminó en una triple curiosidad, cuya raíz común no es difícil de descubrir: la del arte de los primitivos y del arte de los niños, que los primeros por razón de edad colectiva y los segundos de edad individual, no han tenido aún acceso a la civilización, y por último, del arte de los locos, que han perdido su beneficio «corruptor». Todo un movimiento de espíritus, adobado frecuentemente con una cierta credulidad, adorna con una nueva virtud a lo que no es cultivado, como si este término fuera sinónimo de adulteración» (3).

Este será el momento en que Apollinaire y sus amigos llevarán al pináculo de la fama a un «naif» genial: el aduanero Rousseau que se convertirá en modelo y jefe de escuela.

Paralelamente se aceptará el considerar que los conocimientos y la erudición tienen que dañar el espíritu; el universitario y el profesor que habían reinado en el siglo XIX, en lo sucesivo serán heridos por el descrédito. Todo lo que es naturaleza bruta, elemental, no elaborada se valoriza inversamente y esto no es más que una nueva consecuencia del movimiento que se desvía de la calidad en provecho de la intensidad.

Si Poussin era el tipo del artista que hace derivar todo del pensamiento, los modernos como Vlaminck sitúan su centro de gravedad, sensiblemente más bajo y acuden a las «tripas», a los «riñones» cuando no a órganos de poder genético más caracterizado. Se busca el choque, la violencia. El hombre sacudiendo el bagage de que le habían revestido cultura y civilización pretende ser vírgen, nuevo, vuelto al impulso original.

Más adelante, exigirá la misma regresión a la materia de su arte. La obsesión del «arte bruto», del «arte informal», el gusto por lo que no está elaborado, el abandono del mármol en provecho de la chatarra o de la grava, serán los signos conjuntos de ese espíritu de renunciamiento total, radical al pulimento secular de una tradición discutida hasta en su raíz en lo sucesivo.

Todas estas señales reunidas reflejan el oscuro afán que tiene nuestro tiempo de desnudar al hombre viejo para reconquistar una especie de pureza, que le permita intentar la nueva aventura cuya solicitación siente pesar sobre él. Es por ello que: «del mismo modo que al salir del antiguo pensamiento medieval extenuado se le veía recurrir a Descartes a la tabla rasa a fin de tomar un nuevo arranque, nuestro tiempo intenta desesperadamente arañar la tierra agotada de las culturas para hallar la última roca donde fundar y reconstruir.

Todo un encadenamiento de investigaciones del arte moderno no se explica más que por ese afán instintivo, al principio vacilante, y luego brutal. El retorno a la «Naturaleza» del siglo XVIII, la huida a los bosques de los paisajistas de 1830, la proclamación del naturalismo a partir de Coubert iban a la par con el repudio de los valores aristocráticos y la referencia al pueblo, considerado más sano por estar considerado menos desarrollado en su modo de vida. Esta persecución de la autenticidad original llevó al impresionismo a olvidar las formas aprendidas y a pedir a la naturaleza y a la vida que dictaran la sintaxis espontánea de sus líneas» (4).

Al intentar hacer tabla rasa de todo el arte comenzó una labor de des-

(3) René Huyghe: o.c. pág. 417.

(4) René Huyghe: o.c. pág. 417.

pojo intransigente. Se rechazaron las definiciones universales del arte, los artistas y críticos se empeñaron en llevar las cosas hasta las últimas consecuencias.

Pocos años antes, los impresionistas, que no habían discutido el dogma fundamental del realismo, se habían conformado con perseguir la verdad auténtica con gran rigor.

Pero de aquí en adelante la cuestión que se ventila es la realidad misma del arte: ¿Qué es el arte?

Y la respuesta vendrá dada según el temperamento y los planteamientos científicos de cada artista:

1.- Según su temperamento:

- a) El arte es un impulso expresivo: Van Gogh, Vlaminck.
- b) El arte está en su origen y resulta de la construcción plástica: Gauguin, Denis.

2.- Según su ciencia:

- a) El arte es la manifestación del inconsciente: Surrealistas.
- b) El arte es la vida misma: Abstractos.

Los que se basan en su temperamento aseguran la vehemencia del hombre y su carácter contra lo racional: expresionismo germánico-nórdico,

Los que piensan que en arte cuenta la realización visible, hecha de formas y colores «reunidos en un cierto orden»: Maurice Denis, se encuentran con la figura continuadora de Gauguin y con la ordenadora de Cézanne, reedificando la naturaleza sobre estructuras primordiales y planos coloreados, ejerciendo así una influencia revolucionaria. Partiendo ya de estas formas simples y sin respetar las apariencias externas — Cubismo — Arte Abstracto: Mondrian, Herbin.

El espíritu humano entregado a sí mismo es como una máquina sin volante cuyas revoluciones se aceleran hasta el límite.

De golpe el siglo XX ha roto con la disciplina greco-latina y se alegra de ello, puesto que en el fondo eso es lo que buscaba. Gauguin constituye la fuente de casi todas las tentativas posteriores, puesto que de esa negación ha hecho uno de sus credos esenciales.

Realidad y racionalidad habían sido los dos pilares del arte levantado por un esfuerzo continuo desde Grecia hasta Roma y desde el Renacimiento hasta el Clasicismo. El siglo XX los agitó y derribó brutalmente, al menos en muchos de sus postulados más significativos.

3.3. HACIA UNA RENOVACION DEL REPERTORIO FORMAL IDEOLOGICO.

Hacia 1907 París acoge a una multitud de artistas llegados de todos los rincones del mundo. Francia será desde entonces el lugar predilecto de los pintores y escultores de todas las razas, de todas las nacionalidades, que van a buscar allí el alimento necesario para la formación de su talento y aportan al mismo tiempo maneras de pensar y de sentir cuyo provecho sacará el arte contemporáneo.

Pero París, no sólo recibe hombres e ideas, sino que también ve afluir

las artes de civilizaciones desaparecidas y de pueblos primitivos. Es en este momento cuando la arqueología y la etnología, promovidas desde hace poco al rango de ciencias, revelan esos objetos exóticos, esas estatuas, esos frescos varias veces milenarios y sin embargo desbordantes de poesía, de los que van a maravillarse los artistas. Así se desató sobre Occidente una invasión de formas hasta entonces desconocidas, con todo el genio oculto en ellas, y fuerzas y emociones que según Frank Elgar (5) ofrecían a la humanidad extenuada la imagen de su ardiente juventud.

«Un bóvido descubierto en la pared de una gruta magdalenense, un cacharro extraído de las arenas de la antigua Mesopotamia, una máscara de madera carcomida de la Costa de Marfil o cualquier dios mutilado, sacado a la luz en México o en el Turquestán y he aquí vocaciones nuevas, dudas que quieren trocarse en certidumbre y certidumbres que imprimirán a la trayectoria del arte una curva imprevista» (6)

Hacia el repertorio fabuloso de las formas exhumadas del pasado o recogidas en tierras lejanas han mirado nuestros artistas con preferencia. De repente se daban cuenta de que sus antepasados y sus pretendidos hermanos bárbaros tenían un sentimiento hondo de la vida, amaban la belleza y la necesitaban, que los grandes valores del arte y humanos son tan viejos como el mismo hombre, que el arte había precedido a la técnica y que quizá la técnica no había hecho más que degradar el arte.

La curiosidad insaciable de los artistas contemporáneos se fijó en los signos trazados sobre los guijarros de Mas d'Azil, los entrelazados de la ornamentación musulmana, las furiosas geometrías de Irlanda, las maderas caladas de Oceanía o las fulgurantes abstracciones de la plástica africana.

