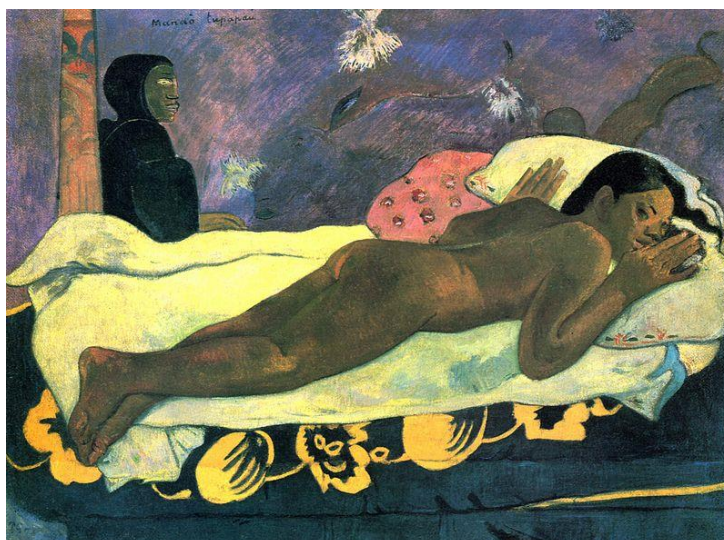


Trabajo Fin de Grado

Paul Gauguin: Padre del Primitivismo moderno

Paul Gauguin: Father of the modern Primitivism



Autor

David Use Cubas

Director

Dr. David V. Almazán Tomás

Grado en Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras

Curso 2016-2017. Septiembre de 2017

ÍNDICE

1. <u>INTRODUCCIÓN</u>	2
1.1 JUSTIFICACIÓN	2
1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN	3
1.3 METODOLOGÍA Y OBJETIVOS	5
2. <u>PAUL GAUGUIN, PADRE DEL PRIMITIVISMO MODERNO</u>	6
2.1 EL PRIMITIVISMO EN EL ARTE	6
2.2 PAUL GAUGUIN, EL PRIMITIVISTA PRIMITIVO	10
2.3 ANÁLISIS DEL PRIMITIVISMO DE GAUGUIN	16
3. <u>CONCLUSIONES</u>	29
4. <u>BIBLIOGRAFÍA</u>	30
5. <u>LISTADO DE ILUSTRACIONES</u>	34

1. INTRODUCCIÓN

1.1 JUSTIFICACIÓN

La razón fundamental para la elección de este tema es mi predilección por la obra artística, tanto pictórica como escultórica de Paul Gauguin, el padre del primitivismo artístico moderno. En este sentido, he elegido este tema porque considero que el primitivismo es trascendental y fundamental para entender la evolución de las vanguardias históricas, como el fauvismo, el surrealismo, etc., que beben directamente de estas fuentes primitivistas y de Gauguin, una de las figuras claves en el nacimiento del arte moderno. Otro de los aspectos que me han llevado a elegir este tema es que sigue resultando de gran interés y actualidad.

1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Ya en vida del propio Gauguin existía un nutrido corpus literario que hacía referencia a su obra y que trataba el tema de su primitivismo, destacando la publicación que realizó junto a Charles Morice, *Noa Noa*¹, que se trata de un diario de viaje en el que plasma sus impresiones acerca de los Mares del Sur. Tras su muerte no tardaron en hacerse recopilaciones de la correspondencia del artista con amigos y familia, como queda de manifiesto en *The letters of Paul Gauguin to Georges Daniel de Monfreid*², obra de O. Frederick o en el *Escritos de un salvaje*³ de M. Latorre, de finales de siglo.

Cabe destacar que en general en todos los estudios realizados sobre Gauguin aparece tratado el tema del primitivismo, pero he decidido centrarme en las obras que lo abordan directamente.

Desde una perspectiva académica, en la segunda mitad del siglo XX se aprecia el desarrollo de un gran interés por el primitivismo, que podríamos decir que incursiona en el mundo literario de la mano de la obra de B. Danielsson *Gauguin in the South Seas*⁴, publicada en 1965. Tras esta publicación encontraremos toda una serie de textos que traten el tema, como es el caso de *La preferencia por lo primitivo*⁵ de E. H. Gombrich (2002). Del mismo modo aumentará el interés y la fascinación que causaba el propio artista, lo que se plasma en las numerosas monografías referentes a su persona, destacando la editada por Stuckey y Prather en 1994 bajo el título *Paul Gauguin: 1843-1903*⁶, o la realizada por G. M. Sugana, titulada *La obra pictórica completa de Paul Gauguin*.⁷

Será también en esta segunda mitad del siglo cuando se comiencen a realizar exposiciones centradas en el primitivismo y en la figura del propio Gauguin, como la

¹ GAUGUIN, P. y MORICE, C., *Noa Noa: The Tahiti Journal of Paul Gauguin*, París, 1901.

² FREDERICK, O., *The letters of Paul Gauguin to Georges Daniel de Monfreid*, Nueva York, Dodd, Mead and Company, 1922.

³ LATORRE, M., *Escritos de un salvaje*, Madrid, Debate, 1989.

⁴ DANIELSSON, B., *Gauguin in the South Seas*, Nueva York, Doubleday and Company, 1965.

⁵ GOMBRICH, E. H., *La preferencia por lo primitivo*, Barcelona, Debate, 2003.

⁶ STUCKEY C. F. y PRATHER, M. (edit.), *Paul Gauguin: 1843-1903*, Colonia, Könemann, 1994.

⁷ SUGANA, G. M., *La obra pictórica completa de Paul Gauguin*, Barcelona, Noguer, 1973.

organizada por William Rubin en 1895 en el MoMA de Nueva York bajo el título “*Primitivism*” in *20th Century Art: affinity of the tribal and the modern*,⁸ cuya importancia reside en que será tomado como punto de partida para el primitivismo de los artistas posteriores.

En cuanto al momento presente, los últimos estudios realizados sobre el tema, tanto del primitivismo en general como de Gauguin en particular son el *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*⁹ de Archer-Straw, la publicación del MoMA *Gauguin: Metamorphosis*¹⁰ o el *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*¹¹ de Jack Flam.

⁸ RUBIN, W., “*Primitivism*” in *20th century art: affinity of the tribal and the modern*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1990.

⁹ ARCHER-STRAW, P., *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, Londres, Thames and Hudson, 2000.

¹⁰ CHILDS, E.; FIGURA, S.; FOSTER, H.; MOSIER, E., *Gauguin: Metamorphosis*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2014.

¹¹ FLAM, J., *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, Berkeley, University of California Press, 2003.

1.3 METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

Para la realización de este trabajo ha sido fundamental la visita a diversas bibliotecas, destacando la María Moliner; así como la utilización de buscadores bibliográficos como AlcorZe, que me sirvieron para obtener la mayoría de los libros que posteriormente he utilizado para la realización del trabajo, tratando de ir siempre de un contexto general hacia lo particular.

También cabría mencionar la adquisición del libro *“Primitivism” in 20th Century Art*, publicación que me ha resultado imposible de localizar en las bibliotecas y que resulta fundamental en lo respectivo a este tema concreto.

Una vez recopiladas todas estas fuentes procedí a su atenta lectura, síntesis y toma de notas para la posterior redacción del trabajo en sí mismo.

En lo referente a los objetivos, con este trabajo busco:

1. Destacar la importancia del primitivismo en la gestación del arte moderno a partir de las vanguardias.
2. Resaltar la figura de Paul Gauguin como pionero del primitivismo.
3. Destacar la importancia de los Mares del Sur en el desarrollo de su estilo.
4. Analizar el primitivismo en la obra de Gauguin.
5. Poner de manifiesto que el primitivismo no es una mera cuestión formal, sino fundamentalmente cultural.

