

## A LA MANERA DE LOS PRIMITIVOS: TRASCENDER LO REAL<sup>1</sup>

En las décadas de 1960 y 1970, se produce en el arte una modificación de la noción de “obra”, de “público” y de ámbito propio del arte que desembocaría en una serie de movimientos, que en muchos casos continúan hasta nuestros días, con postulados radicalmente diferentes a los de las décadas anteriores del siglo XX. El propósito de estos artistas, como diría Walter de María, no era introducir un nuevo estilo sino cambiar completamente la forma de hacer arte. Si esto se logró o no, y en qué medida, es cuestión discutible, y el circuito tradicional del arte, tan cuestionado por estos artistas, se ha reacomodado incorporando esas “obras” que en principio parecían inasimilables, mediante otros medios, como la fotografía o la filmación. Pero sea cual sea el objetivo alcanzado, es evidente su carácter claramente contestatario al que los había llevado la idea de que el arte de las vanguardias históricas había sido plenamente asimilado por el sistema. El arte debía salir de los ámbitos establecidos tradicionalmente para él, galerías y museos, y desarrollarse “outdoors”, en los centros mismos de la vida real, la naturaleza, las ciudades, las instituciones sociales.

En este intento de redefinir la obra de arte y sus circuitos de realización y comunicación con un público, los artistas vuelven su vista al ámbito de las sociedades primitivas y arcaicas. Las sociedades primitivas fundamentalmente, pero también los períodos prehistóricos, con su monumento-emblema Stonehenge, o el de las sociedades precolombinas con sus monumentales edificaciones de observación y culto cósmico, fueron tomadas como referente explícito, no sólo formal sino también significativamente.

El arte primitivo – y en un sentido más amplio las sociedades preclásicas y prehistóricas, que los artistas muchas veces interrelacionaban- fue desde el comienzo del arte contemporáneo un espejo en el que se reflejaban las búsquedas occidentales. Por esto es que para muchos autores el primitivismo, es decir la reelaboración por parte de los artistas occidentales del arte primitivo, es un componente sustancial del espíritu contemporáneo, uno de los elementos definitorios del arte de vanguardia. Y de la misma manera que el arte de vanguardia, el primitivismo ha pasado por distintas fases, desde ser un referente meramente formal en los primeros artistas vanguardistas, iniciando el siglo XX, hasta un marco ideológico en el que recortar una crítica a la sociedad occidental en términos no exclusivamente artísticos.

Los artistas que actúan a partir de la década de los 70 tienen un referente primitivista distinto que los artistas de las primeras vanguardias. Para aquellos artistas “descubridores” del arte primitivo, como Picasso, Matisse, Derain o los expresionistas alemanes del Brücke y el Blaue Reiter, el elemento fundamental era el objeto de arte primitivo, descontextualizado y convertido, aunque no exclusiva si fundamentalmente, en referente formal. La mirada de artistas pertenecientes al land art, body art, arte conceptual, happenings o performances, enfocaba otros aspectos del arte y las sociedades primitivas.

---

<sup>1</sup> Publicado en *Real/Virtual en la estética y la teoría de las Artes*, Barcelona, Paidós, 2006, p.127-151, S.Marchán Fiz, compilador

El hecho de que para estos artistas fuera fundamental el salir de los ámbitos artísticos, es decir la galería y el museo, ambos sometidos a una crítica radical junto con el mercado del arte, para situar su obra en el contexto social o en el ámbito natural, es decir en la vida, hizo que se fijaran en aspectos que tenían más que ver con la organización, el pensamiento y el ritual de las sociedades primitivas que en los objetos que utilizaban como intermediarios. Más que objetos, lo que interesa a los artistas que trabajan a partir de la década de los 70 en contextos y formas no habituales del arte hasta el momento, es la relación que existe en las sociedades primitivas entre el arte y la sociedad. Es decir, la significación sustancial para la continuidad de la vida que atribuyen al arte, esa instancia intermedia entre los hombres y el mundo sobrenatural que permite la vida ritual.

Para los pueblos primitivos lo estético, en sentido amplio – ya sea la producción de objetos escultóricos o pictóricos, la pintura corporal, la danza, la música- debe entenderse en el centro mismo de las concepciones míticas, de su vida religiosa y de los rituales necesarios para actualizar constantemente la relación entre los seres sobrenaturales y los hombres. Esta relación entre arte y vida, que había sido un tema recurrente de algunos movimientos de vanguardia como dadá o los surrealistas, adquiere un nuevo cariz en los artistas de estos movimientos que pretenden llevar el arte directamente al ámbito de la experiencia, sea ésta nuestra experiencia con el entorno y con la Naturaleza en sentido metafísico, nuestra experiencia social o nuestra concepción y valoración del propio cuerpo como vehículo de contenidos simbólicos.

Este particular enfoque hace que estos artistas no se inspiren fundamentalmente en las esculturas o pinturas primitivas sino en la literatura antropológica que da cuenta de ellas. La obra de Claude Lévi-Strauss es en este sentido una puerta abierta, dado que su libro ***El Pensamiento salvaje*** introdujo una concepción completamente diferente de la mentalidad primitiva a la establecida hasta el momento. Para Lévi-Strauss las sociedades primitivas, las sociedades sin escritura, no se encuentran en un proceso evolutivo inicial que necesariamente debería llevarlas a los parámetros de las sociedades “civilizadas”, sino que entrañan una distinta manera de concebir al Hombre y al Mundo. A diferencia de lo establecido en la literatura antropológica de las primeras décadas del siglo, Lévi-Strauss no piensa las sociedades primitivas como “simples”, sino que por el contrario, establece que sus sistemas organizativos son extraordinariamente complejos. Tras una aparente sencillez o simplicidad existe un profundo sustrato de pensamiento, algo que ya habían captado los expresionistas abstractos norteamericanos y que Mark Rothko y Adolph Gottlieb habían sintetizado, en su carta al editor artístico del New York Times del 13 de junio de 1943, con la fórmula: “ estamos a favor de la simple expresión de pensamientos complejos”.

