

# Cuando Occidente “descubre” el arte africano

Traducción del alemán y documentación: Eugenio Murillo Fuentes\*

**Ulrich Klever<sup>1</sup>**

Hay documentos que determinan el momento a partir del cual el arte negro influyó en el modernismo. Era un tiempo de rebelión y de crisis. Los artistas se voltearon contra el “arte beefsteak”, como llama **Brancusi** al periodo desde la muerte de Miguel Ángel hasta Rodin. Ellos tenían algo en contra de las imitaciones naturalistas de bellos cuerpos en piedra y mármol, las que sentían, antes que arte, como un tipo de perversión metafísica. Los pintores ya no querían pintar más las cosas, sino las relaciones entre las cosas. Luchaban, además, contra la disolución de la forma que ellas guardan y que querían después insertar en forma constructiva. Había corrientes que, sin embargo, no tenían un objetivo uniforme.

El “descubrimiento” del arte negro tuvo el efecto de un catalizador, como sustancia que genera una reacción o la

acelera, sin cambiar con ello su propia naturaleza. En esto tenemos que tener claro que el arte de África ha sido creado con intenciones muy distintas a la de generar, por ejemplo, el cubismo, y tiene contenidos muy diferentes a los que han interpretado artistas y escritores pero, sin lugar a dudas, puso en marcha el proceso de reacciones artísticas, sin resultar por ello afectado. Incluso, cuando los artistas no sabían nada, o no querían saber nada acerca del significado de las esculturas –**Vlaminck** se negaba a saber más acerca de sus máscaras y esculturas y se indignaba contra los que se entregaban a su estudio–, las esculturas les dieron suficiente motivo de interpretación y ofrecieron a los artistas la abstracción de sus formas, la armonía de sus líneas, la riqueza de su expresión, sus esferas, sus conos y sus cubos.

Los documentos que describen ese momento de catalisis proceden de Maurice **Vlaminck**:

“en una tarde del año 1905 me encontraba en Argenteuil. Recién había pintado el Sena, los veleros, la pendiente. El sol ardía. Recogí pinturas y pinceles, tomé mi cuadro y entré en un bar. Había barqueros y descargadores de carbón parados en la barra. Mientras me refrescaba con un vino blanco con soda, noté en el estante, entre botellas de Pernod, Anís y Curaçao, tres esculturas africanas. Dos estatuas de Dahomey, embadurnadas con ocre rojo, ocre amarillo y color blanco. Otra de Costa de Marfil, totalmente negra. ¿Sería acaso porque había trabajado entre dos y tres horas al puro sol? ¿Sería el humor peculiar en que me encontraba aquel día? ¿Correspondía de casualidad con las ideas con las que me ocupaba usualmente? Sea cual fuera el caso, las tres esculturas me impresionaron. Me dí cuenta del poder que contenían. Ellas me revelaron el arte negro. Por cierto, **Derain** y yo habíamos explorado el Museo Trocadero en todas direcciones y en repetidas ocasiones. Lo conocíamos en detalle y habíamos observado todo con curiosidad. Pero ni **Derain** ni yo habíamos visto en los objetos expuestos nada que no fuera lo que por regla general se denomina fetiches bárbaros. No se nos había ocurrido que aquí se expresaba un arte instintivo. ¡Las tres esculturas africanas en el bar de Argenteuil me decían otra cosa muy diferente! Estaba profundamente conmocionado. Le pedí al tabernero que me las vendiera. Primero, se negó. No renuncié a mi deseo y después de negociar, de negativas y de argumentaciones, me las dio, con la condición de que pagara una ronda de buen vino tinto. Me quedé con las tres estatuas. Un tiempo después, un amigo de mi padre a quien le había mostrado mi adquisición, se ofreció a darme otras piezas de su pertenencia. Su esposa siempre había querido tirar aquellas monstruosidades a la basura. Lo visité y recogí una gran máscara blanca y dos estupendas estatuas de Costa de Marfil. Colgué la máscara sobre mi cama. Estaba encantado y a la vez confundido: el arte negro se me presentaba en su gran primitivismo y en su total grandeza. Cuando llegó **Derain** y miró la máscara, se quedó sin habla. Le

quitó el aliento y me ofrecía veinte francos a cambio de que se la diera, cosa que rechacé. Ocho días después, me ofreció cincuenta. Aquel día no tenía dinero y acepté. Se llevó la pieza y la colgó en la pared de su estudio en la Rue Tourlaque. Cuando **Picasso** y **Matisse** la vieron en casa de **Derain**, quedaron convencidos. A partir de ese día comenzó la cacería de arte negro.”