2. PAUL GAUGUIN, PADRE DEL PRIMITIVISMO MODERNO

2.1 EL PRIMITIVISMO EN EL ARTE

El concepto de lo primitivo se ha utilizado para definir a la Humanidad de fuera de Europa, considerados menos civilizados dentro de una idiosincrasia eurocentrista.¹² En este contexto también hay que destacar la utilización del término para calificar a los negros y otras gentes no europeas, con lo que cobra connotaciones claramente negativas de la otredad. Otra consecuencia de este eurocentrismo que sufre el mundo del arte es la valoración de estas artes de fuera de Europa desde unos supuestos estéticos con los que no se corresponden, midiéndose según el punto de vista del observador europeo, que sufrirá grandes cambios de forma paralela a los producidos en las corrientes estéticas y de la propia práctica artística.

Fue ya en el s. XVIII, en pleno auge de la esclavitud, y gracias a las ideas del ilustrado Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) y el concepto del "buen salvaje", cuando comenzó a producirse un cambio en la valoración del "otro", centrándose en la Polinesia. Sin embargo en una segunda etapa, que se correspondería en el tiempo con la época colonialista del s. XIX, se produjo una denigración absoluta de los "salvajes". Las tallas de estos pueblos aparecerán pues en los museos etnológicos y exposiciones coloniales,¹³ siendo tratados como meros trofeos de la victoria de la sociedad civilizada sobre el primitivismo salvaje de los territorios conquistados.

En este contexto colonial surge también en los museos etnológicos un cuantioso coleccionismo de estos objetos.

La importancia de la influencia de estas culturas "salvajes" en los artistas de vanguardia, es decir el primitivismo, fue percibido desde el primer momento,

¹² El primer lugar en que aparecen estos objetos primitivos serán las cámaras de maravillas, pero sin alcanzar nunca una valoración estética.

¹³ En 2009, Marina Muñoz Torreblanca presentó su tesis doctoral *La recepción de «lo primitivo» en las exposiciones celebradas en España hasta 1929*, que nos ofrece un exhaustivo análisis de este fenómeno. Tesis dirigida por Estela Ocampo, una de las máximas autoridades en lo referente al primitivismo y autora de libros fundamentales como *El fetiche en el museo*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.

convirtiéndose en un elemento fundamental para el surgimiento de un coleccionismo de arte africano y oceánico, así como para la entrada de estos objetos en los museos de arte moderno, ya que el gusto moderno y la apreciación del llamado Arte Negro se encontraban en sintonía. Este término de Arte Negro no presenta connotaciones negativas, puesto que se corresponde con la forma en que los primitivistas se referían tanto al arte africano como de Oceanía. La unión de estas tradiciones artísticas tan diversas y sin relación histórica entre sí, nos presenta una vez más la recreación de lo primitivo como un concepto de diferenciación respecto a "nuestra" cultura.

No obstante cabe destacar que si bien en esta etapa de denigración de lo primitivo se entendía como algo propio de sociedades menos evolucionadas, con la llegada del gusto moderno pasará a convertirse en una forma de salvar al arte de caer en el academicismo y reencontrarse con los valores más primarios y auténticos de la humanidad. El auténtico impulsor de esta corriente primitivista fue Paul Gauguin, a través de una aventura personal que le llevó a abandonar la sociedad y sus convenciones para buscar la libertad en los Mares del Sur, donde realizará sus mejores obras, envueltas en la mitología tahitiana.

El primitivismo será categorizado respecto a los albores de nuestra cultura moderna. Esto supuso valorar el Arte Negro por su supuesta modernidad en vez de medirse y definirse desde su propio desarrollo. En este periodo comenzarán a aparecer ensayos que alaban los logros artísticos de los primitivos, como es el caso de *Negerplastik*, de Carl Einstein (1885-1940),¹⁴ que fue publicado por vez primera en 1915. La ciudad de París, donde se desarrollan las vanguardias históricas será la primera capital del Arte Negro, pero pronto se trasladará esta capitalidad a Nueva York, donde en 1914 se celebró una exposición que reunía obras de Picasso con tallas africanas, así como la *African Negro Art* del Museo de Arte Moderno en 1935. Pese a todo, esta valoración del arte primitivo no era compartida por todo el mundo, y durante el año 1937 se realizaron

¹⁴ Contamos con la versión en castellano EINSTEIN, C., *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

diversas exposiciones en varias ciudades alemanas dedicadas al arte decadente, en el que se ridiculizaba tanto el arte de las vanguardias como el arte primitivo.

Esta tendencia primitiva será recogida por los *fauves* a principios del s. XX, época en que las influencias artísticas así como el coleccionismo se enfocan hacia el Arte Negro,¹⁵ tal y como nos muestran Henri Matisse (1869-1954) o Pablo Picasso (1881-1973),¹⁶ que recibirán esta influencia y la proyectarán a su vez hacia la segunda mitad del siglo. Cabe destacar la relación especial del primitivismo con el surrealismo,¹⁷ que mira estas obras más allá de meros aspectos formales, interesándose por las connotaciones mágicas o sobrenaturales que transmiten estos objetos artísticos.

Tras la Segunda Guerra Mundial y con la continuidad del fenómeno colonialista y la resistencia a la independencia de estos territorios también se vio condicionada la valoración de este arte primitivo, manteniendo posiciones artísticas insostenibles, como la separación de su estudio y exhibición con respecto al discurso claramente eurocéntrico de la historia del arte.

En los últimos tiempos las propuestas artísticas muestran una influencia de lo primitivo cada vez más diluida en lo formal, en favor de una interpretación de sus significados rituales y cósmicos. En este sentido se podrían destacar las performances de Joseph Beuys (1921-1986), concebidas a modo de rituales, y que son ya inseparables del arte actual. También cabría destacar las connotaciones primitivistas del Body Art y el Land Art.

En un estrato más cercano a la sociedad en general encontramos muestras de primitivismo por ejemplo en los tatuajes y modificaciones corporales, que presentan reminiscencias de lo primitivo en cuanto a los motivos que trasladan como en el

¹⁵ BARAÑANO, K., «Arte Africano y Artistas», en *José de Guimaraes: Mundos, cuerpo y alma*, Logroño, Museo Wurth, 2008, pp. 17-60.

¹⁶ STEPAN, P., *Picasso's Collection of African and Oceanic Art*, Nueva York, Prestel, 2006.

¹⁷ GOLDWATER, R., *Primitivism in modern art*, Londres, Belknap, 1986 (publicado originalmente en 1938).

carácter iniciático.

2.2 PAUL GAUGUIN, EL PRIMITIVISTA PRIMITIVO

Nada hacía pensar cuando Paul Gauguin nació en París en 1848 que su vida concluiría a miles de kilómetros, en la Polinesia Francesa en 1903, si bien ya desde su niñez están presentes los largos viajes por el globo, tal y como sucedió tras el intento de golpe de estado de Napoleón III, cuando se trasladó a Lima, la capital del país materno, donde vivieron hasta que Paul contó siete años, momento en que regresarán a Francia. En 1871 y tras un periodo en la marina, Gauguin vuelve a París, donde desarrolló una exitosa carrera como corredor de bolsa. En 1873 conoció a Mette-Sophie Gad, que se convirtió en su esposa, y con la que se trasladó a Copenhague en 1884, tras el desplome de La Bolsa parisina, con un ambicioso proyecto comercial que fracasará. Fue ella quien mantuvo a la familia, que se desmoronó con su decisión de dedicarse a la pintura a tiempo completo. Volvió solo a París en 1885.

Hacia 1873, al mismo tiempo que comenzaba su carrera como corredor de bolsa, también comenzó a dedicarse a la pintura en sus ratos libres. Trabajó amistad con Camille Pissarro (1830-1903),¹⁸ quien lo introdujo en algunas exposiciones de los impresionistas. En 1883 decidirá dedicarse por completo a la pintura.

En el verano de 1885 se trasladó a Pont-Aven, en Bretaña, ya que ofrecía unas mejores condiciones económicas. El audaz uso de colores puros y las temáticas simbolistas son elementos clave de lo que hoy se conoce como la Escuela de Pont-Aven. Gauguin sentía que el arte europeo había caído en la repetitividad y carente de amplitud simbólica, al contrario que ocurría con las artes de África o Asia.