Los artistas del land art, del body art o de las performances, que provenían en su gran mayoría del arte conceptual y el minimalismo, valoraban sobremanera la posibilidad de expresar profundos significados simbólicos a través de acciones u objetos extremadamente simples en sus formas. Estos artistas, muchos de ellos universitarios y todos preocupados por distintos ámbitos de las humanidades, conocen a través de la literatura antropológica los parámetros del

pensamiento religioso y la organización social de las sociedades primitivas y realizan sus obras no imitando o reelaborando los objetos primitivos sino **a la manera de los primitivos**.

Los artistas comienzan por sentirse en un sentido de experiencia interior en términos similares, en una comunión panteísta con la naturaleza, tal como podemos leer en las declaraciones de Andy Goldsworthy en nuestros días :“quiero comprender esa energía que llevo dentro y que también percibo en los animales y en las plantas”, o con la necesidad de vehicular contenidos simbólicos a partir de su propia persona, convirtiéndose el artista en el centro del ritual, en su caso artístico, como en el ejemplo paradigmático de Joseph Beuys.

Pero los artistas no buscan solamente su propia experiencia personal sino también producir en el espectador de la obra una experiencia similar, que, además, conmueva sus estructuras de comportamientos y pensamientos establecidos. Esta vertiente cuestionadora que tiene el primitivismo de los últimos años – cariz que tuvo el primitivismo, por otra parte, desde sus orígenes, considerado como un ariete contra el arte académico y el orden burgués- hace que los movimientos ideológicos más característicos de nuestros días se relacionen con él por distintos caminos.

El feminismo, el movimiento ecológico, los movimientos reivindicativos de etnias minoritarias, el anti-imperialismo, han casado en la obra de algunos artistas con el primitivismo. Ana Mendieta aúna su postura feminista crítica con el papel otorgado a la mujer en la sociedad contemporánea con la reivindicación de lo femenino a través de los cultos a la fertilidad de las sociedades primitivas y la idea de la “madre tierra”. El land art tiene un contenido ecologista y crítico del deterioro de la Naturaleza producido por la sociedad industrial en, por ejemplo, la obra de Smithson, con sus monumentales vertidos o con sus intervenciones situadas en zonas completamente devastadas por la actividad industrial. Otras veces las obras han surgido de encargos para, por medio de ellas, reacondicionar zonas completamente arruinadas, como es el caso de las *Effigy Tummuli* de Heizer que debían reforestar una zona minera abandonada por la acidificación total del suelo.

Si miramos la obra de Beuys, sus ideas de una izquierda radical, que debía atacar todas las formas de opresión del sistema – tanto artísticas como sociales- se mezclaban con su postura del artista como chaman. Sus performances con animales totémicos, vivos y muertos, pretendían instaurar en nuestros días la labor purificadora y de redención de las prácticas shamánicas.

En la medida en que el arte primitivo está fundido con la idea de lo Otro, que el diálogo entre Occidente y las culturas primitivas es un diálogo entre “blancos” y “gente de color” y que ello ilustra los modos de relación entre los países centrales y los periféricos, o entre las potencias coloniales y las colonias, también es tomado por los artistas como una manera de reflexionar acerca de los comportamientos racistas y de la situación de las minorías en los países capitalistas.

La referencia primitivista del arte a partir de finales de los 60' es, entonces, muy variada y compleja, pero podríamos sintetizarla diciendo que sus parámetros son más significativos que

formales, o que, en todo caso, intentan que las formas vayan acompañadas también de sus significados originales.

Cuerpo y Cosmos son dos conceptos de extraordinaria trascendencia para las sociedades primitivas, conceptos muy interrelacionados dado que para la concepción de las sociedades primitivas el orden natural, humano y divino forman un Todo indisoluble e indisoluble. Una invisible línea significativa recorre los distintos mundos, y anuda al Hombre y la Naturaleza. Esta unidad significativa existe también en los artistas de los 70', que en muchos casos pasan de lo que se podría encuadrar en el land art al body art, en la medida también en que el Cuerpo es la posibilidad de experiencia del Cosmos.

Desde un punto de vista significativo es evidente que el land art comparte con el pensamiento primitivo la idea de que el Hombre forma parte indisoluble de la Naturaleza y de que esta relación es mucho más profunda y trascendente que la meramente utilitaria que ha establecido la sociedad capitalista. El término land art, poco preciso porque ningún movimiento se llama a sí mismo así, a veces sustituido por la denominación earthworks, denota, sin embargo, la peculiar relación que estos artistas tienen con la Tierra, entendida en sentido cósmico, y con los otros tres elementos que están presentes en todas las cosmologías: el agua, el fuego y el aire.

En realidad se trata de una serie de artistas, provenientes en su mayoría del minimalismo americano, por ejemplo Robert Morris, o con una trayectoria similar, como Walter de María, Michael Heizer o Robert Smithson. Su componente conceptual se observa en la compleja red de reflexión, vehiculada a través de distintos medios: films, escritos, dibujos, bosquejos, esquemas, fotografías, que suelen acompañar a las obras, y que en muchos casos, por ejemplo en las obras efímeras, son el único referente y, por lo tanto, se han convertido en "la obra". El land art tiene variantes muy distintas entre sí, desde obras monumentales y perennes a otras minúsculas y efímeras, todas con el común denominador de la actuación **en la naturaleza**. La Naturaleza no es un marco, un ambiente o un espacio que alberga la obra, sino que forma parte de la obra misma, o mejor expresado, la obra se funde con la naturaleza. El sitio elegido para realizar la obra no es arbitrario ni neutro, es la obra misma. Hay una relación de pertenencia recíproca.