No es en la pintura surrealista donde el más surrealista de los pintores, Joan Miró, nutrió sus afinidades, sino más bien en los petroglifos de la isla de Pascua o en los esquemas de la alfarería protoindia.

Esforzándose por alcanzar la realidad profunda y múltiple de las cosas —lo que él llamaba «la prehistoria de lo visible»—, Paul Klee demuestra en sus jeroglíficos y en sus pictogramas que también ha buceado en las fuentes del lenguaje.

En las obras tardías de Kandinsky se aprecia menos el romanticismo del «Blaue Reiter» que las reminiscencias de figuraciones puestas de manifiesto en la gran llanura asiática. Y Mondrian olvidó poco a poco el vocabulario cubista para entregarse a combinaciones que habrían podido enseñarle los mosaicos de Monreale o los pavimentos de la Qalaa.

El arte no se desarrolla en el vacío, sobre todo cuando la rapidez de las comunicaciones reduce el espacio y el tiempo a la dimensión del deseo humano del ser. Todo arte suele asegurar Santiago Amón, es hijo de padres conocidos a pesar de que muchos hoy en día se empeñen en ocultarlo.

Uno de los principales parentescos, atribuido con mayor frecuencia al arte del siglo XX por la mayoría de críticos y estudiosos, es el del arte colonial o «arte negro». Parentesco que por su importancia tanto formal como ideológica merece la pena de ser analizado atentamente.

(5) Frank Elgar: colb. en *El arte y el hombre*. Planeta. Vitoria. 1969. 3^{er}. tomo, pág. 464.

(6) Frank Elgar: o.c. págs. 464-465.

3.4. EL ARTE NEGRO COMO FACTOR DETERMINANTE

El descubrimiento del llamado arte colonial (esculturas afro-oceánicas) en las primeras décadas de nuestro siglo ha llevado a autores como Cassou, Huyghe, Laude al planteamiento de una serie de problemas histórico-estéticos que son de gran importancia a la hora de precisar la incidencia del mismo en el desarrollo del arte del siglo XX.

Este descubrimiento se inscribe en un movimiento general de corrientes de las que él no será más que un aspecto particular. No es más que un aspecto artístico que coincide temporalmente con la opresión de la mayor parte del planeta por los países colonizadores, que se expresa literalmente en la acentuación de las modas exóticas y en la reflexión crítica de las mismas. También es el momento en el que se crean los primeros museos etnográficos con vistas a recoger y exponer los productos manufacturados traídos por los viajeros, conquistados por los militares, ocupados por los colonos.

Por otro lado, el descubrimiento de nuevos continentes trae consigo aires de supremacía y planteamientos de nuevas cuestiones. La función universalista civilizadora de llevar «cultura» a los pueblos primitivos y salvajes, cuyos postulados intelectuales y morales debían legitimarse, se resquebraja y muere, volviéndose además contra ella misma. La revisión y reconversión de valores implantan el relativismo cultural en etnología y descubren posibilidades nuevas en pueblos hasta ahora minusvalorados. Lo salvaje y lo primitivo crecen en razón directa a la industrialización y la urbanización, apareciendo ámbas como rechazo de la vida moderna.

Las artes del Africa negra fueron descubiertas después o al mismo tiempo que otras artes no clásicas o no europeas. Tras su descubrimiento se ha hablado mucho de una acción determinante de las mismas sobre la orientación que ha tomado el arte contemporáneo. M.D.H. Kahnweiler asegura: «La admirable libertad del arte de nuestro tiempo que le abre a posibilidades inauditas, nosotros la debemos al arte negro» (7).

Las estampas japonesas, la escultura egipcia, los tikis, las tapas tahitianas y marquesinas, la escritura árabe del Islam han jugado un rol en el arte del siglo XIX y en obras importantes de Matisse y de Picasso.

En 1931 se sitúa con la Exposición colonial de Vincennes, organizada por Philippe de Rothschild en la Galería Pigalle, la venta en el Hotel Drouot, las exposiciones-colecciones de G. de Miré, de Paul Eluard y d'André Breton, el punto culminante del interés por el arte africano. Se multiplican las exposiciones en Francia y en el extranjero, se exhiben importantes obras, se constituyen nuevas colecciones privadas, y sobre todo, se crea un mercado internacional de escultura negra.

Desde 1919, el arte africano va entrando progresivamente en el dominio público y en el circuito comercial, convirtiéndose poco a poco en parte integrante del Panteón estético y de los museos imaginarios.

Pero hemos de reseñar que la influencia de este arte sobre la pintura y la escultura contemporánea no ha sido debida tanto a la creación de museos

(7) Citado por Jean Laude: *La peinture française (1905-1914) et l'Art negre*. Klincksieck. Paris. 1968. pág. 10.

de arte negro sino al interés particular de los artistas a través de su sensibilidad y su gusto, de la reelaboración de su espíritu y sus formas en obras concretas y de la mayor reflexión a través de las mismas en amplios sectores de un público cada vez más entendido.

Es Jean Laude quien asegura que «Es difícil de precisar la influencia real, aparente o ilusoria de esta corriente o simplemente de esta moda, sobre el arte contemporáneo» (8). El problema es ver hasta qué punto y en cada obra concreta se ha dado una influencia de las culturas primitivas. Pongamos dos ejemplos: El grado de influencia de la escultura senoufo en Picasso de 1907-08, la influencia de la escultura de Malí en Giacometti. Es imprudente situar únicamente los problemas en los dos polos constituidos respectivamente por la presencia de analogías formales, fácilmente reparables, y por la integración completa de una solución a problemas plásticos definidos en obras donde no existe el modelo inspirador. Es mucho más frecuente y fácil el descubrimiento del espíritu que ha inspirado la creación de la obra de arte: Vlaminck. En este caso, la escultura negra influye en su conducta psicológica, en su ambiente, en su contexto humano. Fue un gran coleccionista de tallas afro. Otro tanto podemos asegurar de Juan Gris, en el que las analogías formales con el arte negro son mínimas, mientras su estética personal se halla muy cercana al espíritu de las mismas. La dificultad además aumenta cuando en los autores creadores del siglo XX, el proceso creativo no es lineal sino alógico e inorgánico. Cada obra de arte ha tenido su propio proceso de investigación, de búsqueda, de cambio de orientación. Es imposible redondear la unidad de conciencia de un gran artista en toda su obra: Gauguin, Picasso.

El término de «búsqueda» debe tener por tanto un sentido unitario cuando se aplica a un artista como aglutinante de sus diversos momentos y obras, a menudo divergentes, que se ofrecen como aglutinante de sus diversos momentos y obras, a menudo divergentes, que se ofrecen como actividad creadora.

El problema consiste en referencia a lo que le precede, a su entorno y al momento en que se produce, sin prejuzgar en absoluto sus consecuencias.

El descubrimiento del arte negro y su presentación en el panteón estético, suponía aceptar unas sugerencias más que formales, era romper con un pasado, era innovar, comprometerse con el futuro en una búsqueda. Se trataba en definitiva de romper con la tradición occidental clásica griega o romana.

El arte negro aparece desde el primer momento, desde sus inicios, asociado prácticamente con todas las tendencias del arte moderno europeo después del impresionismo. Numerosos pintores y escultores poseían gran número de máscaras y estatuillas en sus casas y en sus estudios a pesar de que no influyeron directamente en sus obras: Lapicque, Magnelli, Jacobsen, Soulages. Otras veces sin embargo, parecen, parecen haber influenciado a numerosos y diversos autores: Rouault, Soutine, Renoir, Maillol, Braque, Picasso, Leger, Pevsner, Magnelli, Kupka, Herbin, Giacometti, Dubuffet. Pero en todos los casos, la influencia no ha sido la misma. El

(8) Jean Laude: o.c., pág. 11.

grado de intensidad habrá que verificarlo en cada caso: utilización de dos máscaras congolesas en la parte derecha de las Señoritas de Avignon de Picasso.