En 1887 realizó un viaje a Panamá con su amigo Charles Laval (1862-1894), a su retorno hacia Francia decidieron instalarse en la Martinica, donde residieron aproximadamente seis meses. Durante este periodo Gauguin contrajo malaria y disentería, aunque no todo fueron penurias, ya que realizó una veintena de pinturas.

¹⁸ KANG, C., *Gauguin Biography*, Heilbrunn Timeline of Art History, Nueva York, Museum of Modern Art, 2000.

Entabló una profunda amistad con Vincent van Gogh (1853-1890), con el que trabajó y cuya aportación es fundamental para el surgimiento de su filosofía artística. En 1888 se trasladó a la casa de Vincent en Arlés por insistencia del hermano de éste, pero durante su estancia en la ciudad sureña su relación se deterioró, hasta el punto de que abandonó la casa en mitad de la noche por temor de su amigo, que acabó cortándose la oreja. Al día siguiente abandonó Arlés y nunca volvieron a verse, pese a lo que siguieron manteniendo correspondencia.

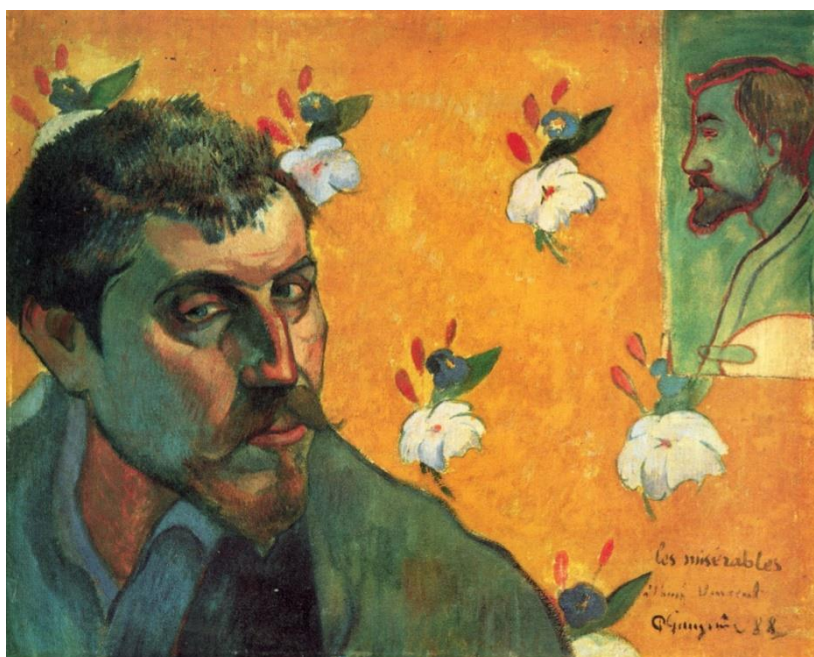


Fig. 1 Autorretrato: «Los miserables», 1888. Óleo sobre lienzo, 45 x 55 cm.
Fundación Vincent van Gogh/Museo Nacional Vincent van Gogh, Amsterdam.

Incluso antes de su primer viaje por los Mares del Sur, Paul siempre sintió cierta atracción por lo primitivo, impulsada por el ansía de conocer sus orígenes, ya que por sus venas corre sangre peruana. Este interés por sus orígenes se irá

ampliando, pasando a un interés por los orígenes de la humanidad en general, por lo que durante un periodo vivirá en Bretaña, una población menos sofisticada que las grandes urbes, con lo que esperaba encontrar algún indicio de este origen de la humanidad, pero se dio cuenta de que si quería encontrarlo debía alejarse aún más de la sociedad, con lo que decidirá trasladarse a las Islas del Pacífico.

Desde este primer momento en Bretaña desarrollará un primitivismo cultural que busca las reminiscencias del pasado que han sobrevivido al tiempo y se mantienen en la actualidad, como podrían ser las vestimentas o prácticas religiosas. Por tanto lo que atrae su atención son los indicios de una determinación cultural más que los ideales de libertad natural. Las obras más destacadas de este periodo bretón serían *El Cristo*

Amarillo y *La Visión tras el sermón*, en las que busca la unión original entre el hombre y la naturaleza, mientras que con el folclore de las culturas preestablecidas sitúa al hombre aparte.

Será en estos momentos cuando comience a tomar forma el primitivismo de Gauguin, del mismo modo que aumentará su insatisfacción con el impresionismo. Se opondrá a la idea de la mente como esclava de los sentidos y su idea alternativa de la mente antes que la materia será fundamental para desarrollar una nueva actitud frente a lo primitivo. Así la representación será vista como un acto en sí mismo más que como una respuesta ante un estímulo, un acto de creación, no de mera imitación; por lo tanto los orígenes de la cultura -lenguaje, religión y arte- pasarán a residir en la invención: la expresión primordial de la mente proyectando formas y sonidos que son ordenados en elementos de comunicación.

*La Visión tras el sermón*¹⁹ sirve de manifiesto para las innovaciones realizadas en este periodo bretón, estilísticamente está ligada al impresionismo, pero incorpora un nuevo sentido de la forma, más relacionado con la imaginación que con la imitación de la naturaleza. El paisaje bermellón que aparece sería una proyección de la alucinación sufrida por el personaje. Esta obra yuxtapone el mundo de las sensaciones pintadas con el paisaje sobrenatural, existente únicamente en la imaginación de la mujer. Para el diseño combina la realidad visible con la figura de la visionaria y su visión, ligando implícitamente la estilización anti naturalista y anti impresionista del artista a su percepción de la intensidad trascendental de las invenciones de mentes folclóricas.²⁰ Esta tendencia de utilizar recursos diversos y disparatados no muestra la incertidumbre de un novato, sino que se acentuará cada vez más, colocando el eclecticismo en el núcleo del primitivismo de Gauguin. Esta obra sugiere una nueva actitud, que avanza hacia la simplificación de las artes foráneas -como los grabados de Hokusai- al mismo tiempo que favorece la inversión y destrucción de las jerarquías propias del arte

¹⁹ BURHAN, F. E., *La Visión tras el Sermón en Visiones y Visionarios: Teoría Psicológica del s. XIX, Ciencias Ocultas y la Formación de la Estética Simbolista en Francia*, Princeton University, 1979.

²⁰ BURHAN, F. E., *Ibidem*.

occidental. Los principios que se perfilan en esta obra tomarán forma a partir del final del periodo de Bretaña.



Fig. 2 *La visión después del sermón, o Jacob luchando con el ángel*, 1888.
Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm. National Gallery of Scotland, Edimburgo.

En 1890 Gauguin ya había decidido asentarse en Tahití para huir de la sociedad europea y su artificio. Para posibilitar este viaje realizará una subasta en el Hotel Drouot a comienzos de 1891. Pasó los primeros meses en Papeete, la capital tahitiana, que ya había sufrido un hondo proceso de europeización, con lo que no cumplía su expectativa de idilio primitivo, lo que le llevará a trasladarse a una aldea más al interior, donde se asentó en una choza de bambú; en la que creará diversas obras que muestran la vida en Tahití, siendo la más valorada *Ave María*.

Envío nueve de sus pinturas a Daniel de Monfreid (1856-1929), en París, que fueron expuestas en Copenhague junto a obras del difundo van Gogh. Los reportes de la buena acogida de estas obras le llevaron a plantearse su retorno a Francia. Esta idea se vio favorecida por sus problemas de salud y su situación económica. Gauguin escribió un diario de viaje titulado *Noa Noa*, en el que cuenta que durante su estancia en la isla tomó a una nativa de trece años como esposa. Se llamaba Teha'amana, y fue objeto de

representación en numerosas de sus obras.

En 1893 regresó a Francia, donde continuó realizando cuadros de temática tahitiana,²¹ realizando una exposición de cierto éxito en la galería de Durand-Ruel (1831-1922) al año siguiente, a pesar de la cual perdió su patrocinio por causas inciertas. En 1895 sus obras serán expuestas por Ambroisse Vollard (1868-1939), aunque no llegarán a un acuerdo. Debido a su soledad en París decide retornar a Tahití, donde llegó a mediados de 1895, y donde permaneció hasta 1901. Durante este periodo se estableció a las afueras de la capital, y vivió una racha creciente en lo que a ventas se refiere. También participó en política mediante un periódico, *Las Avispas*, del que llegara a ser editor, bajo su mando el periódico se hizo famoso por sus ataques al gobernador y el estamento burocrático.