En el caso del arte primitivo esta doble pertenencia es inexcusable, puesto que las distintas intervenciones siempre se realizan en un sitio específico, cualificado por un relato mítico o consagrado como un lugar ritual. En este sentido, podemos recoger algo del significado de "lugar necesario" en las obras de los artistas del land art como por ejemplo en **Doble negativo** de Michael Heizer. De cerca de 500 m. de largo, cada tramo tiene cerca de 10 m. de ancho con una profundidad de cerca de 17 m. y es indisoluble del paisaje al que pertenece. Otra obra de Heizer, Complex I, tiene su inspiración en el Juego de Pelota de Chichén Itzá, un edificio realizado para albergar el juego ceremonial que, entre la mayoría de los pueblos mesoamericanos, significaba la lucha entre la luz y las tinieblas, que simbolizaba el paso de la noche al día. Un juego, y por ende un edificio, con profundos significados rituales. La obra de Heizer estiliza la serpiente que recorre todo el edificio precolombino, y que es, a su vez, uno de los elementos simbólicos más importantes.

El interés de Heizer por los monumentos precolombinos viene desde su infancia, cuando acompañaba a su padre, etnólogo y arqueólogo, en excavaciones en América Central. La escala monumental, tal como está supuesto en las culturas cosmológicas, contribuye a subrayar el valor cósmico que poseen, su relación con un mundo trascendente. Heizer es consciente de ello cuando dice: “Es interesante construir una escultura que tienda a crear una atmósfera de terror y admiración al mismo tiempo. Se dice que las obras de pequeño tamaño también producen ese efecto, pero yo no he tenido esa experiencia. Inmensas esculturas de talla arquitectónica crean a la vez el objeto y la atmósfera. Ese sentimiento de temor y admiración es un estado de espíritu equivalente a la experiencia religiosa y yo pienso que, si la gente se siente implicada, siente que alguna cosa se ha trascendido. Crear una obra de arte trascendente significa ir más allá de todas las cosas”.

El arte primitivo también utiliza el elemento estético para producir un acercamiento a lo trascendente. Lévi-Strauss, en *Regarder, écouter, lire*, dice, a propósito de los espectáculos realizados por los indios de la costa noroeste de los Estados Unidos y Canadá, complejísimo montajes, que es la emoción estética provocada por una obra lograda lo que convalida, retroactivamente, la creencia en su origen sobrenatural, la convicción de que entre el mundo humano y el sobrenatural no existe ruptura. Y el propio Lévi-Strauss se pregunta si esta asociación entre emoción estética y experiencia de lo trascendente no puede extenderse más allá del ámbito del arte primitivo a todo el arte.

En otra de las obras de Heizer, **Effigy Tumuli**, la referencia a la cultura de los aborígenes norteamericanos es explícita. Realizada en una explotación minera abandonada consiste en una serie de esculturas colosales, con formas abstraídas de animales, inspiradas en los tumuli realizados por las civilizaciones indígenas del Misisipi, los Mound Builders. Tienen la forma de cinco animales propios de la zona: una araña de agua, una rana, una tortuga, un pez-gato y una serpiente. Estos animales eran representados por los indígenas precolombinos y tenían significado totémico. Heizer, a diferencia de lo que ocurre habitualmente con sus obras, que son abstractas, utilizó referencias explícitas a los animales para inscribirlas en la historia de la región. La forma estilizada del animal solamente se percibe desde el aire, como ocurre con la mayoría de las figuras representadas en el suelo por los indígenas precolombinos, haciendo claramente patente con ello que estas formas no estaban destinadas a ser vistas por los humanos sino por los dioses.

En este contexto la referencia a las líneas de Nazca es ineludible. No solamente por las similitudes formales con la obra de muchos artistas del land art sino porque ellos mismos, por ejemplo Long, Smithson o De María, se han referido a esta monumental obra precolombina. En el desierto de Nazca se encuentran una serie de figuras lineales que fueron realizadas levantando las piedrecillas negras, de mineral de hierro, y dejando ver el amarillo de la arena de debajo. Estas figuras monumentales solamente pueden apreciarse desde un sitio muy elevado.

Dentro de las obras de envergadura monumental cabe citar una de las pioneras, la Spiral Jetty de Smithson. Realizada en un gran lago de aguas coloreadas por la presencia de bacterias, el

Great Salt Lake de Utah, se trata de un muelle monumental en forma espiral. El agua coloreada debía servir de fondo a la escultura y estaba previsto que la naturaleza accionara con ella. De hecho, en la actualidad la espiral está sumergida y su vista es muy distinta a la que tenía cuando Smithson la terminó.

Artista de formación conceptual, Smithson reflexiona acerca de su obra en base a dos parámetros que se necesitan mutuamente: el site y el non-site. El non-site es un espacio artístico (galería, museo) y el site es un espacio no artístico (minas, pistas en desuso, canteras abandonadas, etc.) en el que se desarrollará la obra. El non-site proporciona información del site por medio de fotos, mapas, films y de los contenedores expuestos en las galerías conteniendo materia del site. En el caso de Spiral Jetty el sistema del non-site jugó un rol importantísimo, ya que Smithson realizó un texto, fotos y un film, que documentaban la obra pero también formaban parte de ella. En el film las referencias primitivistas son muy claras, con la comparación de los bull-dozers con dinosaurios e imágenes representando el origen del mundo. Por otra parte, un mito de los aborígenes del lugar narra los fuertes torbellinos que producía el lago y que llevaban sus aguas del lago al océano. Smithson sugiere que su espiral alude a este mito inherente al lago.

En el caso de **Broken Circle/Spiral Hill** Smithson se interesaba por la dualidad establecida entre la altura de una de las obras, Spiral Hill y la visión plana de la otra, Broken Circle. Cuando se estaba aplanando el terreno para realizar la obra, que debía aludir a los diques construidos desde siempre por los holandeses, se encontró una gran piedra en su centro. Este descubrimiento primero desconcertó a Smithson, que pensó en quitarla, pero luego lo incorporó a la obra, puesto que le había agregado una nueva dimensión temporal. En su corazón había aparecido un testimonio de una era perdida de la tierra y una referencia a las tumbas arcaicas de la zona que se construían con piedras de la misma proveniencia.