«Lo cierto es que el arte negro más que realizar la revolución (que siempre es lenta y no tan brutal como se piensa) hace posible que el arte occidental se replantee desde las raíces sus propios problemas. El arte negro, lejos de ser una revelación, aparece como revelador que hace posible los cambios en el arte occidental» (9).

A Vlaminck, Derain, y el grupo expresionista «Die Brücke», le servirá como una fuente exótica, mientras que para Matisse, Picasso, Braque y Gris quedará convertida en una referencia plástica. Ambas interpretaciones no están rigurosamente cerradas entre sí y en el curso de las investigaciones pueden aparecer como interrelacionadas.

Al encontrarse ante improntas, influencias o analogías podemos quedarnos en una mera catalogación de las mismas. La integración de elementos en diversos autores (Modigliani, Leger, Picasso) manifiestan distintas intenciones, expresan diferentes realidades a las que poseían las máscaras o estatuas antes de servir de soporte, o de modelo, o de pretexto a los artistas. En cada caso habrá que estudiar si se da una transferencia formal o de valores o de ambas a la vez.

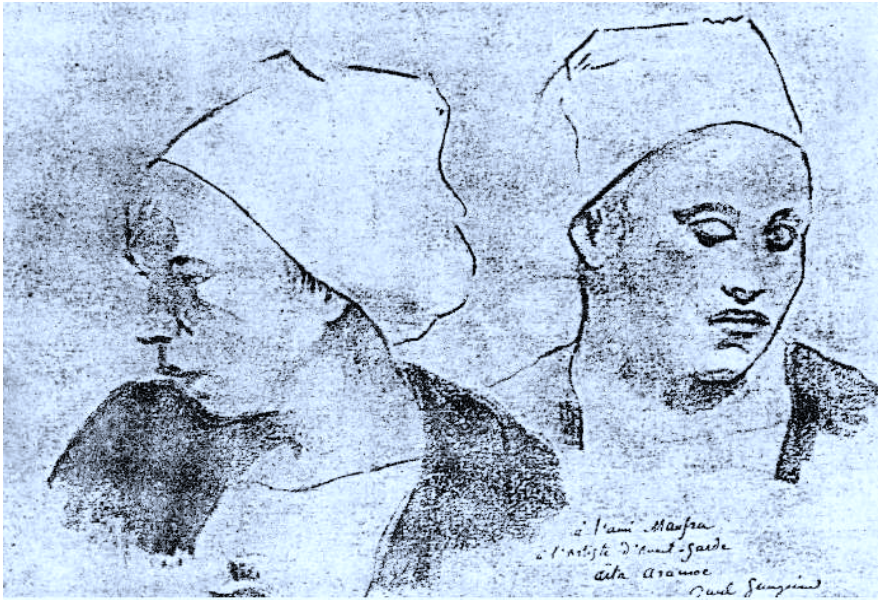
La mayoría de las veces es difícil reconocer las influencias con exactitud y precisión. Así en las Señoritas de Avignon de Picasso, según autores hay influencia de la escultura negra y de la escultura ibérica. En esta época a Picasso le preocupaban y estudiaba ambas culturas; se conocen datos ciertos de ello. Pero ¿de cuál de ellas tomó sus modelos de referencia? La identificación de improntas o rasgos pertinentes no posee en sí todavía un valor decisivo, no es un criterio cierto. La referencia no es más que probable mientras no haya datos objetivos. Habrá que especificar por tanto todo lo posible para no caer en vagas generalidades. En las esculturas africanas, las diferencias de étnia a étnia, de pueblos y de razas entre sí son grandes. Al encontrarnos ante un material de diversa procedencia espacio-temporal habrá que especificar al máximo.

Nuestra ambición no puede ser por tanto hacer un catálogo exhaustivo de analogías e influencias, sino el investigar cómo han sido realizadas éstas, por qué razones, cuál ha sido su acción real y qué significación han tomado en cada una de las obras y en el conjunto sucesivo de las obras del autor así como su integración. Cada autor-artista ha interpretado de una forma muy personal lo que le sirvió como punto de partida, los esquemas simples, claros, traicionan la realidad y la línea enmarañada de la creación. Además los acontecimientos internacionales, los medios de comunicación promueven tal cantidad de información, que el artista cuenta a la hora de la creación con un amplio campo de referencias en el que deberá cribar optando positiva o negativamente.

Tampoco podemos olvidar en ningún momento que el descubrimiento del arte negro sea sólo el descubrimiento de algo material, sino que implica una transformación del gusto y de la actitud (artistas-espectador) en la línea apuntada por Guillaume Apollinaire en 1917: «C'est par une grande audace du gout que l'on en est venu à considérer ces idoles negres comme

(9) Jean Laude: o.c., pág. 19

de véritables oeuvres d'art». Gauguin, será en este sentido, un iniciador; si su pintura no es exótica, en el sentido propio del término, amplía los horizontes figurativos y crea una nueva temática entroncada en el arte de las Marquesas y la Dominica. Interpreta a través de una ideología que se forma en los medios impresionistas y continúa en los medios expresionistas y simbólicos, una metafísica a veces literaria. Pero al mismo tiempo, interpreta a través de una búsqueda que concierne al color, el arabesco y sobre todo a los espacios cortos que influirán en las reflexiones de Matisse, Derain, Picasso y Braque, al mismo tiempo que interroga a las artes populares negroides, egipcias, khamer, marquesinas, independientemente de sus cualidades exóticas.



Cabezas de bretonas, dedicadas al pintor Maufra, hacia 1889. Pastel.
Colección M. y Mme. Emile Maufra, Levallois-Perret.

4. GAUGUIN (1848-1903)

4.1. GAUGUIN INICIADOR DEL EXOTISMO E INTRODUCIDOR DE LAS ARTES PRIMITIVAS EN EUROPA

Ya desde fines del siglo XV se manifestó un interés relativo por las artes de los países hacía poco descubiertos. Sabemos que Leonardo da Vinci, Durero y otros artistas colocaban en sus gabinetes de curiosidades esculturas negras traídas por viajeros o encargados a los mismos artesanos indígenas.

Pero fue en 1870, con la creación de los museos etnográficos cuando comenzaron a exponerse grandes e interesantes materiales traídos por exploradores, militares y misioneros. Se trataba de colecciones públicas realizadas con fines pragmáticos y de marcado carácter evolucionista y a las que generalmente no se las atribuía valor estético: «son de grotesca fidelidad», aseguraban los manuales de Historia del Arte de la época.

En 1898, tras una expedición punitiva a Benín y tras la Exposición del Congo en Tervuren, el gran público pudo conocer esculturas de todo el Africa negra. El impacto fue enorme. Esto hizo que las exposiciones se multiplicasen, se interesasen por ellas marchantes y grabadores, artistas y coleccionistas, integrándose así poco a poco en los circuitos comerciales normales.

En este punto, asegura Laude, el ejemplo de las artes precolombinas, es revelador: «Serán mejor estudiadas y clasificadas que las africanas y oceánicas, pero no tendrán ni suscitarán demasiada atención por parte de los artistas». (10).

Poco más tarde, cuando en París y en Alemania, los pintores hacen entrar en su panteón artístico las imágenes negras se oponen no solamente al gusto y a las formas sino al pensamiento oficial de su tiempo. ¿Cómo se llegó a este momento? ¿Cuál fue las génesis y el proceso de tan revolucionario hecho?

(10) Jean Laude: o.c., pág. 52.