Durante el primer año de esta estancia se limitó a realizar esculturas y cuando regresó a la pintura fue para continuar con la larga serie de desnudos de alta carga sexual. A finales de 1897 culminó la que será su obra maestra *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos?*, que será expuesta por Vollard al año siguiente junto a otras obras que le había enviado, cosechando un gran éxito. En 1899 tras la muerte de su anterior marchante llegará a un acuerdo con Vollard.²² El desahogo económico le permite volver a soñar con establecerse en las Islas Marquesas, en busca de un ambiente más primitivo y donde había planeado establecerse desde su primera visita a Tahití. A su llegada en 1901 se encuentra una realidad totalmente diferente de la que imaginaba, ya que habían perdido su identidad cultural. Las Islas Marquesas se vieron fuertemente afectadas por enfermedades occidentales, del mismo modo que por los misioneros católicos y los comerciantes, quienes explotaron a los nativos. Se estableció en Atuona, en la isla de Hiva-Oa, la capital administrativa de las islas; donde compró un terreno en el centro del pueblo para construir su vivienda. Pese a encontrarse en el centro del

²¹ Realizará obras como *Día del Dios* (1894, Chicago Art Institute) o *Primavera sagrada, dulces sueños* (1894, Museo Hermitage de San Petersburgo).

²² MATHEWS, N. M., *Paul Gauguin, an Erotic Life*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2001.

pueblo estaba oculta de la vista por una serie de árboles, y una vez finalizada fue objeto de celebraciones. A finales de año los festejos terminaron y dio comienzo un periodo de trabajo muy productivo, enviando una veintena de cuadros a Vollard a principios del año siguiente. Pensaba que en las Marquesas encontraría temas novedosos, pero no fue así, por lo que la mayoría de sus obras de las Marquesas son difícilmente diferenciables de las realizadas en Tahití. Durante esta época decidió pintar paisajes, y otros temas que se correspondieran con los gustos de la clientela de Vollard, abandonando los temas de lo primitivo y los paraísos perdidos, recurrentes en Tahití.

Su salud empeoró de nuevo, haciéndole plantearse la idea de regresar a Europa para tratarse, cosa que finalmente no hizo por la mediación de su amigo Monfreid.²³ Este deterioro continuó hasta imposibilitarle pintar, por lo que decidió embarcarse en la realización de unas memorias autobiográficas llamadas *Antes y Después*, en las que buscaba plasmar sus experiencias antes y después de haber llegado a Tahití. Culminan con una explicación de su filosofía personal, en la que concibe la vida como una lucha existencial por unir los opuestos. Envío este manuscrito a Fontainas para su edición, pero su muerte hará que su publicación se demore hasta 1918. A inicios del año 1903 se involucra en un conflicto entre los nativos y la gendarmería, llegando a acusar a uno de los gendarmes de corrupción, pero no se pudo demostrar. En respuesta fue acusado por difamaciones y condenado a una multa de quinientos francos y tres meses de prisión. Apeló la sentencia, pero morirá el 8 de mayo de 1903 sin conocer el resultado de su apelación.

²³ FREDERICK, O., *The letters of Paul Gauguin to Georges Daniel de Monfreid*, Nueva York, Dodd, Mead and Company, 1922. P. 160.

2.3 ANÁLISIS DEL PRIMITIVISMO DE GAUGUIN

Tal y como se puede observar en la obra del autor el gusto por lo primitivo va más allá de lo puramente formal y estético, centrándose no solo en las artes de estos pueblos "primitivos", sino también en factores culturales. A pesar de ser considerado el padre del primitivismo no inventó nada, sino que toma una idea proveniente de la época de los descubrimientos y ahonda en ella dotándola a su vez de importancia artística.

Una vez en Tahití el mundo de Gauguin estará lleno de contradicciones y ambigüedades, tal y como nos muestra una de sus primeras obras tras su llegada, *We Hail Thee Mary (La Orana María)*, con matices de una intensidad vibrante y combinados para crear una atmósfera ligeramente asfixiante y sensación de tristeza lujosa, al mismo tiempo que delinea unas figuras de elegancia arcaica que producen un ritmo narrativo suspendido. Combina elementos propiamente oceánicos con otros provenientes de las tradiciones occidental y oriental, lo que sugiere el alcance de su ambición por conocer el rol de los tahitianos en la historia de la humanidad.

Ocurre algo parecido en su obra *Tehamana tiene muchos padres*, modelado a partir de tonos terrosos pero cubierto de artificio occidental. Nos la presenta sentada ante un silencioso campo fantástico, en el que aparecen una serie de figuras hindúes y pictogramas estrictamente copiados. Nos presenta la flexibilidad y sensualidad de la infancia rodeada por rígidos símbolos de misterio insondable, representando a la joven como personificación de la Polinesia. El propio título de la obra aludiría a los complejos orígenes de su raza, tema que ocupó gran parte del pensamiento de Gauguin durante su estancia en Tahití, busca plasmar las relaciones entre el presente de la isla con un pasado desconocido. Esta obra muestra el interés que despertó en Gauguin la mitología maorí, que combinará con elementos propios del cristianismo y del budismo, conectando así la religión tahitiana con una antigua sabiduría enraizada en la teología.

La gracia arcaizante y los ritmos lentos de su estilo posterior han sido atribuidos a su gusto occidental e incluso pre rafaélita, sin ninguna conexión real con el arte

tahitiano;²⁴ sin embargo también representan su intención de evocar el espíritu de calma de los nativos y asociarlos con la grandeza de otras culturas, como por ejemplo de las Islas de Java, siempre presentes en las teorías acerca del origen de los tahitianos. La recreación de los polinesios como habitantes de Java, parte licencia artística para expresar el antiguo ritmo tahitiano también podría representar reflexiones sobre el pasado de Tahití.²⁵

Su estilo primitivista carece de violencia expresiva y deformaciones, pero esto no es así por falta de entendimiento del arte oceánico; sino para anclar su visión híbrida de la Polinesia, para lo que también recurrirá a otros aspectos del arte de los Mares del Sur, centrándose especialmente en la ornamentación propia de las Islas Marquesas, eligiendo una estética que reconoció como excepcional,²⁶ que aúna la dualidad de aristocracia y barbarie y que además presenta una gran riqueza geométrica.

Las obras de su periodo tahitiano nos presentan ficciones, parte ficticias parte basadas en hechos. Hay que aceptar su validez como sugerencia especulativa, así como para identificar su significado general en términos más básicos. El primitivismo oceánico de Gauguin no trata únicamente de su mente, ni tampoco en exclusiva de los nativos y su cultura, sino de los elementos que lo mantienen unido a ellos, que serán las mismas cuestiones relativas al origen de la creatividad humana y a la forma de comunicarla, ya presentes en su periodo bretón.

Este interés más básico por los primitivos emerge a través de trabajos específicos, a través de capas de significados personales y antropológicos. Por ejemplo, el *Cilindro de madera con Cristo en la Cruz* (1891-92) y *El espíritu de los muertos vela* (1892), parecen obras contradictorias: la escultura que parte de préstamos oceánicos y la tradición occidental, mientras que la pintura arranca de un medio puramente francés y

²⁴ GOLDWATER, R., *Op. cit.*

²⁵ TEILHET-FISK, J., *Paradise Reviewed: Interpretation of Gauguin Polynesian Symbolism*, Ann Harbor, UMI Research Press, 1983.

²⁶ Tal y como dice el propio Gauguin en su autobiografía *Antes y Despues*.

una anécdota personal. Sin embargo ambas obras trabajan en paralelo, manteniendo significados relacionados: el Cilindro a partir del simbolismo religioso lleva a una experiencia humana primordial, mientras que la pintura a través de la experiencia contemporánea lleva hacia los orígenes de la religión y los símbolos.