Tan importante como la noción arcaica de la tierra, que todos los artistas del land art tienen en cuenta, es la idea del tiempo, del Cosmos, asociado al ritmo de la naturaleza, a las estaciones y a los solsticios. En este sentido es emblemático para la mayoría de ellos el monumento de Stonehenge, un conjunto lítico realizado en distintos momentos durante el neolítico, cuyas coordenadas marcaban los solsticios. Pero si bien en algunos casos la importancia del cómputo del tiempo para las sociedades arcaicas, realizado sobre la base de una observación estricta de los solsticios y de la revolución de los astros, era fundamental porque regía el ritmo de siembras y cosechas, en general estos sitios eran espacios rituales, lugares en los que podía darse una comunicación cósmica con los seres sobrenaturales.

Es esta experiencia de lo cósmico la que quieren rescatar, y a su vez producir en el hombre actual, una serie de obras como los **Sun Tunnels** de Nancy Holt. La obra realizada sobre un terreno comprado por la artista en el nordeste de Utah consiste en 4 enormes tuberías, de 6 m. de largo y 2,50 m. de alto, enfrentadas dos a dos, alrededor de un espacio vacío circular. Los tubos están orientados en función de los solsticios de verano y de invierno y en su superficie se realizaron agujeros correspondientes a las principales constelaciones, cuyo tamaño es proporcional a la importancia y luminosidad de las estrellas. Esta instalación en el desierto

debe mostrarnos, a través de nuestra experiencia individual, la dimensión cósmica del tiempo. Dice Nancy Holt: "En el desierto el tiempo no es solamente un concepto mental o una abstracción matemática. Las rocas a lo lejos no tienen edad; han estado depositadas en estratos durante centenares de miles de años. El "tiempo" adquiere una presencia física. Encontramos solamente a diez millas de Sun Tunnels las extensiones de sal de Bonneville, uno de los raros lugares del mundo donde se puede ver verdaderamente la curvatura de la tierra. Pertener a este tipo de paisaje y caminar sobre un suelo que nunca ha estado recorrido antes proporciona el sentimiento de estar sobre este planeta, volviendo hacia el espacio, en el tiempo universal".

La tierra se pone en relación con las estrellas y el Sol, formando parte de un paisaje estelar, planetario, para proporcionar al hombre moderno el sentimiento de pertenencia al cosmos, que para las sociedades primitivas y arcaicas es parte ineludible de sus sistemas de pensamiento. Holt, según sus propias palabras, busca situarse en el centro del tiempo cíclico para colocar al hombre en el "centro del mundo".

El tiempo y el espacio se anudan en muchas mitologías primitivas. El tiempo es el tiempo del origen del mundo, el tiempo en el que actuaron los ancestros, narrado por los mitos y actualizado en los ritos. El espacio posee las huellas de su actuación, en forma de lugares sagrados, monumentos que marcan algún hecho del origen de los tiempos narrado en los mitos, geografía ritualizada. Esta relación es inherente a todas las cosmologías primitivas, el tiempo y el espacio son cualitativos, significativos, nunca neutros. El caso de los indígenas australianos es particularmente afín a algunas de las formas del land art porque su mitología se encuentra casi por completo encarnada en el territorio, es la suya una territorialización del mito. Los ancestros míticos, pertenecientes a lo que los australianos llaman, en traducción inglesa aproximada, el Dreaming o el Dream Time, aparecieron y dieron forma al mundo, creando todos los seres a medida que recorrían enormes distancias. Los mitos relatan, de una forma extremadamente detallada, las peregrinaciones de los ancestros. Todo lo existente, se trate de un curso de agua, de una montaña, un animal, una institución o una práctica está cargado de significado, existe, porque ha sido formado por los ancestros del Dream Time. Los seres sobrenaturales recorrieron todo el territorio australiano proporcionándole su aspecto actual, mientras daban origen a los seres nombrándolos. Cuando desaparecieron se transformaron en una roca, un árbol o se ocultaron debajo de la tierra.

Acabada la época ancestral, un lazo significativo se estableció entre los hombres, su geografía mística, es decir su territorio, y la responsabilidad humana de mantener el territorio vivo, es decir fértil. La geografía ha quedado profundamente impregnada del relato mítico, adquiere su sentido gracias a ella, y los indígenas, mediante los ritos reactualizan la historia sagrada. Los aborígenes consideran que el territorio está completamente marcado por unos caminos invisibles que unen todos los lugares en los cuales los ancestros se han transformado en algún elemento o han dejado su huella: tal roca es el ancestro de los canguros, tal ojo de agua representa el sitio en el que el antepasado tiburón se hundió en la tierra, tal otro ojo de agua es la morada de la serpiente del Arco Iris.

Todo el territorio es, a los ojos de los aborígenes la huella de un drama sagrado desarrollado en la época mítica. El paisaje, así, en cuanto remite a los antepasados totémicos, forma parte de la historia de los hombres, es su árbol genealógico. Esta geografía mítica ordena y estructura el territorio real de los aborígenes australianos. La orientación geográfica está en relación con esa historia mítica y por ejemplo, para llegar a un lugar sagrado no se tomará cualquier camino, o el más corto, sino el que los ancestros recorrieron según está narrado en el mito. Es decir, existen “rutas”, que los iniciados conocen, y que están en relación con la historia mítica.

Las ceremonias rituales, consistentes muchas veces en peregrinaciones similares a las de los ancestros, recrean el mundo. Estos recorridos míticos aparecen representados en las pinturas, significados por líneas que unen diferentes sitios o por las pisadas que representan precisamente las peregrinaciones, ancestrales y reactualizadas ritualmente. Esta idea que hemos comentado, presente en la mitología australiana, de apropiarse de la tierra mediante el recorrido, que adquiere su fundamentación en un previo deambular ancestral, puede retomarse en las huellas de Denis Oppenheimer y fundamentalmente en la obra de Richard Long.

Cuando Long realiza su performance de 1975, **6 días alrededor del gigante Cernes Abbas** en Dorset, está reactualizando la figura mítica a través de su acción, haciendo presente un tiempo arcaico. Sin duda, lo más característico de la obra de Long tiene que ver con sus recorridos en distintas geografías. El tiempo se une al espacio, pues el artista va adentrándose en el paisaje en un tiempo que está medido por su propio cuerpo, por su ritmo y su resistencia.