Aunque Guillaume Apollinaire atribuye el descubrimiento de la escultura negra a Vlaminck, asegura que el iniciador y el introductor del exotismo y de las artes primitivas en Europa fue Gauguin. Las analogías de sus grabados, pinturas y esculturas con las de los salvajes de Oceanía con los que vivió por rechazo de la civilización europea lo confirma. «El será el primero en interesarse no sólo por las estampas japonesas como los impresionistas, sino buscando referencias inéditas en las artes populares bretonas, orientales, egipcias, oceánicas» (11). El mismo Gauguin, en una frase célebre y famosa, subrayó lo que le separaba de los impresionistas: «Ellos buscaron en torno de la mirada y no en el centro misterioso del pensamiento». (12) En sus telas pintadas en Tahití y las Dominicas, extiende el horizonte figurativo renunciando a la objetividad tradicional al mismo tiempo que busca nuevos objetos. Rompe así con seis siglos de tradición occidental. Sus principios estéticos parecen creer en equivalentes de las artes no clásicas

¿Pero en qué consistirá la enseñanza de Gauguin?, ¿Es qué esta enseñanza orienta a los pintores hacia las artes afro-oceánicas?

Hemos de asegurar con Laude, que su enseñanza es por lo menos ambigua. Ambigüedad además aumentada por las interpretaciones contemporáneas que le han dado la imagen de un simbolista. Su obra puede ser interpretada según sus intenciones o según sus realizaciones plásticas. Pero mejor será verla en función de ámbas ya que su carácter poético sitúa a ámbas en el centro de una de las grandes cuestiones de fines del siglo XIX: el debate entre lo real y lo imaginario.

1848

Paul Gauguin, nacido en 1848, un par de lustros más tarde que Cézanne (1839), Monet (1840) y Renoir (1841), no llegó a conocer el Impresionismo en su época de elaboración, es decir, antes de 1874, sino en la de su plenitud, demasiado tarde ya para darle el sello personal de una nueva aportación. Su temperamento aventurero no podía sentirse satisfecho con este papel pasivo.

1851

Gauguin llevó muy pronto sobre sí el sello de la aventura. A los pocos meses de su nacimiento, debe instalarse en Perú ya que su padre, periodista, teme las consecuencias políticas de Luis Napoleón. Su padre muere en el viaje; pero el niño vive allí cuatro años con su madre y su hermana. Su abuela era la famosa socialista peruana Flora Tristán. En el inconsciente del joven Paul quedaría grabado aquel mundo abigarrado y lleno de formas que más tarde, 1888, aparecía plasmado en sus lienzos. No puede olvidarse que según el mismo Gauguin, había en él un elemento salvaje: «Hay dos naturalezas en mí —escribía a su mujer precisamente en 1888— la india y la sensitiva» (13). Su madre, tras unos años de vida fastuosa en el Perú, regresó a Francia y se instaló en provincias. El joven Paul es difícil en el trato e intenta fugarse. Se enrola en la marina, viaja y lucha en la guerra contra Alemania (1870) hasta que al final de la desmovilización trabaja como empleado de un agente de bolsa. Pero el gran hundimiento bursátil de

(11) Jean Laude: o.c., pág. 53.

(12) René Huyghe: Gauguin. Daimon. Milano. 1966. pág. 7

(13) René Huyghe: Gauguin, o.c., pág. 60.

1882 le hace dedicarse a la pintura, cuyos rudimentos aprende de su mujer danesa Mette Gad.

1882

Copenhague, Francia, y... la miseria. La vida se pone difícil y se refugia en un pueblecito pequeño de Bretaña: Pont-Aven, donde las cosas están más baratas y las raíces étnicas son profundas (14).

Viaja a Panamá y a la Martinica donde sigue siendo fiel al naturalismo más o menos impresionista de sus comienzos; es evidente que Gauguin no sufrió ninguna influencia artística local.

En su viaje hacia la Martinica (como lo hará más tarde a Madagascar, Tonkin) busca como Van Gogh, lugares de sol, luz y calor. Parte porque busca un clima caluroso ya descrito por los poetas, o como dice en sus cartas por afán de vivir libremente —o simplemente— de vivir.

En una carta a Emile Bernad le dice: «Madagascar ofrece más resortes de tipos, misticismos, simbolismo». (15) Como se ve, evoca más ideas que temas a plasmar. Trata de volver a los orígenes, fuerzas vitales que el Occidente había olvidado. Su novedad no está tanto en el motivo de las escenas exóticas, sino en las aplicación que hace el país (paisaje y decoración) y de sus habitantes. Ya en esta primera tentativa de exotismo, la estampa japonesa, o bien Puvis, le incitaban al color, a sus estallidos, a sus tintas planas. Pero el primitivismo de Gauguin distaba del de Puvis; el de éste le resultaba demasiado clásico, demasiado griego. Su primitivismo debería volver todavía más a los orígenes. Minado y desalentado por las enfermedades vuelve a Francia y se refugia de nuevo en Bretaña.

1888

En un albergue de Pont Aven se encuentra con un grupo de jóvenes pintores entre los que conoce a Emile Bernard cuyas ideas estéticas coinciden con sus últimas obras pintadas en las Martinicas: composiciones que representan acciones y que no se limitan sólo al paisaje; dibujo que delimita con precisión las formas; color no fragmentado y distribuido en amplias zonas.

Pijoan, Huyghe, Laude plantean en sus respectivas obras la mutua influencia de Gauguin-Bernard y tratan de clarificar la cuestión de quién influyó en quién. Es Huyghe quien asegura la banalidad de la disputa con estas sensatas palabras: «Bernard no transformó el destino pictórico de Gauguin, pero le proporcionó la sintaxis de la que su verbo tenía necesidad; sólo cuenta, en definitiva, lo que con ella Gauguin ha sabido transmitirnos» (16). Aquí su estética nueva se afirma, se fija, provoca resueltamente. En 1900, en su célebre artículo aparecido en *L'Occident*, Maurice Denis reconocía: «él nos liberaba de todas las imposiciones que la idea de copiar (la naturaleza) aportaba a nuestros instintos de pintor» (17). En aquellas fechas, la estética moderna, todas sus audacias, todas sus posibilidades acababan de nacer.

(14) Es curioso constatar como las raíces exóticas de Gauguin, Huyghe y otros centralistas siempre las buscan en la Martinica o en Madagascar, y se olvidan (no por casualidad) de especificar que también las buscó en Bretaña (Francia), como las buscó años más tarde el pintor vasco Ascensio Martiarena.

(15) Jean Laude: o.c., pág. 56.

(16) René Huyghe: Gauguin, o.c., pág. 29

(17) René Huyghe: Gauguin, o.c., pág. 29.

En la vigilia de 1900, Gauguin, presente lo que está realizando: «el martirio es a menudo necesario a toda revolución». «Hay que lograr el resultado definitivo y global: la liberación de la pintura, en adelante despojada de todas sus trabas, de ese infame tejido urdido por las escuelas, las academias y sobre todo la mediocridad» (18).

El trabajo del artista es lento, pero concienzudo. La serie de tentativas, vacilaciones, se convierte súbitamente en afirmación categórica en una composición hoy día célebre: *Visión después del sermón*, o, *El combate de Jacob y el ángel de 1888*. La perspectiva y los colores resultan inesperados, bruscos, de forma casi ingenua, como basada en la imaginería popular. La cálida armonía de los colores deja percibir las seducciones del exotismo y, en especial del Extremo Oriente.

Todas estas novedades no responden sólo a una nueva estética sino a una concepción global de la obra de arte, de su función espiritual; sólo así se explica el que lo aplique a todos los cuadros que expresan un acontecimiento.