## Picasso abre una puerta

“Un día, cuando salía del «Musée de sculptures comparées», que en aquel entonces se encontraba en el ala izquierda de El Trocadero, me impulsó la curiosidad por abrir las puertas que daban al salón del antiguo museo etnográfico”.

Esto se lo contó **Pablo Picasso**, en 1942, al crítico de arte Christian Zervos, y describió emocionado la consternación que le había invadido treinta años antes al mirar las esculturas africanas. Zervos le había preguntado si **Picasso**, con sus “Señoritas de Avignon”, se había sometido al arte negro. **Picasso** lo negó –la visita al museo había sido posterior–, he hizo responsable de su pintura al arte ibérico. La discusión de si su “periodo negro” comenzó con esa pintura de 1907 o no, persiste hasta nuestros días. En todo caso, antes de “las señoritas” ya había visto la máscara donde **Derain**. Amigos del artista, quienes presenciaron la realización de la pintura durante varios meses, confirmaron la influencia africana: “una mañana las caras de las figuras se habían vuelto parecidas a los ídolos sonrientes del Congo”, observó Marcel Adéma. Sea cual fuera el caso, el cuadro rompió con las formas que traía y marca un cambio en la pintura moderna. Siguió los trabajos del “periodo negro” con la “Bailarina” que recuerda a los

vigilantes fúnebres de los Ba-Kota, y la "Cabeza", inspirada por las máscaras de Costa de Marfil. (Figs. 1, 2 y 3).

Cinco años más tarde, **Picasso** rompe con la plástica de hasta ese momento. La nueva corporeidad no se alcanza mediante abundancia formal, sino mediante la unión entre distintos planos derivados unos de otros. Aquí, el ejemplo clave es la naturaleza muerta "Guitarra y botella", de 1913, compuesta de hojalata, papel y alambre metálico (Fig. 4). La particularidad más importante es que el hueco de resonancia de la guitarra no está representado por una hoquedad, sino por un cilindro que sale. En su libro *EL CAMINO HACIA EL CUBISMO*, el comerciante de arte Daniel-Henry Kahnweiler se refiere a esa invención de **Picasso**:



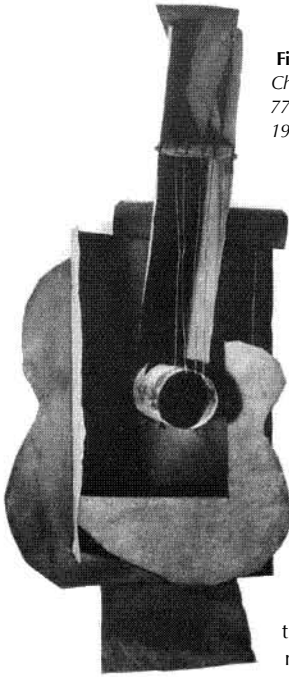
**Fig. 1:** Picasso. CABEZA DE MUJER. Acuarela. 32 x 24 cm. París, 1908.