Long realiza mapas de sus recorridos, como en **A walk of four hours and Four circles**, realizada en Inglaterra en 1972, pero sus mapas son equivalentes a las pinturas australianas, no reflejan el recorrido real del artista sino que marcan una geografía simbólica. En el caso de Long no se nos dice cómo el artista pasa de un círculo a otro, ni el tiempo preciso que su recorrido ha insumido. El mapa simboliza su recorrido. La diferencia entre los aborígenes australianos y la obra de Long es también clara: mientras que los aborígenes convierten el recorrido de la geografía en una rememoración de su historia sagrada, para Long su caminar es su manera de hacer arte. Dice Long: “Mi primer trabajo realizado por el caminar, en 1967, fue una línea recta en un campo de hierba, que fue también mi propio sendero, que conducía a “ninguna parte”. En los siguientes iniciales trabajos con mapas, registrando muy simples pero precisas caminatas en Exmoor y Dartmoor, mi intención fue la de hacer un nuevo arte que fuera también una nueva manera de caminar: caminar como arte.”

En un caso se trata de caminar como rito, en otro caminar como arte, pero en sus diferencias muchos puntos de contacto aparecen. La obra que menciona Long como inaugural de su actividad artística es **A line made by walking**, un sendero realizado en la hierba por el caminar reiterado del artista, fotografiado en blanco y negro. La radicalidad de esta propuesta, el acto de ir y venir hasta diseñar la línea tenía antecedentes en otras intervenciones sobre lo real, pero fue la primera vez que realizó “arte en el caminar”, fórmula que puede resumir su actividad futura. Este ir y venir traza otro puente con la marcha del aborigen: es el cuerpo el que deja la

huella sobre la geografía, son sus pisadas, su ritmo que no vemos ya que el espectador nunca está presente en el momento en que Long realiza su obra.

La fotografía, como las pinturas australianas, dan testimonio de esa marcha, recogen la huella de las pisadas. Una caminata que se ha realizado en la propia naturaleza, en la geografía elegida por el artista. "Mi trabajo, dirá, es real, ni ilusorio ni conceptual. Supone piedras verdaderas, tiempo verdadero, verdaderas acciones. Utiliza el mundo tal como lo encuentra". Pero igual que los aborígenes australianos, busca trascender eso real, en su caso por la experiencia estética y por esa comunión con la naturaleza de la que el espectador ha sido excluido. Mapas y fotografías permiten idealmente reconstruir la experiencia del artista, así como las pinturas australianas permiten leer el recorrido ancestral y su reactualización en un tiempo real.

El tiempo cósmico, en el caso de la obra de Nancy Holt, el tiempo de la experiencia en la de Long, pero también otra forma muy importante de manifestación del tiempo está presente en la obra de algunos artistas del land art: la destrucción. Trabajar en el seno de la naturaleza significa aceptar que su acción, tarde o temprano modificará o acabará con la obra. Aún cuando su estructura sea de suficiente consistencia, como es el caso de la Spiral Jetty de Smithson, la naturaleza acaba por modificarla o destruirla.

Esta premisa esta en la base de la obra de todos los artistas del land art, pero en algunos casos es **precisamente** lo efímero lo que el artista busca para realizar su obra. Trabajar con flores u hojas, con agua, viento o polen supone que la obra en muchos casos apenas si resistirá el instante necesario para fotografiarla. Los pueblos primitivos utilizan para sus distintas formas de arte, tanto corporal como escultórico, muchos materiales perecederos: vegetales, flores, frutos. Muchos rituales se realizan con máscaras hechas con elementos vegetales que servirán exclusivamente para el momento de la ceremonia. En su caso, se trata de formas indudablemente efímeras. Aunque visto con mayor profundidad el hecho de que los pueblos primitivos mantengan las formas y las repitan ritualmente hace que se pierdan los objetos pero se mantenga la matriz formal a la que responden y que originará nuevos objetos idénticos a los perdidos. La memoria funciona de manera similar a lo que realiza por medios mecánicos la fotografía.

Andy Goldsworthy, Nils-Udo o Wolfgang Laib, trabajan con elementos proporcionados por la naturaleza, en el seno de la naturaleza y sin medios técnicos ajenos a ella. Goldsworthy trabaja desde 1988 en Penpont, en Dumfriesshire, porque necesita una compenetración con la naturaleza Dice: "hay una iniciación recíproca entre la naturaleza y el hombre". En su diario de trabajo, en el que anota comentarios breves en los que registra los momentos logrados y los fracasos, aparece constantemente la frase "comprensión del mundo natural", aunque comprender no por medios racionales sino por esa particular empatía de la obra **en** la naturaleza.

Pero si bien su obra se realiza exclusivamente con elementos e instrumentos provistos por la naturaleza, es evidente su carácter de artificio, que hace que en la fotografía no la confundamos nunca con una creación natural. Las formas geométricas, como las espirales o

los círculos – que como hemos visto son las fundamentales en prácticamente todos los artistas del land art- se convierten en agujeros. Los agujeros tienen para el artista propiedades mágicas, son instancias de pasaje hacia otro mundo. Dice: “el negro de un agujero es parecido a la llama de un fuego. La llama vuelve visible la energía del fuego. El negro es la llama de la tierra, su energía”.

Uno de los rasgos de mayor originalidad de Goldsworthy es el utilizar la acción del frío sobre el agua como elemento para la obra. El hielo, la nieve son también la mayor metáfora de la fugacidad. En el documental **Ríos y Mareas** vemos una actuación de Goldsworthy en un río de Penpont, en Escocia. El artista elige un trozo de mineral, rico en óxido de hierro, encontrado al borde del río y lo muele cuidadosamente para obtener el pigmento con el cual teñirá sus aguas y los pequeños charcos que se forman entre las rocas. En el monólogo que acompaña su actuación, Goldsworthy relata que esa piedra al molerse y diluirse en agua es roja porque contiene hierro, igual que la sangre humana que por eso también es roja. “El color, dice, es una parte de la vida. Aunque las cosas mueran siguen siendo parte de ese flujo, esa sensación de energía interior, que es la vida. Se produce un verdadero shock al ver ese color (el rojo) tan ajeno al río, y que sin embargo pertenece a él.”