El *Cilindro*²⁷ es la más rica de las tallas realizadas por el artista, así como una de las más agresivamente primitivizantes, en la que además se tipifica su tendencia al *horror vacui* que guio su selección de las artes decorativas primitivas. El diseño de una de las caras pone de manifiesto su gusto por la profusión decorativa, al modo de los tatuajes faciales de las Islas Marquesas, en esta misma cara e inmediatamente a continuación aparece un Cristo extremadamente flaco, que queda aún más acentuado por la protuberante caja torácica, hecho que enlazaría con una extraña tipología escultórica proveniente de la Isla de Pascua, con una caja torácica hiperdesarrollada y que fácilmente puede cobrar connotaciones de martirio.



Fig. 3 *Cilindro con Cristo en la Cruz*, 1891-1892. Talla en madera, h. 50 cm.
Colección privada.

²⁷ Gauguin de Kirk Varnedoe en RUBIN, W., *"Primitivism" in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1990.

La cara opuesta de este cilindro muestra una figura que también deriva de una tipología posterior de la Isla de Pascua, mientras que repartidas por el resto de la superficie aparecen fragmentos de cuerpo tomados del *Cristo muerto* de Holbein, entre un campo de patrones y pictogramas provenientes de la Isla de Pascua.²⁸ Todo este simbolismo que denota sufrimiento y muerte será sustituido posteriormente por una imagen primaria del resurgir de la vida: la columna del árbol de toa. El primitivismo aquí yace menos en los detalles oceánicos que en la forma global. Superponiendo símbolos de martirio en una raíz, signo de procreación, el cilindro puede evocar la idea subyacente del origen fálico de la religión. Combina la resurrección con la erección de forma que también representa la asociación que realizaba el propio Gauguin de lo primitivo con la fuerza vital, personal y cultural. Dijo que era atraído por "el sustento y la fuerza vital en las artes primitivas", pero encontraba el decadente arte griego desagradable porque le transmite un "vago sentimiento de muerte sin la esperanza de renacimiento"; y escribió a Odilon Redon (1840-1916) que mientras en Europa la muerte es representada como el final, en Polinesia siempre aparece asociada a una nueva vida.²⁹

Esta fusión de estímulos físicos y metafísicos para la renovación de la vitalidad resulta fundamental para la reacción de Gauguin contra la decadencia europea y su atracción por la vida primitiva. El *Cilindro* integra este vitalismo sexual en un significado más general, cercano al núcleo de la admiración que Gauguin sentía hacia los polinesios: el origen primordial de las culturas. El cilindro lleva al espectador a través de diversos sistemas culturales para reconocer los medios comunes. Este mismo tema cambia de significado cuando Gauguin lo considera a la inversa, empezando con un acontecimiento humano primordial, en *Espíritu de la muerte observando*.

Se trata de un lienzo clave para Gauguin, y las múltiples explicaciones que dio de su realización buscaban ser una guía de su proceso. Dijo que comenzó solo como un "ligeramente indecente" desnudo, una visión de Tehamana tumbada en la oscuridad

²⁸ TEILHET-FISK, J., *op. cit.*, pp. 128-133.

²⁹ MALINGUE, M., *op. cit.*, pp. 323.

- una variante de la *Olympia* de Edouard Manet (1832-1883). Según Gauguin, después el cuadro fue creciendo a través de elaboraciones fragmentarias, alternando precisión antropológica y naturalista con varios grados de asociaciones de colores inventadas, finalmente concluye con una figura peculiar en el fondo, el *tupapau*³⁰ (este espectro, con un ojo en disposición frontal en el perfil de la cabeza, no tiene un modelo oceánico específico y supone otra de las importaciones de Gauguin). El *tupapau* posteriormente cobra prioridad sobre el desnudo como motivo principal del cuadro y determina el significado de la escena: la muchacha nativa asustada y un espíritu tras ella.³¹

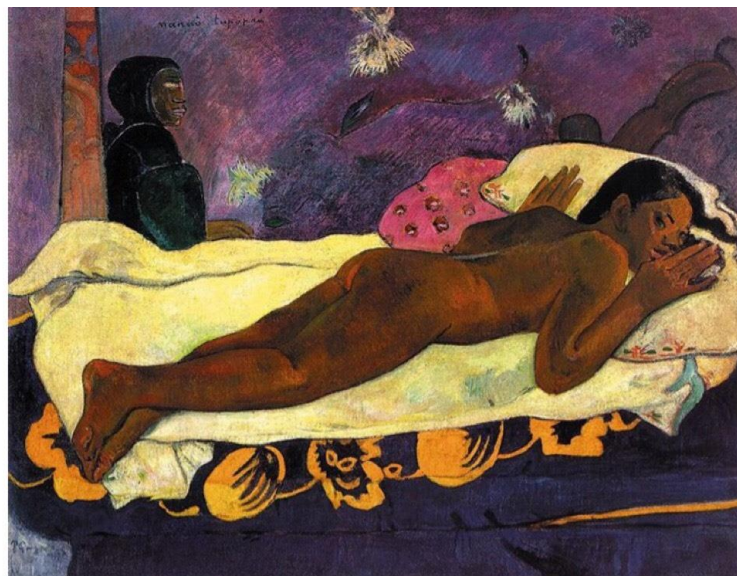


Fig. 4 *Espíritu de la Muerte Vigilante (Manao Tapapau)*, 1892.
Óleo sobre lienzo, 72.5 x 92.5 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York;
Colección A. Conger Goodyear, 1965.

En cierto modo, el tema resultante es el mismo que fascinó a Gauguin en *La Visión tras el Sermón*: superstición infantil sobre la percepción de la realidad. Aquí el sujeto está tumbado desnudo, traído de vuelta por el sugestivo susurro de palabras a un momento de proyección espontánea causada por el miedo. Tehamana recrea la reacción primaria de terror que durante tiempo había sido teorizada como el medio del animismo primitivo, y últimamente de la mitología.

³⁰ El diccionario de la Academia Tahitiana lo define como cadáver o fantasma.

³¹ FIELD, R., *Paul Gauguin: The Paintings of First Voyage to Tahiti*, Nueva York, Garland, 1977. pp. 109-115.

Los escritos de Gauguin muestran estas historias de religión y lenguaje como familiares a él, que es consciente del debate de los orígenes de estos sistemas de símbolos. El *Espíritu* se hace eco de la hipótesis clásica de los aterrados primitivos, que invocarían espíritus en la naturaleza, dando inicio a las creencias animistas y totémicas. Desde esta sensación inicial de miedo, la mentalidad rudimentaria imaginó un progreso a través de alternancias entre reacción y reflexión, asociación e invención, hacia unos símbolos culturales más independientes y un complejo sistema mitológico. La descripción de Gauguin de su realización del *Espíritu*, desde las impresiones sensoriales iniciales a la parte simbólica, sigue un modelo similar e implícitamente alinea su proceso creativo con la creación del lenguaje por parte de los primitivos.³²

En el *Espíritu* como en la *Visión*, la mente no sofisticada es un nexo de unión entre los procesos básicos de pensamiento y los orígenes de la cultura. En ambos casos, la mentalidad primitiva es mostrada como familiar para el proceso de creación de Gauguin. La asociación caricaturesca de las estructuras mentales en la *Visión* no se mantiene en el *Espíritu*, que no hace una división clara entre lo natural y lo no natural, la percepción y la proyección. En lugar de eso es un tejido complejo, como insistió Gauguin, para incrementar los estratos de elementos naturalistas y no naturalistas y finalmente centrarse en la ambivalencia. Gauguin se interesó cada vez más por la ambigüedad en lugar de por la sencillez. La experiencia primitiva aparentemente tantea la realidad de la imaginación, con los sentidos y el lenguaje primitivo que revelan una incertidumbre esencial y original -las palabras tienen dos significados diferentes, indicando dos realidades opuestas.³³

El tema implícito tanto en el *Espíritu* como en "su génesis" es la ambivalencia innata de toda representación humana -mitos, palabras, imágenes- como mediadora entre la naturaleza y la mente, participando de ambas. Para un artista del simbolismo, equilibrado entre la fidelidad naturalista de los sentidos y el deseo de un acceso

³² CASSIER, E., *The Philosophy of the Enlightenment*, Princeton, Princeton University Press, 1968. P. 106, 107.