**Fig. 2:** Picasso. DRIADE. Óleo sobre lienzo, 185 x 108 cm. 1908.



**Fig. 3:** FIGURA DEL PUEBLO KOTA, DE GABÓN. Madera y metal. Altura 56 cms.

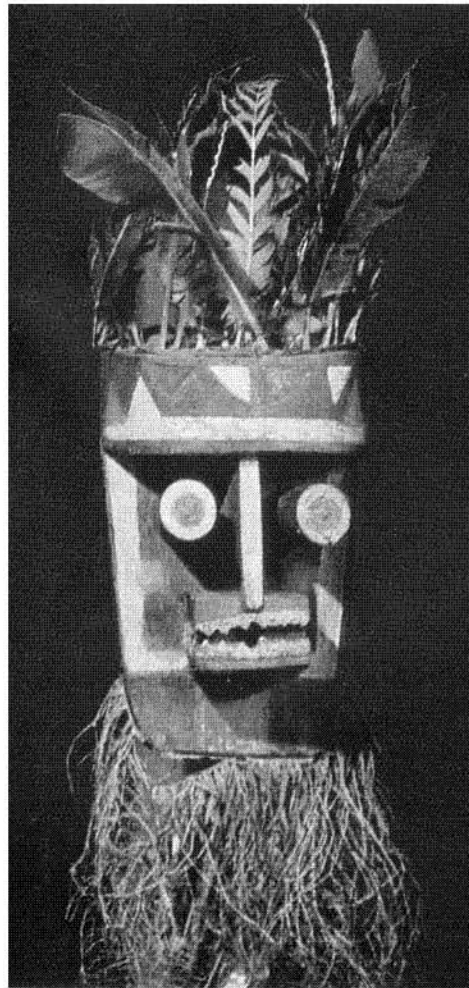


**Fig. 4:** *Picasso. GUITARRA. Chapa de hierro y alambre. 77,5 x 35 x 19,3 cm. París, 1912.*

“el nuevo método de **Picasso** permite “representar” la corporeidad de los objetos y su ubicación en el espacio, en lugar de simularla mediante recursos ilusionistas. Se trata de una forma de representación algo parecida al dibujo geométrico cuando se refiere a la representación de un cuerpo. Ambos tienen un objetivo: mostrar un cuerpo tridimensional sobre una superficie bidimensional.”

El ejemplo lo tenía **Picasso** en su estudio (Fig. 5): una máscara de los Grebo, una tribu Kru, de Liberia y de Costa de Marfil. Aquí se reproduce la cara mediante un plano, sobre el que la levantada frente y la también levantada boca –ambas a base de elementos cubistas– la nariz es una tablita vertical, a cuyos ambos lados cilindros o conos truncados sobresalen como ojos. Una cara es construida con base en puros elementos geométricos, cada uno existiendo en sí mismo pero que en la suma configuran una unidad. Esa unidad es más enérgica, en tanto no es copia de la naturaleza y, sin embargo, representa algo natural. Se graba con especial fuerza por ser del tipo de cara que todos, cuando éramos niños, dibujábamos. **Picasso** aprendió de esa máscara que,

de una acumulación formas que para nosotros son símbolos naturales, se puede representar algo perfectamente comprensible. (Fig. 6)



**Fig. 5:** *MÁSCARA DE LOS GREBO, un pueblo Kru de Liberia y de Costa de Marfil.<sup>2</sup>*

## La euforia por lo negro en los veinte

En abril de 1920, cuando la revista ACTION preguntó opiniones acerca del arte negro, Juan Gris respondió:

“Las esculturas negras nos dan la prueba manifiesta de que un arte anti-idealista es posible. Animados por el espíritu religioso, estos trabajos son expresiones distintas y exactas de principios elevados y de ideas comunes. ¿Cómo no poder reconocer un arte que, por ese medio, consigue que lo comunitario se vuelva personal y que lo logre, en cada ocasión, de un modo distinto? Por eso está en contraposición con el arte griego que, en su búsqueda por el tipo ideal, se apoya consecuentemente en el individuo.”

Se observa que surge, poco a poco, más comprensión de la esencia del arte negro, incluso cuando la época se ocupaba todavía de este arte con sentimentalismo y gusto por el exotismo. Uno de los más grandes malentendidos fue interpretar el arte negro como expresionismo; malentendido en el que contribuyeron, sobre

todo, los pintores alemanes del grupo “Die Brücke”. Ellos no lo analizaron y lo tradujeron en formas nuevas como **Picasso**; se embriagaron con él; encontraron esencias emparentadas y un poder espiritual, una fuerza enigmática. Le atribuyeron una especie de horror sagrado, del miedo ante la hostilidad del mundo. Así se expresa el escritor de temas en arte y novelista Carl Einstein en su obra LA PLÁSTICA NEGRA, del año 1915:

“Quisiera llamar a la máscara el éxtasis detenido, incluso tal vez el medio siempre dispuesto a estimular monstruosamente al éxtasis, en tanto allí está fijado el rostro del poder o del animal adorado.”