«Pero la temática y los sentimientos religiosos de Gauguin no conciernen nunca a un sistema religioso, sino que se definen como una actitud. La piedad del artista en toda su obra no se modificará jamás» (19).

«Cristianismo y budismo, a los que su pluma hará alusión a menudo, no son los únicos que le solicitan, Mas no son los dogmas los que le atraen, sino el choque de lo sagrado, del que nuestro tiempo ha perdido el sentido, hasta en su religión» (20).

Guillaume Apollinaire en la *Vie Artistique* al comentar una de sus exposiciones dirá: «que la pintura vuelve (después del impresionismo) a los límites de la humanidad para sorprender a la divina pureza del arte. Y que él es un artista con sentimientos religiosos imprecisos pero profundos» (21).

1889

Al año siguiente, realizará una serie de pinturas de inspiración religiosa en las que el pintor, recogiendo las fórmulas de los artistas de la Edad Media, mezcla personajes actuales —campesinos, en este caso— con evocaciones sagradas y ello, con un estilo nuevo, con un grafismo extremadamente simplificado, como si estuviese destinado a una obra de imaginería. Así surgen sus dos obras: *Cristo amarillo* y *Cristo verde*, fechadas en 1889.

De este modo, se está produciendo una auténtica revolución en el plano de la técnica, en el de la elección del tema e incluso en el de la significación del acto de pintar. Es Huyghe el que afirma la ayuda poderosa que supuso por estas fechas la estampa japonesa y el arte primitivo en el lenguaje de Gauguin: «Después de 1889 y de su estancia en Armorique, los viejos calvarios bretones dan a este estilo en gestión, al lado de su forma que amenaza caer en el modern style, un alma: alma altanera, primitiva, una presencia de lo sacro y de su misterio resucitados en el seno del realismo en decadencia» (22).

(18) René Huyghe: Gauguin, o.c., pág. 41.

(19) Jean Laude: o.c., pág. 61.

(20) René Huyghe: Gauguin, o.c., pág. 57.

(21) Jean Laude: o.c., pág. 58.

(22) René Huyghe: Gauguin: o.c., pág. 57

Los calvarios bretones son elegidos por Gauguin no sólo por sus valores figurativos si no por tener valores simbólicos que se sitúan en el camino de búsquedas plásticas que él persigue. La doble fijación que Gauguin efectúa en el órden de la representación y de la ideología, y en sus dos maneras de figuración y de visión, responde siempre a un sentido unitario, a la voluntad de atender a un sólo objetivo. Los problemas de Gauguin tanto en escultura como en pintura tenderán siempre a la búsqueda de la síntesis.

Gauguin conoce más adelante a Van Gogh con quien establece una buena amistad y con quien se pelea mientras va subiendo su cotización. El papel y la figura de Emile Bernard, a pesar de la presencia en la paternidad del grupo queda relegada y en torno a numerosos pintores se crea el grupo «sintetista», grupo que llega a exponer en el Café Volpini del Champs de Mars, pero que no vende ni un sólo cuadro.

1891

Gauguin cada vez más hastiado y cada vez más forzado por las necesidades decide marchar al trópico. Embarca para Tahití el 23 de Marzo de 1891.

Aquí da comienzo la gran aventura. ¿Qué va a buscar Gauguin a las antípodas? Gauguin está convencido de que inicia una nueva vida junto a aquellos buenos salvajes que no sufren todavía las taras de nuestra civilización. Gauguin, no es realmente el primer artista maldito, pero tanto él como Van Gogh han contribuido a la creación de la imagen romántica del artista incomprendido y rechazado por la sociedad. Por su vuelta a las artes no clásicas o no europeas, Gauguin está considerado, antes que Derain y Picasso como uno de los descubridores del «arte negro» y de las «culturas primitivas».

4.2. LAS FUENTES BARBARAS Y LA UTILIZACION DE LAS ARTES OCEANICAS

Ya desde 1888, Gauguin había comenzado a inspirarse en sus lienzos en la cerámica antropomórfica de asas separadas, a menudo en forma de estribo de los pueblos primitivos que se encuentran al norte del Perú y en especial del valle del Chanca. «Tenemos y conocemos datos de que en su casa había una colección de estas vasijas y estatuillas, y de que trató con el Viejo Maury que poseía una admirable colección de piezas arcáicas» (23). Desde su infancia se había familiarizado con ellas y ahora surgían en sus lienzos del silencio siempre presente. Esta influencia objetual hará que Gauguin considere siempre a los objeto-personas como elementos temáticos (y los utilice como fines iconográficos) y en función de los temas plásticos que él persigue (y los integre sin fines pictóricos). Ya desde sus primeras esculturas y cerámicas realizadas en Bretañas, estilizaba las figuras presentándolas siempre como objetos «vuelto hacia el espectador» (24).

(23) René Huyghe: Gauguin: o.c., pág. 67

(24) Jean Laude: o.c., pág. 71.

También sabemos que con motivo de la Exposición Universal, Gauguin estudió atentamente diversas obras precolombinas, sobre todo mexicanas, que realizó numerosos dibujos y se inició así en cierta escritura decorativa de la que el arte maya le proporcionó numerosos ejemplos en los que las líneas rectas, reencontrándose perpendicularmente, dibujaba con los fragmentos desorganizados innumerables grecas. Así mismo los tratamientos simplificados del rostro humano, familiares en particular al arte zapoteca, le enseñaron ciertos esquematismos, tales como los ojos y la boca que están indicados en forma de almendra cortada por un trazo horizontal (25).

Esta visión, sin la menor relación con la de Europa, le prepararon sin duda alguna a la que Tahití le ofrecería y de la que, por otro lado no estaba muy alejado.

Cuando Gauguin desembarcó en Tahití en 1891, llevaba pues en la memoria un repertorio de formas bárbaras ya bastante maduras y en la imaginación un buen número de esperanzas.

Pero pronto todo aquel cúmulo de esperanzas se irán trocando en decepciones profundas. Vuelve así a iniciarse la agobiante lucha, ahora en medio de una naturaleza exhuberante y generosa. Con todo, serán menos los sinsabores junto a los maoríes, cuya simplicidad de costumbres responde a sus ilusiones. En cuanto puede, se aleja de todo lo que le rodeaba y recordaba a Europa procurando integrarse a la vida local. Abandona pronto la ciudad y se instala en un pueblo, donde se familiariza con los indígenas e incluso toma como compañera a una de sus mujeres. Se habitúa con rapidez a sus costumbres, se esfuerza por comprender su religión, analiza sus alegrías y emociones e intenta iniciarse en su lenguaje.

La hostilidad hacia la civilización que muestra Gauguin en el plano humano, resulta todavía más evidente en el plano artístico.

Según la mayoría de los autores, Gauguin había llegado a Tahití, con una técnica y unas ideas estéticas muy maduras. Su paleta incesantemente enriquecida con colores puros y cálidos dejaba preveer lo que serían sus paisajes y naturalezas muertas de Tahití.

Según Cogniat «ahora descubrirá cómo son los personajes y naturalezas muertas de Tahití; personajes que animarán sus composiciones, modelos de formas poderosas y elegantes, de actitudes nobles por naturaleza, con gestos armoniosos. En muchos casos idealizará a los personajes, viéndolos más como deseaba que fuesen, que como realmente eran» (26). Sea lo que fuere, el hecho es que Gauguin empezó rápidamente a crear obras de excepcional belleza, obras que llevaban el sello del clasicismo más puro, pero sin las coacciones esterilizadoras del academicismo. Su seducción estaba muy alejada de exotismo pintoresco. Tahití no le enseñó mucho, pero le reveló a sí mismo y le hizo creer que descubría lo que, de hecho, ya sabía. Según Huyghe, y por el estudio que ha realizado basándose en Moerenhort, Gauguin sólo encontró sobre el terreno pequeñas piezas de madera esculpida, no de metal ni de tierra arcillosa y algunas pocas piezas de tejido; su panteón no era en absoluto antropomórfico y sólo podría haber conocido estatuillas del dios Tiki, imagen estilizada del principio viril

(25) Todas estas relaciones sintagmáticas están estudiadas por René Huyghe en su obra: Gauguin.

