

El arte africano: génesis de la plástica moderna occidental (Congreso Internacional de Estudios Africanos. Congreso celebrado en Barcelona, del 12 al 15 de enero de 2004.),
Íñigo Sarriugarte Gómez

Introducción:

Desde los años 60, se incentiva el interés por diversos estudios que han intentado delimitar las características del arte africano contemporáneo, buscando distinciones estéticas, culturales e ideológicas entre los procesos creativos de Occidente y del continente africano. En este sentido, encontramos numerosas exposiciones [1], donde se analizan los distintos puntos de encuentro y ruptura entre ambas culturas, así como la evolución del arte africano generado desde la propia contemporaneidad. Con este tipo de iniciativas, ante todo, se trata de eliminar las viejas ideas de que Europa era el modelo a seguir en las referencias culturales del continente africano de cara a la modernidad y la evolución técnica. No obstante, respecto a muchas de estas exposiciones, el ensayista y comisario de arte de origen camerunés Simon Njami se queja de que numerosos promotores, especialistas y comisarios de arte occidentales sigan analizando el arte africano desde una perspectiva impartida por su propia educación y experiencia, sin adoptar una actitud más neutral y objetiva. [2]

Desde los años 80, se puede afirmar con rotundidad que el arte africano contemporáneo empieza a formar parte imprescindible de numerosas programaciones culturales y expositivas, sirvan de ejemplo: la Bienal de Venecia y la Documenta de Kassel. [3] Igualmente, los museos de arte contemporáneo en su vorágine de presentar exposiciones atractivas y atraer grandes masas de visitantes, se han lanzado en esta dirección, siendo el arte del Tercer Mundo un reclamo de notable valía para el éxito de la programación anual.

Nuevas perspectivas ante el arte africano:

El artista europeo de dogma hegeliano sólo podía ver al artista africano como alguien perteneciente a una fase religiosa arcaica, anterior al tiempo de la razón al que corresponde la modernidad artística. Los artistas europeos estaban apasionados por las culturas exóticas, pero imbuidos de una superioridad en muchos casos arrogantes a causa de su conocimiento del arte y de su práctica agnóstica. Para explicar esta misma situación, Pamela McClusky (2002: 14) utiliza el término de neo-tarzanismo, acuñado por Wole Soyinka, es decir, la tendencia de los occidentales por fijar África como el lugar del animal, la jungla y la disonancia o discordia necesitando un salvador blanco (preferiblemente de familia aristocrática).

Por otra parte, “si el arte africano es en general anónimo, es porque los blancos no tienen interés alguno en la identidad de los autores. En tanto que todo el arte occidental descansa en la cronología de una larga serie de individuos, para el arte africano ha predominado el olvido.” (Martin, 1999: 32) Este fenómeno se explica debido a que la investigación ha estado más en manos de etnólogos que de historiadores del arte.

Los artistas africanos eran tomados como artesanos, que reproducían máscaras y figuras de acuerdo a unos cánones, que se repetían de generación en generación. En definitiva, una visión equivocada, que se ha demostrado que no ha producido de esta

manera, produciéndose variaciones formales de gran intensidad. En esta misma línea, para Susan Vogel, (1993: 52), la toma de conciencia con el arte tradicional como dinámica nos lleva al reconocimiento de lo que Occidente consideraba “arte africano tradicional”, es decir, aquel arte que los africanos solían hacer y emplear cuando los occidentales construyeron esta categoría, entre 1880 y 1920. Por encima de estas barreras, se debe asumir una investigación histórica del arte tradicional, un reconocimiento de que es más dinámico de lo que pensamos, y una mirada estrecha con los cambios de las recientes décadas, lo que nos lleva a refundir nuestra imagen del arte tradicional de una manera menos romántica e idealizada.

El arte africano ha sido tratado como una subdivisión del arte primitivo, un concepto que deriva de las tesis de evolución darwinianas. (Willet, 1989: 27) El término arte primitivo es un legado de los antropólogos del siglo XIX, que vieron la Europa de sus días como el vértice de la evolución social. En este sentido, ha sido usado en un sentido negativo y empleado como el arte de las áreas exteriores y periféricas de las tradiciones occidentales, de ahí, que el arte africano haya sido considerado para mostrarse exclusivamente a nivel escultórico y no tener una historia reconocible. Igualmente, para Werner Gillon, (1989: 23), la exploración de las artes africanas, basada más en sus fundamentos etnográficos e históricos, apenas se remonta más allá de los primeros años del siglo XX, de hecho, aunque los progresos realizados en este breve espacio de tiempo hayan sido notables, subsisten lagunas en el conocimiento del arte africano de regiones enteras, de la finalidad para la que se hicieron los objetos y de otros muchos aspectos de la investigación histórica.