Muchos años más tarde, André **Malraux** se acercó a la esencia de la máscara:

“La máscara africana no es la fijación de una expresión humana, es un fenómeno, una visión. El escultor no le da forma a un fantasma desconocido sino que lo despierta mediante su geometría. Su máscara no surte tanto un efecto en la medida en que se asemeja a una persona. Las máscaras zoomorfas no son animales. La máscara de un antílope no es un antílope sino el espíritu del antílope, todos los antílopes. Y es su estilo, el que la convierte en espíritu.”



Fig. 6: MÁSCARA DE LOS GREBO, un pueblo Kru de Liberia y de Costa de Marfil.

El libro de Einstein fue la primera publicación acerca del arte africano; un trabajo textualmente corto, de contenido especializado poco sólido, pero de especial importancia estética, en el que se contestan muchas preguntas que se formulan artistas interesados y laicos. Las reproducciones no contemplan ningún tipo de datos acerca de las tribus y se incorporaron por error algunas piezas del océano Pacífico. En la nueva edición, del año 1920, el mismo autor lo reconoce:

“Cuando uno se ocupa por largo tiempo del arte africano, se fortalece así el sentimiento respetuoso de penosa inseguridad y se tiene el deseo de volverse uno cada vez más cuidadoso.”

Esta razonable frase que tiene tanta validez hoy como en su época, era desconocida para los autores apresurados y para los escritores esteticistas, quienes, después de Einstein, sacaron al mercado libros ilustrados de asuntos exóticos. Mezclaban el océano Pacífico con África, le decían a todo “fetiche” y a muchas cosas “Congo”, y producían tomos ilustrados provistos de prólogos en los que había mucho, y nada. El representante típico de este tipo de literatura sobre África es Wilhelm Hausenstein, en cuya obra *BÁRBAROS Y CLÁSICOS* aparecen oraciones tales como estas:

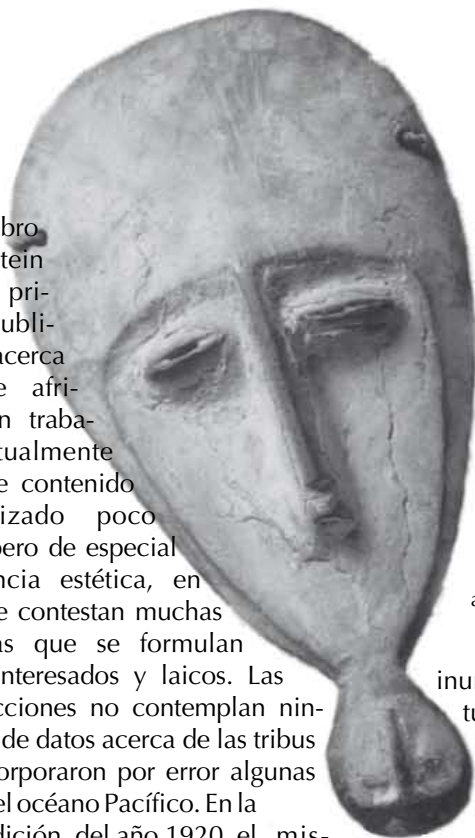


Fig. 7: MÁSCARA DEL PUEBLO LEGA, de Zaire. Madera y pigmentos cromáticos. 28.5 x 15,5 x 4.5 cm.

“La obra plástica de los bárbaros está llena del calor infernal y la furia de la Tierra.” –“Ese es el destino de los salvajes: su forma es documento de lo natural, no astucia del estilo. Los salvajes saben cómo hacerlo, es decir, pisar bajo su determinación o tener el anhelo”. “Entre el escultor y su objeto sólo existe una fuerza sexual. La raíz de manos moldeadoras crece hacia abajo en los lomos del acuclillado y del arrodillado. Al principio es naturalmente tensión, naturaleza tirante. Lujuria por el arte, esa es la verdadera fuerza.”

Estos autores, que también inundaban revistas con sus imperturbables artículos especializados, tienen un mérito: reprodujeron máscaras y esculturas que colgaban, sin ser vistas, en museos o que yacían guardadas en los depósitos, y las hicieron accesibles a un público más amplio. En la medida en que escribían cosas erradas acerca del arte negro, también lo popularizaron.