(26) Ramón Cogniat / colb. en Historia del Arte: J. Pijoan. Salvat. Barcelona, 1970, tomo 9, pág. 12.

fecundador, que se encontraban en instrumentos de trabajo y esculturas de pequeño tamaño. El ídolo enorme, monstruoso y estúpido, con la cabeza hundida en los hombros, con las manos sobre el vientre, que Gauguin ha figurado en varias escenas tahitianas, él no lo vio nunca, pero él lo reconstruyó tal y como hoy se ve en el Museo del Hombre» (27).

Hay, pues, bastante menos fantasía imaginativa de lo que se piensa de ordinario en el exotismo de Gauguin. Las curiosas estilizaciones de los ojos, manos, etc., que a veces practica, concuerdan con las de los tikis. Pero «con todo, hay en su obra, una lucha constante por no caer en describir el aspecto fenomenal del exotismo con resortes que le contradecirían. Trata de traducir la realidad tahitiana o marquesina con aire convencional sin apartarse de la tradición occidental clásica. Su exotismo aparece así sobre todo en el empleo de otras tradiciones plásticas entrelazadas con muchas otras artes llamadas arcáicas o primitivas» (28).

Por un lado, parte del impresionismo y se opone a él para descubrir una cierta estabilidad, una cierta dureza. Por otro, utiliza el exotismo como ampliación del horizonte figurativo intentando sintetizar elementos cristianos con maoríes o artes no clásicas con calvarios bretones y bajorrelieves egipcios o Kmers. Pero en su simbolismo, no necesita explicar una idea por medio de símbolos conocidos sino que él trata de encontrar otros símbolos, exactos, equivalentes, que no sean atributos explicativos que harían de la tela una triste realidad.

En una carta del pintor Ch. Maurice, fechada en 1901, julio, dice: «Puvis explica su idea, pero él no la pinta... Puvis titulará una pintura «Pureza» y para explicarla pintará una joven vírgen con un lirio en la mano, símbolo conocido, Gauguin, por el contrario, bajo el título «pureza» pinta un paisaje con aguas claras» (29). Quizá por ello se ha dicho que Gauguin ha tratado de integrar en el plano figurativo el «Mito del Buen Salvaje».

El esfuerzo de síntesis que él ha perseguido en el dominio iconográfico encuentra así su equivalente formal. Gauguin mezcla diversos elementos de las artes polinésicas y las combina con aquellos que él ha retinado de obras estudiadas hasta lograr un sincretismo. Sincretismo que no se da tanto a nivel iconográfico ni de elementos formales sino más bien estructurales. Gauguin esquematiza llegando a un doble resultado: cada elemento es definido por una forma que tiende a constituirse en signo, infinitamente más manipulable ya que se convierte en relativamente autónomo, para al mismo tiempo insertarse en el contexto del que ha sido abstraído, poseyendo también así un carácter de generalidad que hace más evidente la síntesis.

En estas telas es significativa la articulación de planos reales e imaginarios de la figuración, la unión, en un mismo momento y lugar de dos mundos míticos e históricos distintos y de dos espacios geográficos distanciados. Gauguin, poco a poco, deja de conceder al espacio de su tela una calidad única asociada a un tema figurativo definido: él concibe su tabla

(27) René Huyghe: Gauguin: o.c., págs. 68-70.

(26) Jean Laude: o.c., pág. 62.

(29) Gauguin: Lettres. París. Grasset. 1946, págs. 301-303; citado por J. Laude. pág. 55.

como un lugar donde pueden superponerse o articularse diversos elementos heterogéneos que él unifica. Por lo tanto la homogeneidad no se realiza tanto a nivel formal sino estructural-total.

Según M.C. Sterling, la poética de los símbolos de Gauguin reemplaza el repertorio de mitos cristianos por un repertorio mítico bárbaro inédito, que él interpreta como gran artista muy personalmente (30). La intención es evidente: el pintor coloca paralelas dos mitologías, la cristiana y la primitiva. Así Golwarter asegura: «Gauguin ha pintado la unidad de las creencias cristianas y polinésicas. Sus pasados deben ser misteriosos pero ambas poseen una verdad idéntica».

Lo cierto es que Gauguin es capaz de conceder a sus cuadros una cierta atmósfera misteriosa por el empleo de temas inéditos. Pero su misterio no proviene de efectos sorpresas resultado de la ignorancia de los símbolos, sino de la nueva significación de los símbolos figurados. En este contexto, las grandes estatuas de dioses que Gauguin coloca en sus cuadros no son un contrasentido absoluto ni en el entorno pictórico ni en el de la realidad histórica y etnográfica de Tahití. Gauguin conocía bien las tradiciones orales de los nativos, como lo confirman los grandes tikis de sus lienzos, tiempo ya inexistentes, los dibujos de los nativos, como puede apreciarse en Noa, Noa, y la estilización de los tejidos polinésicos, de los que sacará partido para su lenguaje. Gauguin, los problematizará en términos de significación, no de concepto; ellos serán transmitidos en símbolos situados en un sistema de referencias poéticas, a menudo misteriosas para los occidentales.

Sus sentimientos, sensaciones, experiencias no son traducidas a simples objetos o acumulación de los mismos, ellos se manifiestan también en las calidades espaciales en que se hallan inmersos. Así, M.P. Francastel advierte la ruptura de valores de coordinación habituales por otros de carácter lingüístico mítico usados en algunas obras: *Eveil du printemps*. Oponiéndose al impresionismo, Gauguin da a su búsqueda una visión diferente por ejemplo a la de Cézanne. Este, siempre le reprocharía el no haber copiado nunca imágenes chinas, es decir, el conceder aspecto de buenos hombres a todos sus personajes, lo mismo que a los objetos, el esquematizarlos y el llenarlos de tintas planas hasta los bordes. Pero su pintura no es plana, todo lo que ha realizado Gauguin se caracteriza por sus relieves. Gauguin tiende siempre a una síntesis espacial, es decir, a una fusión estrecha entre el espacio aéreo y su contenido. El traspasa su visión y la recrea en un mundo diferente del nuestro: en el mundo hierático de los símbolos.

Su arte consiste en simplificar las formas cerradas, usar con restricción los modelos, independizar los objetos respecto del medio atmosférico, construir las figuras con un cierto hieratismo: todos estos datos hacen ver que la búsqueda, se lleva por una parte eliminando todo lo que es individual y fugaz en provecho de lo que es a menudo más general y estable; por otra, esforzándose por la integración de la forma esculpida en un medio luminoso sin empleo del claroscuro.

Pero siempre y a pesar de todos los análisis que se llevan a cabo, surgen en el fondo las mismas cuestiones básicas: ¿Hasta qué punto debe Gau-

(30) Todos estos autores están citados por J. Laude, págs. 65-67.

guin a las artes populares, arcaicas, o primitivas los hallazgos que él obtuvo en estos dominios, y, hasta qué punto los retuvo? Está suficientemente demostrado, y así lo hemos reseñado en varias ocasiones de nuestro trabajo, que Gauguin conocía muy bien sobre todo la escultura tahitiana y marquesina. Gauguin conocía bien sus particularidades y el partido que podía sacar de ellas interpretándolas a su manera. Además estas esculturas tenían para él, un sentido objetual que a veces le influyó hasta en sus caracteres fisonómicos y ornamentales: forma de tratar las arcadas superciliares, nariz, boca. Así, en *Nove Nove Fenúa*, Gauguin marca a la izquierda una serie de estilizaciones marquesinas del rostro, estilizaciones que también se dan en su ídolo tahitiano. Otro tanto sucede en otras obras, sobre todo en sus rasgos fisonómicos.