³³ MALINGUE, M. *op. cit.*, pp. 61, 62.

simbólico al espíritu, esta oscilante ambigüedad resulta irremediablemente primitiva, el misterio ancestral. Para Gauguin, obsesionado con encontrar su originalidad innata marcada de forma indeleble por las influencias de otros, como punto de tensión entre lo creado y lo imitado lleva a una reveladora metáfora personal.

Esta coyuntura del primitivismo, con una indagación en la naturaleza básica de los signos, como la identificación del *Cilindro* como una fuerza sexual primaria con los fundamentos de la diversidad cultural, es una idea potentemente moderna. De cualquier modo, Gauguin entiende estos temas como sujetos de la sombría duda simbolista más que asumirlos como incentivos para un cambio artístico dramático. La generación de los cubistas encontrará en el arte primitivo un catalizador para una ruptura decisiva con la imitación y la búsqueda de las formas básicas de representación, y usarán el primitivismo como arma contra la ambigüedad y los misterios que Gauguin encontraba tan absorbentes.

Esta consideración nos devuelve a la idea de Gauguin como padre del primitivismo moderno. Revisando ideas de lo que Gauguin realmente pretendía, se ha intentado redefinir su primitivismo en función de sus sujetos, su sociedad y de forma amplia los trabajos primitivistas como parte de la tradición intelectual occidental. A menudo se argumenta que su trabajo es más fructífero para el arte moderno cuando olvida su auto consciente primitivismo y tan solo pinta.³⁴ Este punto de vista ha oscurecido y distorsionado algunos aspectos importantes del artista. Como el análisis del *Espíritu* sugiere, la importancia de Gauguin como recurso para el primitivismo artístico del s. XX no yace solo en el uso selectivo de formas y colores por artistas inmediatamente posteriores. Estos son puntos clave de comparación, pero no tienen una consideración exhaustiva.

Gauguin fue elegido para ser la figura-tipo del primitivismo regresivo, y visto a su vez como heredero del patrimonio romántico. Los escritos del artista no pueden ser más explícitos en afirmar la importancia última de lo racional. Cierra un ensayo con la

³⁴ CACHIN, F., *Gauguin*, París, Livre de Poche, 1968, p. 289.

afirmación de que toda esperanza de progreso pertenece "solo a la razón".³⁵ La insistencia en la razón cobra sentido en conjunción con el primitivismo si reconocemos las raíces dieciochescas de ambos. La filosofía de la Ilustración utiliza el término racional para designar la capacidad innata de pensamiento, el término opuesto sería empírico. La dualidad afecta precisamente las relaciones entre el poder organizador de la mente y los datos sensibles que hemos visto en el trabajo de Gauguin. La insistencia en la razón en sus textos solo confirma que esta idea innata y primaria de la estructura de la mente es tan integral para su trabajo como es la eflorescencia del primitivismo en el s. XVIII. Gauguin utiliza frecuentemente la idea de *racional* para definir la verdad básica subyacente en la engañosa *literalidad* sensitiva de los objetos. Su uso de la palabra es fundamental para entender la diferencia entre el misterio que amaba y la mistificación que detestaba. Insistía en que él mismo trabajaba como la Biblia y los significados racionales profundos yacen bajo las alegorías construidas para acosar a los literatos.³⁶

Es un *revival* de un punto de vista de la mente ilustrada, separado de consideraciones biológicas e históricas, fue la clave del progreso en múltiples campos de estudio durante las décadas de 1880 y 90. Resulta fundamental para el surgimiento de la antropología cultural, así como también es crucial para la aparición de nuevos lingüistas. Su primitivismo se asocia no solo con una ola general de antinaturalismo de la que hemos hablado anteriormente, sino con esta transformación específica -en la que estas ideas reviven en un nuevo contexto y toman implicaciones radicalmente modernas. Es doblemente importante ubicar a Gauguin aquí más que únicamente en el patrimonio romántico, para el mismo período fue testigo de otras formas de primitivismo -movimientos folclóricos nacionalistas- con muy distintas ataduras hacia el romanticismo y muy diferentes implicaciones para el s. XX.

Tal y como el primitivismo de Gauguin es calificado de irracional, se piensa que el rechaza la ciencia, lo que resulta totalmente falso. Escribió acerca de altas esperanzas

³⁵ GAUGUIN, P., *L'Esprit moderne et le catholicisme*, 1928, p. 94.

³⁶ MALINGUE, M., *op. cit.*, pp. 293.

de progreso y una futura regeneración espiritual informada por "la luminosa difusión de la ciencia, que de este a oeste ilumina todo el mundo moderno de una forma prodigiosa en sus efectos."³⁷ Sus discursos sobre ciencia son combinaciones de pequeños préstamos de física y fisiología unidos a nociones metafísicas teosóficas.³⁸ Su idea de que los antiguos conocían lo que los científicos modernos estaban descubriendo es correlativa a su ecuación entre arte primitivo y moderno. El primitivismo antes de Gauguin se asociaba recurrentemente con un espíritu progresista y reformador. Esta paridad continúa en un punto central del arte del s. XX, donde lo primitivo es llevado a ser espiritualmente semejante al nuevo hombre y sus formas conmensurables con la mirada del futuro. La afinidad que sintió Gauguin entre la experiencia de lo primitivo y lo moderno se hace eco en incontables manifiestos modernos, "nosotros somos los primitivos de una nueva era."³⁹

El primitivismo se centra en una intensa y fructífera relación entre diferencias y afinidades. Como una nueva forma de pensamiento acerca de la diversidad humana, primero elimina las jerarquías y permite la diversidad de formas válidas de construir el mundo.

El artista trabaja sobre grandes temas universales, como resulta evidente en una de sus obras maestras *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos?*, realizada en 1897, lo que la ubica en la que fue su segunda estancia en Tahití. Ya en el título realiza una alegoría de la vida al adaptar a la primera persona del plural las tres preguntas básicas que le realizaban los tahitianos.

La escena es un paisaje tropical lleno de mujeres y niños, cada uno de ellos representado en una actividad diferente y simbólica. A la derecha, un bebé duerme en el suelo, rodeado de tres chicas sentadas y un perro. Al fondo, se encuentran dos personajes con túnica y abrazados, que caminan mientras hablan y una figura sentada

³⁷ GAUGUIN, P., *op. cit.*, pp. 77.

³⁸ *Ibidem.*, pp. 15 y 16.

³⁹ DENVIR, B., *Paul Gauguin, la búsqueda del paraíso*, Barcelona, Odín Editores, 1994.

en el suelo los mira en una posición simiesca rascándose la cabeza. En el centro, una figura andrógina coge una fruta. A sus pies, un niño come otra fruta rodeado de gatos y una cabra. Al fondo en la izquierda hay una estatua oriental con una mujer a un lado y un embrión humano al otro. Finalmente, a la izquierda, hay una mujer apoyada sobre su brazo, una vieja sentada en posición fetal tapándose la cara, y un pájaro blanco con una lagartija entre las patas.