Aquí no podemos enumerar los libros y escritos que aparecieron en los años del “boom” del arte negro. En Francia, se discutieron los problemas de este arte en el “Cahiers d’Art”, en los Estados Unidos en “The Arts” y en “Art and Decoration”. Con el ejército norteamericano llegó el Jazz a Europa en 1917, los dadaístas celebraron en el Cabaret Voltaire un negrismo provocador; con Tam Tams y canciones de los negros conmocionaron a los visitantes. A mediados de los años veinte, la *Revue nègre* vivió su punto culminante en París, cuando presentó una estrella

que, a su modo, también contribuyó con el entendimiento del arte negro: Josephine **Baker**.

La primera exposición de arte negro fuera de un museo, tuvo lugar en la galería parisina *Devambe*. El libro que escribieron para ella Henri Clouzot y André Level, se titula simplemente *L'ART NÈGRE ET L'ART OCÉANIEN*, y es el primer libro en francés sobre este tema. También en Francia se publica mucho, tanto que en la encuesta de la revista *ACTION* (del que ya citamos la respuesta de Juan **Gris**) **Cocteau** responde, en forma corta y convincente: *"la crisis de lo negro es tan aburrida como el fanatismo japonés de Mallarmé."* Sin embargo, con esto no se vuelve él en contra del arte africano sino contra el fenómeno al que él llama "crisis": la adoración por el arte africano convertida en moda.

En 1921, se muestran esculturas africanas en la *XIII Exposición de Arte Internacional de Venecia*. En 1922, hay una exposición en la Galería Brummer, de Nueva York,

que un año más tarde se incorpora al Museo de Arte de Brooklyn. En ese mismo año se presenta, en París, el ballet sueco "La création du Monde", basado en un tema negro-africano de **Cendrars**, el autor de *ANTHOLOGIE NÈGRE*, una compilación de literatura africana de tradición oral. **Fernand Léger** realiza las escenografías y el vestuario, en los que copia con exactitud máscaras de Costa de Marfil. Este ballet es un evento importante en la popularización del arte negro. Con su estreno, el 25 de octubre de 1923, en el Teatro Campos Elíseos, una importante representación teatral en París está marcada por la mitología africana. Eso fue tan importante como el estreno de "Le sacre du printemps" de **Stravinski**, el 29 de mayo de 1923, donde el ballet ruso había interpretado ritos y mitos de la Europa pagana. Algunos libros etnológicos esenciales aparecieron en 1923, como *EL ÁFRICA DESCONOCIDA* de **Leo Frobenius**, y *RELIGIÓN Y ARTE DE LOS ASHANTI* de **Robert Sutherland**

**Ratray**. Un poco más tarde se publican los clásicos *ESCULTURA AFRICANA EN LA FIGURA DE MADRE Y NIÑO*, de **Oskar Nuoffer**, y *ESCULTURA RELIGIOSA DE LOS PUEBLOS RUDIMENTARIOS*, de **Ernst Vatter**. El artículo *EL ARTE AFRICANO* de **Paul Germann**, en el sexto tomo del manual de historia del arte de **Springer** fue, hasta ese momento, la enseñanza más sólida en ese campo. Un año después de su aparición en 1929, en la casa de subastas y de arte internacional de Berlín se subastó, por primera vez, arte negro.

En 1927, se realizó una importante subasta en París, cuyos proveedores no se conocen. Los precios del 20 de mayo de 1927 parecen hoy fabulosos. Se podían obtener pequeñas esculturas en marfil del Congo, algunas de Ba-Congo y otras de Ba-Lega, de entre 6 y 15 centímetros de altura, por 65 y hasta 150 francos. Una pulsera de marfil costaba, por el contrario, alrededor de 300 francos, lo que, comparado con el poder adquisitivo, resulta hoy incluso más barato.

A un par de grandes figuras del pueblo Baule (1,10 m) que portaban bandejas sobre sus cabezas, se le adjudicó 1.050 francos; una máscara blanca de cuatro caras, del pueblo Fang, alcanzó los 1.250 francos; un fetiche grande (51 cm.) y bellamente trabajado del pueblo Ba-Teke, llegó a los 2.300 francos. Una colección de 15 bellos pesos de oro con representaciones figurativas cambió de dueño por 690 francos. Cuatro años más tarde los precios ya habían subido, tal vez porque los objetos provenían de dos colecciones cuyo dueño, entre los africanos, era conocido.