Pero es sobre todo en los grabados —asegura Laude (31)— donde el artista logra la simplicidad, la sugestión del hieratismo, la ingenuidad un poco angulosa que son características del arte marquesino. En su grabado *Avant-après* logra explicitar todas las características apuntadas: características que deben ser tenidas en cuenta como positivas si miramos al panorama histórico-artístico en que se hallan insertas. El mismo le escribe y confirma a David Manfried (1901) que el grabado le acerca al arte primitivo y a las mismas raíces, a los orígenes de esta vieja técnica.

Pero su análisis de las obras marquesinas no se reduce al nivel formal sino al de su ambiente, que es el que le interesa transportar a sus obras.

Es así como toda innovación es el terreno de las formas tiene su repercusión inmediata en el del color y viceversa. Entre la forma y el color existe una íntima correlación. Así utilizará colores yuxtapuestos y separados en compartimentos anunciando casi el fauvismo. Las experiencias de la cerámica, el grabado, etc., harán que el arabesco se introduzca en sus superficies de color. Según Laude, a través de los tapas tahitianos Gauguin recibe la confirmación de sus propias experiencias: utilización de formas autónomas estilizadas, asociadas a colores simples, no ilusionistas. Así descubre que el color por sí mismo es capaz de situar las formas en el espacio y al mismo tiempo de sugerir su profundidad por su peso específico, sus propiedades de alargamiento o acercamiento.

Al igual que los artistas oceánicos o africanos, Gauguin no da la sensación de movimiento por medio de una figuración ilusoria. El la traduce a juego de contornos que se oponen o se complementan. Esta búsqueda aparece además, en muchas de sus grandes composiciones como *Faa Iehie* (1898) y *le Jour de Dieu* (1894). «Esta noción de ritmo asociada en su obra a la forma, puede ser debida a las aplicaciones que hizo del arte ornamentar marquesino. Sus motivos figurativos por el contrario deben ser encontrados en el arte de Java que Gauguin conocía. El movimiento de los brazos extendidos o doblados en los codos, el gesto de las manos, evocan ciertas figuras de allí. Así sus formas las reduce a su pura definición y las integra en un organismo unitario creado por el ritmo» (32). Es así como el movimiento constante de generalización al que Gauguin somete a sus formas le lleva a especular sobre la organización de sus partes rítmicas internas. El

(31) Jean Laude: o.c., pág. 71.

(32) Jean Laude: o.c., pág. 80.

contenido de sus cuadros se revela enseguida por el sistema formal y el juego de líneas y colores, no tanto por una traducción previa de los símbolos figurados.

Como se puede advertir por los planteamientos de su misma obra, Gauguin alarga los planteamientos figurativos de la pintura occidental. Este alargamiento concierne más a la imagenería que a la creación de nuevos temas definidos y codificados. La creación de imágenes siempre la realizará a partir de una síntesis elaborada a raíz de diversas artes no clásicas y no europeas. Y aunque sus modelos no se conforman a los modelos ya existentes realmente en Oceanía, sin embargo han jugado un rol importante en el descubrimiento de las verdaderas obras oceánicas o más tarde africanas. El descubrimiento que él realizó de las artes primitivas, tendrá por otro lado, una gran influencia y remodelación en pintores como Vlaminck, Derain, Matisse, Braque y Picasso.

4.3. A MODO DE EPILOGO

1895

A pesar de los éxitos y del notable renombre que Gauguin fue cosechando en vida, su situación material siguió siendo siempre precaria. En numerosas ocasiones volverá a Francia, montará exposiciones, pero no venderá casi nada. El 3 de Julio de 1895 embarcará en Marsella para no volver ya más a Francia. Gauguin se rebela más que nunca contra la antigua cultura y contra la tradición greco-latina que ha fundado una Europa que sucumbe a su propia esclerosis. Y no es que sea él el único que lo ha percibido (Spengler, Strindberg...), pero sí quizá por el azar de sus orígenes y de su genio, sea quien más lúcidamente, más categóricamente que ninguno lo haya vivido hasta los límites de los últimos románticos.

El, trató de renovar estos modelos clásicos. Tal es la cuestión que en toda su obra plantea Gauguin. Con ello ¿no formula ya el problema que domina nuestra época? De algunos años a esta parte ¿no asistimos a un esfuerzo dramático de nuestra civilización, encaminado a rebasar los marcos del pensamiento, demasiado bien organizados para éste, a fin de encontrar, más allá de una cultura codificada en exceso, el suelo inicial, este inconsciente que obsesiona en nuestros días a la literatura, el arte, la filosofía, la psicología, e incluso a la medicina, a toda la vida moderna?

Gauguin es un anunciador que intenta percibir, a través del arte, dónde reside el malestar de esta cultura. El planteamiento y la solución del problema él lo describía así: «El arte primitivo proviene del espíritu y emplea la naturaleza. El arte seudorrefinado procede de la sensualidad y sirve a la naturaleza. De este modo hemos caído en el abominable error del naturalismo». En nuestra penuria actual no hay salvación posible más que en el retorno razonado y franco al principio, es decir al arte primitivo» (33).

Este enigma que él persiguió y que le obsesionó durante toda la vida, lo plasmó en una obra poco antes de suicidarse que lleva este título: ¿De dónde venimos?, ¿Qué somos?, ¿A dónde vamos?

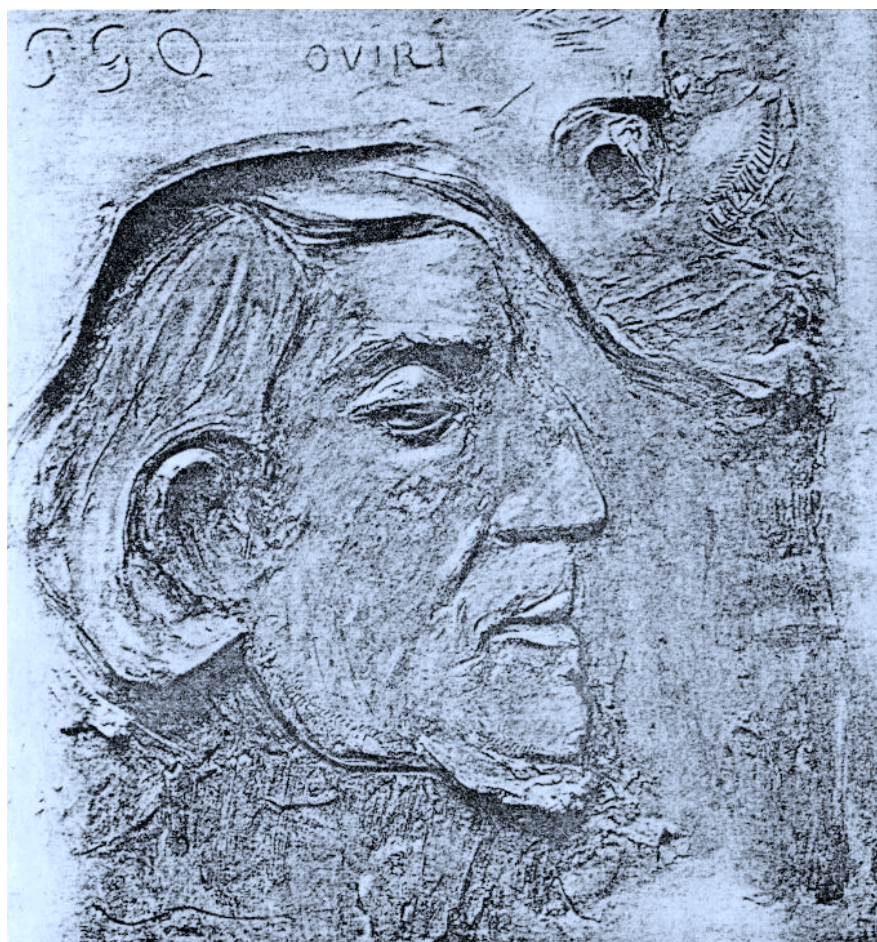
(33) René Huyghe: Gauguin: o.c., pág. 74.