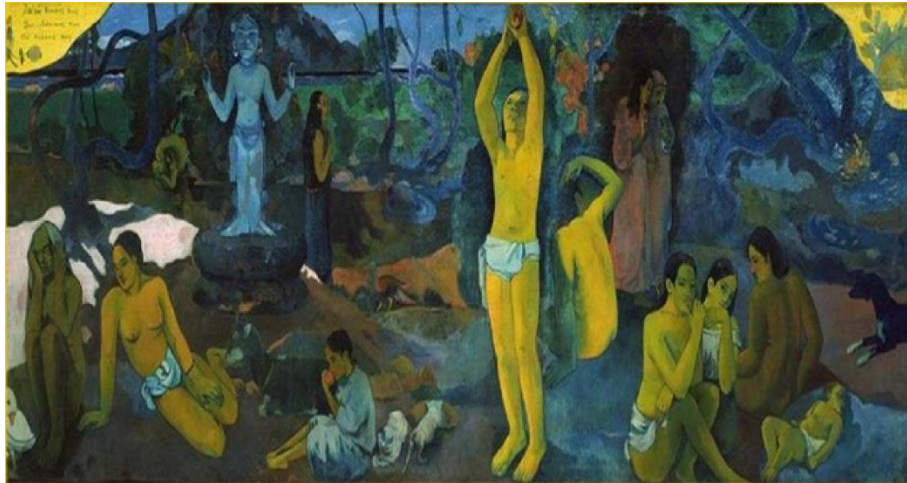


Fig. 5 *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?*, 1897.
Óleo sobre lienzo, 130.1 x 374.6 cm. [Museum](#) of fine Arts, Boston;
Colección Tompkins.

Gauguin lo describió en una carta a Monfreid de esta forma:

Los dos ángulos superiores son amarillos [...] de forma que parece un fresco doblado de los cantos y fijado sobre una pared dorada. Abajo a la derecha hay un bebé dormido y tres mujeres en cuclillas. Dos figuras vestidas de púrpura se confían sus conversaciones. Una figura enorme agachada, realizada deliberadamente a pesar de la perspectiva, levanta el brazo y mira sorprendida a los dos personajes que osan hablar sobre su destino. En el centro, hay una figura que recoge una fruta, dos gatos cerca de un niño, y una cabra. El ídolo, con los dos brazos levantados misteriosamente y con ritmo, parece indicar el más allá. Una figura agachada parece escuchar al ídolo. Y, finalmente, una vieja cerca de la muerte parece aceptar, resignada, lo que está

pensando, y cierra la leyenda [...] El conjunto de la escena se sitúa entre un arroyo y bajo los árboles, al fondo está el mar , y, más allá, las montañas de la isla vecina.⁴⁰

El hieratismo de las figuras, la simplicidad de formas y los colores son los componentes del primitivismo de Gauguin. En lo que respecta al simbolismo de la obra se pueden diferenciar tres partes, ya que el cuadro supone una representación de la vida y las actividades humanas, desde el nacimiento hasta la muerte, con una lectura de izquierda a derecha. La primera de estas partes representaría la vida familiar y comunitaria mediante la presencia de un bebé acompañado por jóvenes muchachas que lo cuidan. La segunda parte se corresponderá con el mundo de los adultos, sus temores y esperanzas; identificada con el jardín del Edén, con una mujer cogiendo un fruto del árbol de la ciencia, símbolo del pecado de Eva. A su izquierda dos personajes filosofan sobre la vida, mientras los hombres se dejan llevar por la felicidad de vivir. A su derecha, un ídolo muestra el aspecto espiritual y religioso.

“Volviendo a mi cuadro grande, el ídolo no está puesto como una cita literaria, sino como una estatua [...] que representa lo indefinido y lo incomprensible ante el misterio de nuestros orígenes y de nuestro futuro.”⁴¹

La tercera y última parte es la muerte, pero también el renacimiento. La mujer tumbada es Vairumati, que Gauguin llama Eva tahitiana. Según la leyenda, engendró al primero de los *arioi*, una sociedad privilegiada dedicada al amor y la guerra, y fue divinizada.

La mujer vieja, representada previamente como «Eva bretona» que se tapa los oídos para no escuchar la tentación del pecado, es una réplica de una momia peruana expuesta en el Musée de Ethnologie du Trocadéro de París, y que hoy se encuentra en el

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem.*

Musée de l'Homme. Gauguin usó la imagen de esta momia en más de veinte obras. Se puede interpretar tanto como la muerte, la eternidad o el ciclo de nacimiento, muerte y reencarnación.⁴²

Finalmente también cabe destacar la creación de un libro de viaje que titulará *Noa Noa*. Nace a modo de promoción para una exposición realizada a su regreso a París en 1883 y para su realización contará con la colaboración de Charles Morice (1860-1919). La edición del libro se fue retrasando y Gauguin decidió volver a Tahití, encargando a Morice que acabara el texto y a William Molard (1862-1936) que supervisara el trabajo.⁴³ Gauguin se llevó una copia manuscrita del texto, dejando páginas en blanco destinadas a los poemas que faltaban de Morice, y donde fue añadiendo grabados, fotografías y dibujos. Además, en las últimas páginas redactó otras notas, relativas al arte y un ensayo religioso sobre su enfrentamiento con la Iglesia católica.⁴⁴

En los números de la *Revue Blanche* del 15 de octubre y el 1 de noviembre de 1897 se publicaron extractos del texto conjunto preparado por Morice. Gauguin se quejó de que Morice había retocado su texto sin su consentimiento y que no había recibido los derechos de autor. En 1900, Morice los publicó en su propia revista *El Action humaine*, y Gauguin publicó extractos de su versión en el periódico colonial *Las Guêpes* donde era el redactor jefe.⁴⁵ En julio de 1901 se publicó el libro a cuenta de autor por Éditions de La Plume. No llegó a ver el libro publicado.

El manuscrito de Gauguin se pudo recuperar después de su muerte, en 1903 en Hiva-Oa, y quedó en poder de Daniel de Monfreid. En 1910 se publicaron extractos en *Las Márgenes*. En junio de 1926, el crítico de arte alemán Meier-Graefe (1867-1935) publicó en Berlín una reproducción del manuscrito en facsímil. Ante las reclamaciones de la familia de Gauguin para recuperar sus pertenencias, Monfreid hizo donación del

⁴² ANDERSEN, W. V.; *Gauguin and a Peruvian Mummy*, en *The Burlington Magazine*. Vol. 109, N° 769, abril de 1967, Burlington. p. 238-243.

⁴³ MINGUET, J. M.; *Paul Gauguin*, Sant Adrià de Besós, Instituto Monsa, 2008. p. 152, 156.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 14-15.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 171.

manuscrito al Museo del Louvre en 1927. El 31 de enero de 1929, el editor Crès de París publicó la versión definitiva. Monfreid grabó para esta edición dos maderas grandes, doce cabeceras y diez viñetas, inspirándose en obras de Gauguin, figurando la mayoría en el manuscrito original. Charles Morice había muerto en 1919 y su nombre no aparece en esta edición. En la edición original de *La Plume* (1901) se intercalan los textos líricos de Morice y el relato en prosa de Gauguin. En total son once capítulos donde todos los de numeración par llevan por título «Le Conteur parle» (el cuentista habla), escritos por Gauguin, constituyendo así cinco conjuntos de capítulos dobles, más la introducción. Más que una crónica o un diario es un relato fantasioso para explicar ideas y emociones con la intención de que sus pinturas exóticas fueran más accesibles y comprensibles de cara al público hostil y los críticos escépticos.⁴⁶

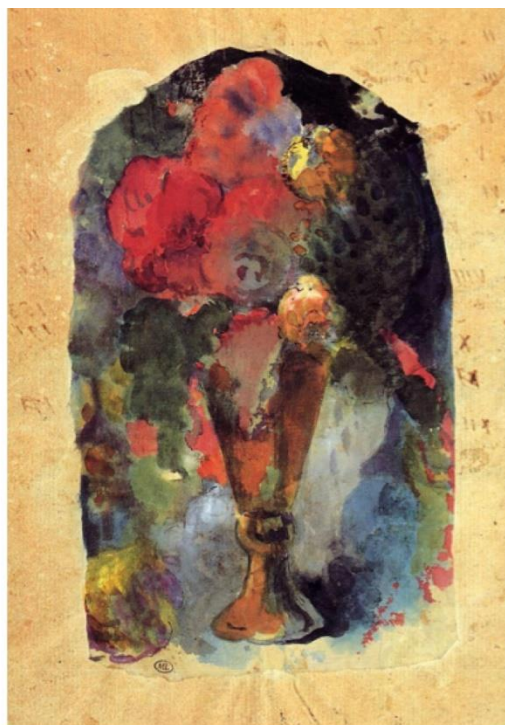


Fig. 6 Jarrón de flores (Portada para Noa Noa), 1894-1897. Acuarela, 17 x 12 cm.
Musée du Louvre, París.