Se debería retomar un sentido más práctico de la historia del arte, para que esta pueda ser organizada de acuerdo con dos ideologías continentales amplias. La primera de estas trataría el derecho de los africanos para hacer el arte que sea y que elijan, incluyendo trabajos basados en el arte europeo y rechazando la noción de que su arte deba ser reconocido como africano. La segunda estaría articulada por el teórico Leopold Sedar Senghor como negritud, defendiendo el hecho de que los artistas africanos rechacen las influencias y materiales externos y así puedan mostrar su propia africanidad. Estos dos argumentos, eventualmente presentados por europeos y africanos, afecta a los creadores africanos en diferentes lugares y a diferentes niveles. En este sentido, debemos decir que no encontramos movimientos artísticos en el continente africano, sino más bien dos ideologías opuestas hacia lo que los artistas han estado gravitando.

Este segundo punto se ha desarrollado desde 1960 a 1980, gracias a los movimientos de independencia surgidos durante los años 50 y 60 y también a la presencia masiva de teorías panafricanistas o afrocentristas basadas en el pensamiento de teóricos africanos como Frantz Fanon, Leopold Sedar Senghor y Aimé Césaire. En el Festival de las Artes Negras en Dakar [4], celebrado en 1966, se plantea la existencia de una estética basada en la afirmación cultural del pueblo africano, evitando las marcas de una influencia europea, que transforma la relación entre los lugares que habitan y sus prácticas culturales, experiencias e identidades. Mediante la puesta a punto del Festival de Dakar, se buscó materializar realmente un arte poscolonial, redefiniendo una estética basada en el concepto de negritud y la autonomía del pensamiento africano. Se pretendía soñar con un arte etnocéntrico y una reafirmación y sobreestimación de

la cultura africana al igual que se había producido en otros lugares, como el barrio negro de Harlem en Estados Unidos [5].

La influencia del arte africano en las vanguardias artísticas:

Uno de los momentos cruciales de la génesis del arte moderno occidental se aprecia a principios del siglo XX, en Europa y, especialmente, en Francia, con un interés y gusto creciente por el arte africano. Lo que en un principio se toma como algo extravagante y exótico, muy pronto será una de las principales puertas de análisis y salida para los artistas de las primeras vanguardias, ya que esta vía estilística será asumida como trampolín experimental y alejamiento de la asfixiante normativa académica. Este tipo de contactos e influencias que genera el arte africano se debe a la propia insatisfacción que mantenían los artistas europeos con los planteamientos oficiales, tradicionales y académicos en Europa.

El conocimiento formal de la estatuaría africana conlleva pautas de liberalización, posibilidades experimentales, aperturas ideológicas en lo formal y cromático, en definitiva, un nuevo marco de posibilidades futuras. Todas las culturas dinámicas del mundo han tomado préstamos de otras culturas, en un proceso de fertilización mutua, de ahí, la fecundación del arte moderno occidental por la visión africana, gestándose unos procedimientos totalmente renovados. Este tema fue tratado y materializado en una importante exposición en 1984, con el título de "Primitivismo en el siglo XX", celebrada en el MOMA de New York.

Parece ser que las máscaras y las figuras procedentes de Costa de Marfil, Gabón y el Congo son probablemente las influencias más comunes en los círculos artísticos parisinos en los años anteriores a 1918, siendo especialmente relacionadas estas piezas con el cubismo y el formalismo en el arte occidental. Entre los numerosos ejemplos de esta fecundación, encontramos a los dadaístas Hugo Bail, que experimentó con la fonética de las lenguas "negras" y el poeta rumano Tristan Tzara, que coleccionó escultura africana a comienzos de 1916, mientras que Marcel Janco hizo máscaras y trajes que tenían reminiscencias de prototipos africanos. Por otra parte, el interés por los volúmenes simplificados y las referencias formales se pudo observar en el trabajo de Gaudier-Brzeska entre 1913-14 y Lipchitz en 1918; así como en una larga lista de artistas occidentales, desde comienzos de siglo, como Modigliani, Paul Klee, Archipenko, Zadkine, Moore, hasta los trabajos más recientes de los años 80 de A.R. Penck y Georg Baselitz, entre otros, al ver en estas culturas formas arquetípicas, que corresponden a una especie de esencia de la representación humana, que rehuye de la representación óptica del natural.