1901

1903

Lo cierto es que las cosas se fueron poniendo peor, por su salud delicada y por la fuerte represión colonial sobre los nativos. Gauguin apesadumbrado por su enorme sensibilidad y por la desgracia intentará suicidarse ingiriendo una fuerte dosis de arsénico con mala fortuna. Reemprende su agotadora vida y, caso paradójico, su obra continúa espléndidamente creadora. Su situación comienza a mejorar, coleccionistas y marchantes compran su obra y en 1901 se instala en Hiva Hova, pequeña isla de las Marquesas donde muere agotado el 8 de Mayo de 1903 tras una larga disputa con el obispo y el gendarme local. Los rastros de la cultura opresora volvían a destrozar el intento de una vida-obra salvaje y primitiva. Pero poco importaba, de esta muerte brotaría el alma de la pintura moderna.

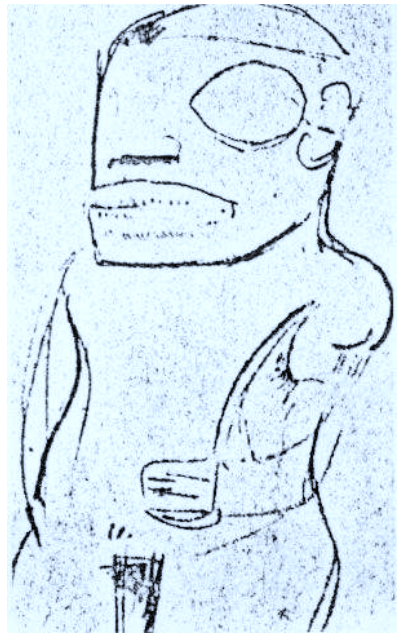
5. PARTE GRAFICA



Oviri. El Salvaje. Perfil de Gauguin. Bajorelieve, bronce. Col. particular.



Grabado sobre madera. Gauguin.



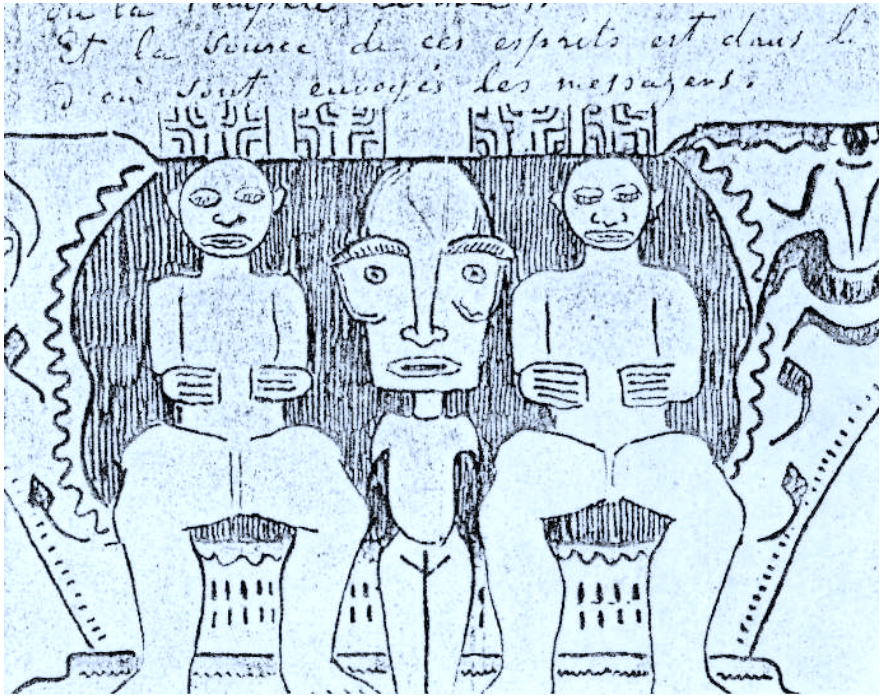
Gauguin: dibujo de Tiki.



Tahití (Tiki, madera)



El ídolo de Tahití. Gauguin. (Grabado en madera).



Tres divinidades. Gauguin (acuarela).



Noa Noa. Grabado en madera. Gauguin.



Nave Nave Fenua. (Tierra deliciosa). Tahití. (Grabado en madera).

6. BIBLIOGRAFIA

- AREAN, Carlos: colb. en El arte y el hombre. 3^{er} volm. Vitoria. 1969.
- BOAS, Franz: El arte primitivo. F.C.E. Buenos Aires. 1947
- CASSOU, Jean: colb. en El arte y el hombre. 3^{er} volm. Vitoria. 1969.
- COGNIAT, Raymond: Historia de la pintura. 2 volms.
- COGNIAT, Raymond: colb. en Historia del arte. tm 9. Salvat. Barcelona, San Sebastián. 1973.
- CHASSE, Charles: Gauguin et son temps. Bibliotheque des Arts. París. 1955.
- ELGAR, Frank: colb. en El arte y el hombre. 3^{er} volm. Vitoria. 1969.
- ELGAR, Frank: Gauguin. Biografía. París. 1949.
- ESTIENNE, Charles: Gauguin. Ginebra. 1953.
- FISCHER, Ernest: La necesidad del arte. Península. Barcelona. 1973.
- GAUGUIN, Pola: Paul Gauguin, mon père. Edition de France. París. 1938.
- GITART, Jean: Oceanía. Agilar. París. 1963
- GRABUS, J.: Arte negro: investigación a cerca de sus funciones y dimensiones. Latonier. París. 1967.
- HABASQUE, Guy: colb. en Historia del arte. tm. 9. Salvat. Barcelona. San Sebastián. 1973.
- HUYGHE, René: El arte y el hombre. 3 volms. Planeta. 1969.
- HUYGHE, René: Gauguin. Daimon. Milano. 1966.
- KUNSTTER, Charles: Gauguin peintre maudit. Flourey. París 1934. reeditada en 1942 y 1947.
- LAUDE, Jean: La peinture française (1905-1914) et l'Art nègre. 2 volms. Klincksieck. París.
- LAUDE, Jean: Las artes del africa negra. Labor., n. 70. Barcelona. 1968.
- MICHELI, Mario de: Picasso. Toray. Los diamantes del arte, n. 14. Barcelona.
- MOUNTFORD: Pinturas australianas y aborígenes. Randa. Barcelona. 1964.
- MOULIN, J.: Fuentes de la pintura. Aguilar. Madrid. 1968.
- PERUCHOT, Henri: Gauguin, sa vie ardente et misérable. Le sillage. París. 1948.
- PIJOAN, J.: Historia del arte. tm. 9. Salvat. Barcelona. San Sebastián. 1973.
- READ, Herbert: Arte y sociedad. Península. Barcelona. 1970.
- SEDLMAY, Hans: La revolución del arte moderno. Rialp.
- Van den BOSCH: Les enfants de l'absurde. Opera. 1956. París.