No muy distinto al proceder de Goldsworthy es el de los aborígenes australianos. Los sitios en los cuales se encuentran los pigmentos naturales son considerados sagrados y la asociación entre el ocre rojo y la sangre es idéntica. Por ello, las pinturas sobre corteza de eucalipto se realizan sobre un fondo de ocre rojo que significa la sangre de los antepasados. La realización de la pintura sobre corteza, igual que la utilización del pigmento en la pintura corporal o en los enterramientos significa la trascendencia de lo real para lograr una conexión con el mundo de los antepasados, la “época del sueño”. La postura religiosa, en un sentido amplio, de Goldsworthy, su idea de trascendencia a través de la obra y de su conexión con la naturaleza lo relaciona con la acción de simbolizar los elementos naturales de los aborígenes australianos.

De similar inspiración por su sutileza es la obra del artista bávaro Nils-Udo, que trabaja desde 1976 en plena naturaleza.

En el caso de Wolfgang Laib no se trata de un trabajo en la naturaleza, puesto que sus obras se exponen en galerías, pero su material es siempre natural. Particularmente remarcables son sus obras con polen, que recoge cuidadosamente durante más de medio año, acción que forma parte de la obra y que, por lo tanto, no es delegada en ninguna otra persona. Sus tapices de polen hacen pensar en la pintura, especialmente porque el polen en esa concentración tiene un color de tal saturación que produce una sensación de mareo. La pequeña escala, la fragilidad, la fugacidad, se expresan en sus pequeños montículos de polen como en las “Cinco montañas que no se pueden escalar”, que metafóricamente expresan la idea de que la parte más ínfima del universo lo resume y contiene todo.

Efímera es, por definición, la pintura sobre el terreno. Muchos grupos indígenas, como los Navajo en Estados Unidos, o los aborígenes del centro de Australia, realizan pinturas con arenas coloreadas y pigmentos minerales sobre el suelo del desierto. Michael Heize realiza la obra **Primitive Dye Painting** siguiendo el mismo ejemplo. En el caso de los indígenas la

funcionalidad de estas pinturas es eminentemente ceremonial y ninguna conservación es posible, aunque las formas, como hemos mencionado antes, no se pierden y vuelven en posteriores obras. De la obra de Heize sólo quedará la fotografía. Si bien su finalidad es estética, el acto de realización retoma íntegramente la idea primitiva de la pintura en un contexto ritual y con unas características que solamente pueden servir para un momento especial y luego deben desaparecer.

El propio cuerpo es en varios de estos artistas que hemos comentado el medio necesario para la realización de la obra. Las sendas de Long producidas por sus caminatas, la silueta dejada en la piedra en Goldsworthy, Nils-Udo en su gigantesco Nido, tienden un puente desde el land art hacia el body art. Quizás la obra de Ana Mendieta sea la más rica en esta doble vertiente de Cuerpo y Naturaleza como sujetos de la obra de arte, puesto que muchas de sus obras consisten en un cuerpo, el suyo, en la Naturaleza.

El Cuerpo en las sociedades primitivas es vehículo de contenidos simbólicos muy importantes expresados a través de la pintura corporal y de las distintas intervenciones perennes, como tatuajes o escarificaciones, realizadas en el contexto del rito. También para los artistas del body art el cuerpo se ha convertido en un soporte para la transmisión de significados. La obra y el artista se funden en uno, el cuerpo se vuelve simbólico.

Günter Brus, que junto con Hermann Nitsch, Otto Mühl y Rudolf Schwarzkogler forma el grupo conocido como Accionismo Vienés, dice: "Mi cuerpo es el motivo, mi cuerpo es el acontecimiento, mi cuerpo es el resultado". Imposible una definición más precisa y condensada que ésta. En las distintas intervenciones realizadas por los artistas del accionismo vienés está muy presente la idea de sacrificio y de la violencia que éste supone. Por ello, como en muchos rituales de las sociedades primitivas, utiliza como elementos básicos la sangre, los animales muertos y la mutilación, tanto figurada como real, que dejará una huella simbólica, como también ocurre en las escarificaciones primitivas.

En el caso de las obras de body art realizadas por mujeres, con un sesgo feminista, la referencia al arte primitivo tiene un matiz propio. Lo "primitivo" no puede separarse de lo "civilizado", que es su antagonista y que en la ideología colonialista es un modelo ideal al que debe aspirarse y que se logrará con el tiempo y la ayuda del mundo desarrollado. Lo primitivo, así, es un segundo término del binomio civilizado/primitivo. De manera similar, la mujer en la sociedad patriarcal forma parte del binomio hombre/mujer, definida como el "segundo sexo", es decir en dependencia y en parte definida por un mundo masculino. Además una asociación significativa recorre y asocia lo primitivo a lo femenino: ambos términos son considerados próximos a la naturaleza, irracionales, unidos a la visceralidad y la corporeidad, frente al mundo racional, conceptual, de lo masculino y lo civilizado. Un hilo muy sutil relaciona la animalidad, la femineidad y lo primitivo, en tanto lo primitivo y lo femenino participan simbólicamente de la animalidad.