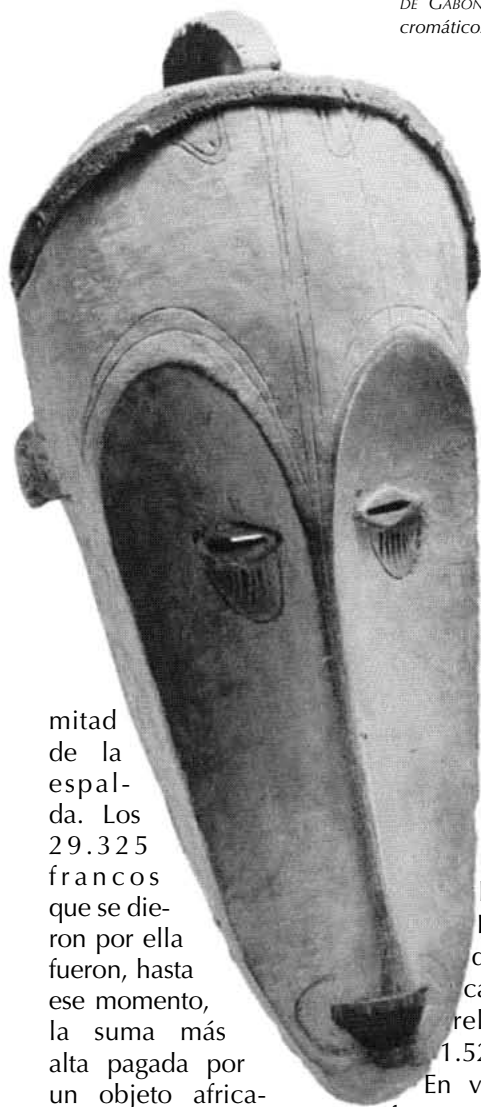
Los días 2 y 3 de julio de 1931, se realizó en París, en el salón N° 9 del Hotel Drouot, la subasta de la colección de los escritores André **Breton** y Paul **Eluard**. Entre los 30 objetos africanos –como surrealistas, ambos se habían interesado más por Oceanía–, la figura inclinada de un hombre, de la tribu Bamileke del Graland kamerunés, alcanzó con 14.000 francos el precio más alto. Fue adquirida por el barón von der Heydt y hoy se encuentra en el Museo Rietberg, en Zürich. Para aquellos tiempos, la suma fue muy alta. A una lámina de Benin, si bien algo dañada, con la figura intacta de un joven, de 37 centímetros de alto, se le adjudicaron 7.000 francos. Una figura del pueblo Fang muy antigua, de belleza formal pero simple, cuyas piernas habían sido totalmente devoradas por las ratas, alcanzó 3.200 francos. Un custodio fúnebre muy rico, del pueblo Ba-Kota, de la región de Makoku, se vendió en 1.150 francos.

En la subasta de la colección Miré, del 16 de diciembre de 1931, se alcanzaron más de una vez sumas de cinco cifras. El prólogo del catálogo ricamente decorado fue escrito por Georges-Henri Rivière, subdirector del Museo Trocadero, quien además hizo los sorprendentemente precisos comentarios de cada una de las piezas. En su prólogo se refiere a los museos como los “tristes cuarteles del arte en los que cada ocupante lleva su nombre sobre el pecho.” Escribe sobre el descubrimiento del arte africano gracias a los artistas y que eso tiene que lastimar, antes que todo, a un encargado de museo, dado que este arte hubiera podido ser descubierto por cualquiera, en cualquier momento. Por último, lamenta que el Museo Trocadero no tenga suficiente dinero para poder adquirir unitariamente esa colección. En esto, los tiempos no han cambiado.