También, es cierto que algunas de las formas africanas después de exteriorizarse en Europa, volvieron a este continente a partir de los años 50, pero bajo el trabajo de artistas europeos, este es el caso de la obra del nigeriano Benson Osawe, recogiendo el arte africano a través de obras como "Cariátide" (1912), "Retrato de Frank Burty Haviland" (1914) y "El retrato de Lusia Czechowska" (1919) de Modigliani.

Para los artistas e intelectuales europeos de principios de siglo, esta estatuaría mantenía referencias de una notable carga simbólica y existencial. Les fascinaban este tipo de

objetos: fetiches de clavos N'kisi, relicarios Byeri de los Fang o de los Bakota de

ahí, la aparición de diferentes coleccionistas como Walter Arensberg, Gertrud Stein, Jean Masurel y Lefèvre, que se comprometieron a apoyar el arte moderno, coleccionando objetos denominados primitivos.

Daniel-Henry Kahnweiler, el marchante de Picasso, argumentaba en “Arte Negro y cubismo”, de 1948, que la síntesis de las formas africanas y europeas podían ser explicadas por las similitudes de intención entre los artistas tribales y modernos. (Rhodes, 1994: 122) Por otra parte, también debemos destacar el libro “L’art magique” de André Breton, en 1957, que supuso una contribución importante al reconocimiento del arte de África y sobre todo de Oceanía. Se aceptaba que los artistas africanos habían creado belleza, pero lo habían hecho sin darse cuenta. No se admitía que el artista africano pudiera expresar de un modo articulado un discurso estético propio para los occidentales.

Primeros contactos con el fauvismo: Uno de los principales representantes de esta corriente artística de principios del siglo XX, Maurice de Vlaminck, ahondó deliberadamente en el arte primitivo, intentando dejar de un lado los modos más convencionales. Sus fuentes plásticas provenían de las cromolitografías y principalmente de la escultura africana. No sólo este artista, que se vanagloriaba de haber sido el primero en descubrir las posibilidades estéticas de la escultura africana, en 1904, sino prácticamente el resto de sus compañeros: Derain, Dufy y Matisse, también valoraron de un modo similar este descubrimiento, especialmente este último, quien empezó a coleccionar escultura africana de una manera concienzuda.

En París, a principios de siglo, Derain y Vlaminck solían comprar en los mercados de segunda mano o a los traperos diversas estatuillas y máscaras, que supieron apreciar más allá de su aspecto primitivo. Llegaron a disponer de una nutrida colección de piezas, que posteriormente fueron intercambiadas, regaladas o vendidas. Especialmente, Vlaminck era un coleccionista apasionado de diferentes objetos de arte popular y conocía tan bien como su amigo el Museo Trocadero, donde a menudo habían admirado juntos la escultura primitiva. No obstante, la influencia de la escultura primitiva no se llegó a observar de una manera evidente en la obra de Vlaminck, aunque sí en la de Derain. [6]

Maurice Vlaminck parece haber llamado la atención de Derain hacia esta nueva estética mediante una máscara Fang, procedente de Gabón, que consigue en 1905 y que posteriormente se la vendería. En 1906, después de una visita al British Museum, Derain escribió a Vlaminck sobre las esculturas africanas, diciéndole que eran extraordinarias y enloquecedoras en su expresión y, sobre todo, destacó la libertad de su formas. Las pinturas figurativas, que realiza posteriormente, muestran una extremada simplificación derivada de las fuentes africanas y polinésicas. Ambos artistas admiraron en especial la máscara Fang, ya que presentaba un tratamiento marcado por la simplificación de las formas. Esta pieza fue tan celebre que incluso Ambroise Vollard hizo una edición en bronce de la misma, encargándole el trabajo al escultor Aristide Maillol. También, en 1905-1906, Matisse y Picasso se declararon impresionados y emocionados ante esta máscara.