En esa obra que con justicia puede considerarse el comienzo de la mirada moderna, la **Olimpia** de Manet, la desafiante prostituta está acompañada por una sirvienta negra cuya mirada se detiene en su oferente y blanco cuerpo. En un precedente fotográfico del tema,

**Odalisca y su esclava**, aparece una mujer desnuda, en clara posición oferente sobre una piel de leopardo que alude a una animalidad felina, también símbolo femenino, y una mujer negra que hace de contrapunto a la vez que de necesario *pendant*. Manet anuda los tres términos: la mujer, sexuada – la prostituta-, la animalidad felina – el gato negro- y la presencia de lo “primitivo”, la criada africana. Esta obra fue retomada por Carolee Schneemann en la instalación del escultor Robert Morris titulada **Site**, en la que la artista realizaba una versión en vivo de Olimpia. En ella Schneemann, como Olimpia, yacía desnuda, llevando solamente una cinta negra en su cuello, mientras Morris desmantelaba y movía una serie de tablones de madera colocados a su alrededor. Llevándola al plano de lo real, la performance de Morris ironizaba sobre la Olimpia de Manet así como Manet había ironizado en su cuadro sobre la Venus de Tiziano.

Otra obra, inaugural de la vanguardia, tan señera como la Olimpia y tan provocativa como ella, **Les demoiselles d’Avignon** de Picasso, une lo femenino claramente sexuado- la prostituta- y lo “primitivo”. Mujer y primitivo aparecen en la obra de Picasso en su significación profunda, a través del prisma de la personalidad del artista, fascinado por ambos términos, con la ambivalencia de la palabra fascinación: atraído al mismo tiempo que aterrado. En la obra de la artista dadaísta berlinesa Hannah Höch lo “femenino” en tensión con lo “primitivo” se resuelve en una serie de collages que superponen ambas imágenes. Lejos de resultar una imagen bella, como la serie de Man Ray **Noire et blanche**, la superposición de la mujer con la escultura primitiva anula la individualidad de ambos términos y subraya la “fetichización” de la mujer tanto como la del primitivo.

En la tradición de la vanguardia el cuerpo fue asociado con lo primitivo y lo primitivo asociado con lo “real”, la “vida” frente al “arte”. Las artistas del body art hacían literal la asociación, utilizando como punto focal su propio cuerpo que sintetizaba el arte- es decir la propia artista- con el objeto obra de arte, que era su propio cuerpo. Ellas son obra y artista al mismo tiempo, pero no en la ficción sino en la realidad, en la corporeidad de sus propias personas. A la manera de las mujeres-pincel de Yves Klein, aunque en este caso la mujer es el intermediario del artista-hombre, no la obra.

Retomando la asociación de lo primitivo con lo femenino, la utilizaban en un doble sentido: por un lado desafiaban el binomio civilizado/masculino, pero por otro reivindicaban lo “sagrado” femenino tal como es simbolizado en el universo primitivo. A través de los rituales, aludidos en las performances de Carolee Schneemann o de Ana Mendieta, aparece una reivindicación y reverencia del cuerpo femenino como Creación, Naturaleza, Tierra, Maternidad. En este sentido tomaban la asociación femenino/primitivo a la que nos hemos referido para, despojándola de sus contenidos despectivos dentro de la cultura occidental, reivindicar, como en los pueblos primitivos, el cuerpo femenino como metáfora de la potencia de lo femenino. Así cabría interpretar la performance realizada en 1963 por Schneemann titulada **Eye/Body** en la cual se celebraba el cuerpo femenino, su propio cuerpo, acompañado de elementos presentes en los rituales primitivos: la pintura corporal y la serpiente, tradicionalmente asociada a la fertilidad y lo femenino. Las diosas de la fertilidad solían ir acompañadas de serpientes, animal

que por estar siempre en contacto con la tierra era considerada perteneciente a su orden. Scheenemann comenzó **Eye/Body** en 1962 y realizó la performance en diciembre de 1963, en su propio loft. Su obra es una de las primeras que incorpora el propio cuerpo del artista como sustancia de la obra, anticipándose a la eclosión del body art a finales de los 60 y 70. Schneemann entraba en su instalación y en lo que ella llamaba una “especie de ritual shamánico” incorporaba su cuerpo desnudo en el montaje, pintándose, engrasándose y cubriéndose de tiza a sí misma. La alusión al ritual primitivo es obvia y doblemente marcada: ella es como el shaman que lleva a cabo el ritual transformándose a sí mismo – el acto de transformación es el objetivo y centro del ritual shamánico- y a su vez utiliza los elementos del entorno de su instalación con este propósito, como el shaman utiliza el fetiche para poder realizar el rito. Aunque, a diferencia de los rituales primitivos realizados por hombres que utilizan metafóricamente lo femenino para invocar la fertilidad, ella es, simbólicamente, el shaman que lleva a cabo el acto y la mujer, diosa de la fertilidad en sí misma.

El objetivo de su **Eye/Body**, obviamente, es sustancialmente diferente del del ritual primitivo: la sacralización del cuerpo femenino y la referencia ritual se realiza con un propósito de reivindicación feminista.

En este contexto cabría incluir la obra de una de las mayores artistas de esta corriente en los años 70, Ana Mendieta. Los elementos feministas y de reacción frente a la violencia sufrida por las mujeres, presente en sus obras **Tied-Up Woman**, performance realizada en la Universidad de Iowa en febrero de 1973 o sus escenas de violación tituladas **Rape Scenes**, la primera de las cuales se realizó en la misma universidad, en abril de 1973 semanas después de que una estudiante del campus hubiera sido violada y asesinada, se unían a los elementos primitivistas y de reivindicación del cuerpo femenino como fuente de vida.

En sus acciones de body-art Mendieta incluye elementos procedentes de los rituales primitivos, sobre todo de los cultos afroamericanos de su Cuba natal. Dice Mendieta: “Fue durante mi infancia en Cuba cuando por primera vez me fascinaron las culturas y el arte primitivo. Parece como si esas culturas tuviesen un conocimiento interno, una cercanía a las fuentes naturales. Y es este conocimiento el que da realidad a las imágenes que han creado. Este sentido de lo mágico, del conocimiento y el poder que se encuentra en el arte primitivo ha influenciado mi actitud personal hacia la creación artística. Durante los doce últimos años he estado trabajando en el exterior, en la naturaleza, explorando la relación entre yo misma, la tierra y el arte.”