⁴⁶ MAURER, N. M., *The pursuit of spiritual wisdom: the thought and art of Vincent van Gogh and Paul Gauguin*, Madison (Nueva Jersey), Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1998.

3. CONCLUSIONES

Tras la realización del trabajo podemos extraer las siguientes conclusiones:

El primitivismo resultó fundamental para el desarrollo del arte moderno a partir de las vanguardias históricas, en las que influirá de forma notable.

Gauguin fue el pionero de todo este movimiento primitivista, al ir más allá de lo exclusivamente formal e interesarse por los aspectos culturales de los pueblos “primitivos”.

Los Mares del Sur fueron fundamentales para el desarrollo de su estilo, ya que su obra se verá imbuida por la forma de vida, la estructura de pensamiento y la cultura tahitiana y posteriormente de las Islas Marquesas.

Hemos podido apreciar el primitivismo de su obra, repleto de dualidades y contradicciones, que busca dar respuesta a las grandes preguntas de la historia de la humanidad, como la de nuestros orígenes.

Todos estos factores ayudan a poner de manifiesto que el primitivismo no es un movimiento basado exclusivamente en cuestiones formales, sino que busca adentrarse en el sistema de pensamiento y cultural de estos pueblos, plasmando sus sistemas de creencias, costumbres, etc., tal y como queda patente en obras como las analizadas en el transcurso del trabajo, como por ejemplo en el *Espíritu de la Muerte Vigilante* o en *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?*

Por último me gustaría dejar una reflexión extraída de una de las cartas que el propio Gauguin escribió a uno de sus mejores amigos, Daniel de Monfreid, en la que sentencia que "nosotros somos los primitivos de una nueva era."⁴⁷

⁴⁷ DENVIR, B., *Op. cit.*

4. BIBLIOGRAFÍA

ANDERSEN, W. V., *Gauguin and a Peruvian Mummy*, en *The Burlington Magazine*, Vol. 109, Nº 769, abril de 1967, Burlington. p. 238-243.

ALMAZÁN, V. D., “El gusto por lo salvaje: Reflexiones sobre la valoración del arte africano y el primitivismo”, en ARCE, E.; CASTÁN, A.; LOMBA, C. y LOZANO, J. C. (eds.), *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto, celebrado en Zaragoza del 4 al 6 de noviembre de 2010*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2012. p. 339-356.

ARCHER-STRAW, P., *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, Londres, Thames and Hudson, 2000

ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

BARAÑANO, K., “Arte Africano y Artistas”, en *José de Guimaraes: Mundos, cuerpo y alma*, Logroño, Museo Wurth, 2008.

BARRINGER, T. y FLYNN, T. (eds.), *Colonialism and the Object. Empire, Material Culture and the Museum*, Londres, Routledge, 1998.

BURHAN, F. E., *La Visión tras el Sermón*, en *Visiones y Visionarios: Teoría Psicológica del s. XIX, Ciencias ocultas y la Formación de la Estética Simbolista en Francia*, Princeton University, 1979.

CACHIN, F., *Gauguin*, París, Livre de Poche, 1968.

CASSIER, E., *The Philosophy of the Enlightenment*, Princeton, Princeton University Press, 1968.

CHILDS, E.; FIGURA, S.; FOSTER, H.; MOSIER, E., *Gauguin: Metamorphosis*. Nueva York, Museum of Modern Art, 2014.

CHIPP, H., *Theories of Modern Art*, Berkeley University of California Press, 1968.

DAGEN, P., *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, París, Flammarion, 1998.

DANIELSSON, B., *Gauguin in the South Seas*. Nueva York, Doubleday and Company, 1965.

DENVIR, B., *Paul Gauguin, la búsqueda del paraíso*, Barcelona, Odín Editores, 1994.

EINSTEIN, C., *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

ESTEPAN, P., *Picasso's Collection of African and Oceanic Art*, Nueva York, Prestel, 2006.

FIELD, R., *Paul Gauguin: The Paintings of First Voyage to Tahiti*, Nueva York, Garland, 1977.

FLAM, J., *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, Berkeley, University of California Press, 2003.

FLECKNER, U., *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

FREDERICK, O., *The letters of Paul Gauguin to Georges Daniel de Monfreid*, Nueva York, Dodd, Mead and Company, 1922.

GAUGUIN, P., *L'Esprit moderne et le catholicisme*, 1928.

GAUGUIN, P.; MORICE, C., *Noa Noa: The Tahiti Journal of Paul Gauguin*, París, 1901.

GOLDWATER, R., *Primitivism in modern art*, Londres, Belknap, 1986.

GOMBRICH, E. H., *La preferencia por lo primitivo*, Barcelona, Debate, 2003.

KANG, C., *Gauguin Biography*, Heilbrunn Timeline of Art History, Nueva York, Museum of Modern Art, 2000.

LATORRE, M., *Escritos de un salvaje*, Madrid, Debate, 1989.

MALINGUE, M., *Lettres de Gauguin*, París, Grasset, 1946.

MATHEWS, N. M., *Paul Gauguin, an Erotic Life*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2001.

MAURER, N. M., *The pursuit of spiritual wisdom: the thought and art of Vincent van Gogh and Paul Gauguin*, Madison (Nueva Jersey), Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1998.

MINGUET, J. M., *Paul Gauguin*, Sant Adrià de Besós, Instituto Monsa, 2008.

OCAMPO, E., *El fetiche en el museo*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.

REWALD, J., *El postimpresionismo: De van Gogh a Gauguin*, Madrid, Alianza, 1988.

RUBIN, W., *"Primitivism" in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1990.

SOLANA, G., *Gauguin*, Madrid, Arlanza Editoriales, 2004.

STUCKEY, C. F.; PRATHER, M. (edit.), *Paul Gauguin: 1843-1903*, Colonia, Könemann, 1994.

SUGANA, G. M., *La obra pictórica completa de Gauguin*, Barcelona, Noguer, 1973.

SWEETMAN, D., *Paul Gauguin, A Life*, Nueva York, Simon & Schuster, 1995.

TEILHET-FISK, J., *Paradise Reviewed: Interpretation of Gauguin Polinesyan Symbolism*, Ann Harbor, UMI Research Press, 1983.

THOMPSON, B., *Gauguin*, Londres, Thames and Hudson, 1987.

TORGOVNICK, M., *Gone Primitive. Savage Intellects, Modern Lives*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

VV.AA, *Henri Rousseau. Jungles in Paris*, Londres, Tate Modern, 2005.

Webgrafía

<https://www.moma.org/> Web del Museum of Modern Art, consultada para obtener información de la exposición “*Primitivism*” in 20th century art, en la que cobra especial importancia la figura de Gauguin.

<http://www.quaibranly.fr/es/> Web consultada para conocer las actividades realizadas en la actualidad y relacionadas con el primitivismo.

<http://www.musee-orsay.fr/es> Web consultada por ser una de las mayores poseedoras de obra de Gauguin.

5. LISTADO DE ILUSTRACIONES

Figura 1: *Autorretrato: «Los miserables»*, 1888. Óleo sobre lienzo, 45 x 55 cm. Fundación Vincent van Gogh/Museo Nacional Vincent van Gogh, Amsterdam.

Figura 2: *La visión después del sermón, o Jacob luchando con el ángel*, 1888. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm. National Gallery of Scotland, Edimburgo.

Figura 3: *Cilindro con Cristo en la Cruz*, 1891-1892. Talla en madera, h. 50 cm. Colección privada.

Figura 4: *Espíritu de la Muerte Vigilante* (Manao Tapapau), 1892. Óleo sobre lienzo, 72.5 x 92.5 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York; Colección A. Conger Goodyear, 1965.

Figura 5: *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?*, 1897. Óleo sobre lienzo, 130.1 x 374.6 cm. Museum of fine Arts, Boston; Colección Tompkins.

Figura 6: *Jarrón de flores* (Portada para Noa Noa), 1894-1897. Acuarela, 17 x 12 cm. Musée du Louvre, París.