En las esculturas de 1906 a 1910 de Matisse, se observa la influencia africana, de acuerdo con la propia interpretación matissiana, siguiendo proporciones y planos inventados. Entre las diferentes piezas africanas, que disponía este creador, destaca

una estatuilla Bakongo del siglo XIX, que tuvo una determinante influencia en la segunda mitad del primer decenio del siglo, tal y como se observa en las divisiones de los planos de su escultura. El interés por el arte africano en Matisse se fortalece después de un viaje que realiza por el norte de África en marzo de 1906.

El escándalo de la exposición Fauve en el Salon d'Automne en 1905 no fue enteramente inesperado. En su introducción, Elie Faure pedía a los visitantes que fueran tolerantes con la forma de trabajar de estos artistas, afirmando que "para ponernos en contacto con la joven generación de artistas, debemos estar dispuestos a escuchar y a entender un lenguaje absolutamente nuevo. Prestadles oído a estos primitivos." (Heard, 1980: 173) Estas sentencias demuestran las conexiones de estos jóvenes creadores con el arte africano.

La simbiosis con el cubismo:

Tanto el proyecto formalista de Cézanne como el estudio de la estatuaria africana consolidaron los pilares constructivos del cubismo. Este movimiento supuso una de las rupturas más importantes en la historia del arte, facilitando la llegada de la abstracción y el mundo no objetivo. Llegado a este punto, podemos decir que el arte africano fue un componente e integrante fundamental en la transformación de las estructuras analíticas del arte occidental.

El mayor salto que dan los artistas occidentales con la intención de romper definitivamente todo rasgo académico y oficial viene con el trabajo de Picasso, especialmente con su pintura "Les Femmes d'Alger (O. J.)", de 1906. Los personajes representados surgen a raíz de un cúmulo de influencias y referencias artísticas, caso de la influencia de Gauguin, El Greco, elementos extraídos de vasos griegos, de la escultura arcaica, arte egipcio, arte ibérico y, por supuesto, el arte africano. El cuadro ambientado en un burdel con prostitutas mantiene a dos de las figuras de la derecha con rasgos muy marcados y formas distorsionadas y hendidas, lo que parece demostrar la influencia formal de las máscaras africanas. Sobre que tipo de cultura africana le pudo influir existen numerosas opiniones, ya que en poco tiempo reunió una gran colección de figuras y máscaras de diferentes zonas del continente. No obstante, la mayoría de los especialistas se decide por las siguientes: Dan de Costa de Marfil, región Etumbi del Congo o Mbuia de los Pende de Zaire. Aunque estas máscaras no eran conocidas por aquellos años en París, ya que los primeros ejemplares llegan cuarenta años más tarde, se cree que máscaras de este tipo pudieron circular por los mercadillos traídos por misioneros y militares. Para otros autores, como Carsten-Peter Warncke (1992: 148), Picasso no estuvo de ninguna manera influenciado por la escultura negra, como suele afirmarse en nuestros días. Esta suposición se basa en el hecho comprobado de que Picasso visitó en verano de 1907 el Museo Trocadero de París, quedando sorprendido por la colección de esculturas africanas, que habían sido extraídas con las campañas coloniales. En este sentido, sus formas pictóricas estaban desarrolladas antes de ver esta exposición en marzo de 1907. No obstante, debemos aclarar que Picasso tenía ya una gran relación con Matisse y Derain por los años 1905-1906 y, a menudo, en sus encuentros con estos, observaba y analizaba formalmente esta estatuaria, que se habían propuesto coleccionar. Evidentemente, estos contactos se empezaron a dar antes de la elaboración y, sobre todo, durante el

proceso de realización de “Les demoiselles d’Avignon”, lo que echaría al suelo la teoría de Carsten-Peter Warncke.

Picasso finaliza este cuadro después de su visita al museo etnográfico del Trocadero. Esta visita le afianzó totalmente en el camino que había decidido tomar para la realización del lienzo. Las figuras de “Les demoiselles d’Avignon” supusieron un escándalo que agredió el buen gusto de la sociedad parisina. El artista malagueño se había fijado en la propia descomposición racional y geométrica de la cabeza y del cuerpo humano, que habitualmente empleaban los artistas africanos, siendo este su punto de partida para una reubicación y reorientación plástica.