Los *earth and body works* a los que Mendieta dio el título de **Siluetas**, son una serie en la que la artista inscribe su propio cuerpo en el paisaje, muchas veces en un desarrollo ritual personal, de purificación y trascendencia. En muchos casos no se trata de un cuerpo sino de una huella, dejada en la materia, y en la que la artista ha trabajado con tierra, con fuego, con agua. La idea de la transformación preside estas obras, precedidas por definición y documentadas mediante fotografías. Performance, por otra parte, en la que no existe espectador y que se constituye fundamentalmente en una experiencia de la artista.

La referencia primitivista le servía para una doble reivindicación: de lo femenino como símbolo originario y de sus raíces cubanas, traumáticamente cortadas en su infancia por su traslado a Estados Unidos en la llamada "Operación Peter Pan". En su primera visita a Cuba decidió hacer unas obras inscritas en el paisaje, que fueron esculpidas en una gruta de un parque a las afueras de La Habana. Fueron el ejemplo más explícito de su identidad con la cultura cubana primitiva así como con la idea de la potencia de lo femenino presente en ella. Un grupo de 10 figuras de mayor tamaño que el real representan diosas de la creación, nombradas en taíno. La tierra en la que están realizadas las figuras es la metáfora de la Madre Tierra, la Madre Naturaleza, arcaica, mítica y al mismo tiempo material, concreta.

Desde sus primeros trabajos, realizados entre 1973 y 1976, Mendieta recurre a mitos y prácticas religiosas afro-cubanas, así como precolombinas. El sacrificio de animales, una parte importante del ritual afroamericano, es utilizado por Mendieta en **Death of a chicken**, realizado en la Universidad de Iowa en 1972, performance en la que la artista se cubre con sangre del animal decapitado al que sostiene por una pata. Al acercar el cuerpo del animal al suyo Mendieta también aproxima simbólicamente el cuerpo de la mujer al del animal. Esta es por otra parte la primera obra en la que Mendieta utiliza sangre, elemento que considera de valor mágico y sentido positivo, y que aparecerá en múltiples obras posteriores en el mismo sentido en que aparece en las culturas primitivas, es decir como una fuente de vida.

De similar inspiración es **Feathers on a Woman**, performance llevada a cabo también en Iowa en 1972, en la que Mendieta pegaba plumas sobre el cuerpo desnudo de una mujer que finalmente abrirá sus piernas enseñando su sexo en una postura muy representada en el arte primitivo aludiendo a la esencia de lo femenino, el nacimiento y la fertilidad. Es evidente no solamente la idea de sacrificio, dado que muchas veces son aves las que se sacrifican en rituales primitivos, sino también la de transformación shamánica, que se simboliza en casi todas las culturas primitivas con las referencias al pájaro y al vuelo que el shaman realiza luego de su transformación. En **Venus generosa** una mujer que no es la artista es cubierta con una sustancia pegajosa, luego con plumas de pollo y después fotografiada con sus brazos abiertos como si estuviera volando.

La vida y la muerte, la plenitud del ciclo vital y el renacimiento son la base conceptual de la obra de Mendieta. Dice la artista: "No pienso que puedas separar muerte y vida. Toda mi obra gira en torno a esas cosas, en torno a Eros y la vida/la muerte". Una de sus imágenes más poéticas corresponde a una performance realizada en una tumba zapoteca en El Yagul, en México. La artista se acostó en la tumba y cubrió su cuerpo con pequeñas flores blancas que tapan completamente sus rasgos. La vida se renueva en un ciclo eterno, renace continuamente de la destrucción. En el mismo sentido podría entenderse su acción **On giving life**, en la que Mendieta aparece desnuda junto a un esqueleto. En ella retoma la idea de los pueblos precolombinos mexicanos de que vida y muerte son inseparables, expresada en la convivencia en una misma obra de rasgos de un ser vivo y muerto a la vez.

Mendieta, como muchos artistas del land y el body art fundamenta su obra en una religiosidad abstracta, esencial, en perfecta consonancia con la religiosidad primitiva. Dice Mendieta: "Mi

arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas: del insecto al hombre, del hombre al espectro, del espectro a las plantas, de las plantas a la galaxia. Mis obras son las venas de irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconcientes que animan el mundo.” Está muy claro en la anterior cita que el arte asume el valor que en las sociedades primitivas tiene el rito, cuyo fundamental papel es anudar y sostener esa relación cósmica entre todos los seres.

Quisiera terminar con un ejemplo en el que los términos femenino/primitivo han sido tomados irónicamente. En 1985 un grupo de artistas, que se llamaban a sí mismas *The Guerrilla Girls*, desplegaron por el Soho neoyorquino posters reivindicativos en una forma particular de performances cuestionadoras. En un cartel, posiblemente el más sugestivo de su trayectoria planteaban la pregunta: **Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Metropolitan Museum?** Y una mujer desnuda con una máscara de gorila aparecía junto a un texto que decía: “Menos del 5% de los artistas en la sección de arte moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos”. El origen de este trabajo reside en un encargo de diseñar una cartelera para el Public Art Fund en Nueva York, que lo rechazó, argumentando que el diseño no era suficientemente claro. Las Guerrilla Girls entonces pagaron un espacio de propaganda en los buses de Nueva York hasta que la compañía de buses canceló el encargo diciendo que la imagen era demasiado sugestiva y que parecía que el personaje llevaba en su mano algo más que un abanico. La imagen es, efectivamente, muy sugerente. Esta realizada combinando la famosa **Odalisca** de Ingres con la máscara de gorila: una conjunción extraordinariamente lograda de la idea de lo femenino sexuado – una mujer perteneciente al harem, condensación de las fantasías acerca de la mujer como objeto sexual- junto a la referencia a lo primitivo como lo instintivo, lo brutal, lo salvaje.

He elegido la obra de algunos artistas para mostrar los lazos profundos que unen el arte iniciado alrededor de la década de los 70 cuyo fundamento es la trascendencia de lo real y el arte primitivo, pero la variedad y profundidad de la relación excede notoriamente nuestro recorrido, lo que demuestra su importancia a la hora de entender el arte contemporáneo.