Según uno de sus compañeros, Françoise Gilot, Picasso no se concentró tanto en las cualidades formales de la escultura tribal, sino en lo que vio como elementos mágicos. (Rhodes, 1994: 116) De hecho, “el negro vive en comunión con máscaras y esculturas, le acompañan a lo largo de toda su vida y regulan sus relaciones con los poderes sobrenaturales... las máscaras son una puerta abierta para que los ancestros se integren de nuevo en la vida del grupo. Con su poder evocador hacen posible el desdoblamiento de la personalidad de los danzantes que se comportan como poseídos. Son intermediarios poderosos que conjuran la mala suerte, persiguen y castigan a los malos brujos, acompañan a los iniciados, presiden fiestas y funerales” (Sanz, 1999: 16)

André Malraux recogió un testimonio de Picasso con motivo de la visita al Museo del Trocadero: “las máscaras no eran como las otras culturas. En absoluto. Eran intercesseurs, conozco esta palabra francesa desde entonces. Contra todo; contra los espíritus desconocidos, amenazadores. No podía dejar de mirar los fetiches. Lo comprendí: yo también estoy contra todo. Yo también pienso que todo, lo desconocido,

el enemigo (), los fetiches, servía para lo mismo. Eran armas. Para ayudar a la gente a no obedecer nunca más a los espíritus, a ser independientes. Los espíritus, el inconsciente (entonces, aún no se hablaba mucho de ello), la emoción, todo es lo mismo. Lo comprendí porque era pintor. Completamente sólo en aquel museo espantoso, con máscaras, muñecas polvorientas, maniqués polvorientos”. (Martin, 1999: 32)

En el texto, se observa el uso constante por parte de Picasso de términos como magia, intercesores, espíritus, que demuestra hasta que punto estaba impresionado por la carga religiosa de estos fetiches y máscaras. Los entendía como receptáculos de poderes e instrumentos con una fuerza trascendental. Para Picasso, el escultor africano, contrariamente a lo que hacía el artista occidental, abordaba su tema de un modo mucho más conceptual, incidiendo en las ideas que tiene acerca de su tema, ya que estas en principio son más importantes que una representación puramente naturalista del mismo, lo que le permite trabajar con una mayor libertad formal y no encontrarse tan obstaculizado como el artista europeo, por este motivo, el arte africano mantiene pautas más cercanas a la estilización y la geometrización, al final y al cabo, los mismos objetivos que pretendían buscar una parte importante de las vanguardias artísticas. En esta línea, recordemos la escultura “Guitarra”, de 1912, con claras referencias de una máscara Grebo de Costa de Marfil o de Liberia en posesión de Picasso.

Este tipo de piezas, como las máscaras, no entendían de la distinción occidental de artesanía y arte, relegando a esta primera a un escalafón inferior. En el arte africano, los objetos están imbuidos de un preciso significado espiritual. Picasso vio estas piezas como una salida viable ante el problema de la obstaculización normativa que sufría el arte occidental, captando la lección de libertad que emitían estos artistas negros. Igualmente, otros cubistas han recordado sus reacciones ante este primer encuentro con el arte africano, por ejemplo, Georges Braque dijo que “las máscaras negras... abren todo un horizonte nuevo para mi”. (Willet, 1989: 36) Juan Gris incluso hizo una copia de cartón de una figura funeraria de Gabón para decorar su apartamento en 1922.

Si el cubismo fue la antesala de la destrucción y el alejamiento definitivo de lo que había sido la representación occidental, también fue la antesala de la abstracción. Parece ser que Picasso pudo ser consciente del valor formal como conceptual del arte africano, lo que le llevo a plantearse una línea de trabajo que surgiera de la estatuaria africana, siendo el comienzo de la emancipación y liberación artística de las vanguardias históricas. Esta línea de trabajo será la que estimulará en un principio a los cubistas, un trabajo figurativo y anti-naturalista, que a su vez abriría las puertas a otros proyectos todavía más experimentales como el realizado por los neoplasticistas, suprematistas y constructivistas en su objetivo de lograr la abstracción total.

Contactos con el expresionismo: Al igual que en el fauvismo y el cubismo, en el expresionismo la estatuaria africana en ningún momento pasó desapercibida. Este es el ejemplo de los miembros del grupo Die Brücke (El Puente), entre los que encontramos a Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff, que tuvieron una clara admiración por los fauves, el pintor nórdico Edward Munch, el holandés Van Gogh y, por supuesto, el arte africano y otras artes primitivas. En este sentido, representaron personajes claramente imbuidos por los rasgos formales de la estatuaria africana, rompiendo con todo procedimiento académico. El expresionista alemán Kirchner fue uno de los primeros en declararse pionero en apreciar las cualidades artísticas del arte primitivo, de ahí, encontramos modelos negros, tales como “la Pareja Negra” (1911) y “Tres desnudos Negros” (1911).

Su obra se aleja del canon tradicional, acercándose al arte africano, manifestado en su uso pictórico bajo una condición física que ha venido a ser como un signo específico de la sexualidad primitiva de las mujeres africanas, denominado esteatopigia, es decir, una adiposis exagerada de las nalgas. La supuesta hipersexualidad de las mujeres está indicada no por el acto sexual, sino por las formas de sus cuerpos. En obras como “Interior con desnudos” (1910), “Desnudo en bañera” (1911) y “Dos desnudos en una habitación” (1914), Kirchner exagera las proporciones de los muslos y las nalgas en imágenes de europeas blancas, mostrando la misma esteatopigia pronunciada que en sus modelos negros. Este uso de signos convencionales del contexto africano puede ser leído en el contexto de su percepción de una liberación relativa de las mujeres.

Otros artistas alemanes también plantearon el estudio de la estatuaria primitiva, caso de Max Pechstein y Karl Schmidt-Rottluff, en trabajos como “Still life with negro sculpture” (1913).

Con el grupo Die Brücke, se realiza una publicación conocida como el Almanaque, donde se muestran objetos de África y de los mares del sur, entre otras piezas

artísticas, en lo que sería una recopilación de arte primitivo. Igualmente, se debe destacar, en esta publicación, el ensayo “Máscaras” del artista alemán August Macke, donde se analiza y se reflexiona sobre el arte primitivo.

NOTAS

Notas:

[1] Entre estas, podemos destacar “Les Magiciens de la Terre” (París, 1989); “África Hoy” y “Otro país. Escalas Africanas” (Las Palmas de Gran Canarias, 1991 y 1994); “Seven Stories” (Londres, 1995); “Die Andere Reise” (Krems, 1995); “Neue Kunst aus Afrika” (Berlín, 1996); “Suites Africaines» (París, 1997).

[2] Véase el texto “Anthropometric Visions” de Simon Njami en www.revunoire.com/anglais/Essay/TH4.html Igualmente, Kevin Power, ha criticado este tipo de exposiciones, definiéndolas como mega-shows. Power, Kevin.: “¡Todos tenemos nuestros problemas!”, en Francisco Jarauta (ed.): Globalización y fragmentación del mundo contemporáneo, Donostia, Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa, Cuadernos 12, 1996, p. 100.

[3] El director de la Documenta XI de Kassel ha sido el curador nigeriano Okwui Enweso, experto en arte africano poscolonial y temas de globalización relacionados con el continente africano.

[4] Gracias a la labor del teórico Leopold Sedar Senghor, se celebra el Festival de las Artes Negras en Dakar (Senegal). Posteriormente, se celebrarán dos festivales más, uno en 1969, en Argelia y otro en Lagos, en 1977. No obstante, los últimos certámenes culturales vendrían marcados por condiciones menos optimistas: guerras infro-africanas, regímenes dictatoriales, confirmación del neocolonialismo y de zonas de influencia europea.

[5] Movimiento iniciado por los artistas negros americanos durante el periodo de entreguerras, cuyos miembros más destacados fueron los escritores Countee Cullen y Claude Mac Key, así como los pintores Romare Bearden y Beauford Delaney.

[6] Sobre este tema, véanse los siguientes escritos de Vlaminck: “Tournant dangereux: Souvenirs de ma vie”. París, 1929, p. 88-89; “Portraits avant décès”, París, 1943, p. 105-108; Jean Laude, “La Peinture française 1905-1914 et l’art nègre”, París, 1968, p. 100-106; William Rubin “Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern”, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984, vol 1. p. 212-216.