Se subastaron algunos objetos de los que pertenecen al inventario de láminas de casi cualquier libro sobre África: la máscara de marfil de 19 centímetros de alto, de la agrupación de culto Miwami del pueblo Ba-Lega, ubicada en la “colección **Picasso**”, a la que se le adjudicaron 17.300 francos. El apoyo para la nuca, tallado en marfil del pueblo Ba-Luba, alcanzó los 15.500 francos. Pasó a formar parte de la colección de Charles Ratton. A la colección de Jacob Epstein se unió una poderosa figura del pueblo Fang, conocida como “Chef-d’oeuvre” en el arte africano, de 70 centímetros de alto, con un peinado de trenzas (como las que tienen en parte las cabezas de los Fang), que descienden hasta la



**Fig. 8:** MÁSCARA DEL PUEBLO FANG, DE GABÓN. Madera y pigmentos cromáticos. 65 cm. de alto.



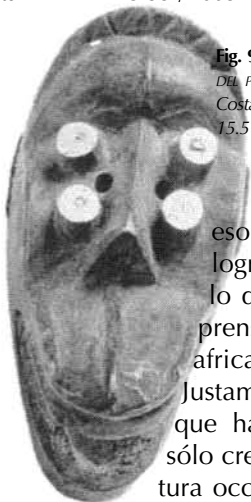
mitad de la espalda. Los 29.325 francos que se dieron por ella fueron, hasta ese momento, la suma más alta pagada por un objeto africano. Por algunos hermosos vasos-cabeza del pueblo Ba-Luba se pagaron entre 1.500 y 3.700 francos; por un peso de oro con forma de leopardo se pagaron 460 francos. Por una máscara del pueblo Dan, con un enorme peinado en perfectas

condiciones que ha sido, igualmente, reproducido en diversos libros, se pagó la suma de 3.050 francos, no mucho en comparación con los otros precios como el caso de los 3.000 francos que fueron pagados por una punta de lanza de bronce, de 23 centímetros de largo, del pueblo Bamum. Un custodio fúnebre del pueblo Ba-Kota de cara doble, una cóncava y la otra en relieve, alcanzó 1.520 francos. (...)

En vista de que los franceses eran un pueblo ahorrativo, el franco tenía un alto poder adquisitivo en el país. El salario anual de un maestro de escuela alcanzó los 21.000 francos. Francia se convirtió en un país caro hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

## Por qué el arte africano es hoy tan apreciado

Cuando para las Olimpiadas de 1972, en la muy polémica exposición "Culturas del mundo y arte moderno", en la "Haus der Kunst" (Casa del arte) de Munich, se confrontaron los trabajos africanos con los del modernismo, se sacaron muchas conclusiones superficiales. Se comparó una cabeza del Grassland camerunés con un bronce de **Matisse** y se alabó el expresionismo de ambas piezas. Se pudo observar el cubismo en una máscara del Congo y en los cuadros de **Picasso**. La gente miraba asombrada un fetiche con clavos y una figura de Armand **Fernández Arman**, construida con base en revólveres y pistolas soldadas entre sí. Y cuando el observador asociaba obras de diferente origen y de distinta determinación, con un denominador estético común a causa de la externa y con frecuencia engañosa similitud, sin considerar el trasfondo, incluso así y ya con sólo



**Fig. 9:** MÁSCARA MINIATURA DEL PUEBLO DAN, Liberia y Costa de Marfil. Madera. 15,5 cm. de alto.

eso la exposición logró mucho, en lo que a la comprensión del arte africano respecta. Justamente aquellos que hasta entonces sólo creían en la cultura occidental y que trabajosamente habían logrado una comprensión más o menos profunda del modernismo, reconocieron como arte, de una vez por todas, las esculturas y las máscaras que hasta entonces habían subvalorado en colecciones antropológicas y que, cuando mucho, consideraban recuerdos de viajes. Incluso cuando sólo fuera porque se encontraban en vecindad con los, para ellos, carísimos Picassos, Kirchners y Klee. La vecindad, sin embargo, ofreció el ángulo visual que tal vez era necesario para reconocer, por primera vez, el arte africano. Es así como muchos coleccionistas logran llegar hasta el arte africano, gracias a su similitud con el arte moderno. Por lo demás, también se da la feliz coincidencia de que tanto el arte moderno, como el africano, van bien con el estilo de vivienda actual.

#### **Personas que se mencionan en el texto (notas del traductor):**

**Baker**, Josephine (1906-1975). Artista negra nacida en St. Louis, Missouri. A pesar de los tremendos prejuicios y prohibiciones para los negros

en su época, Josephine Baker logró superar infinidad de obstáculos y posicionarse en el mundo del espectáculo, hasta lograr reconocimiento mundial. Inició su carrera a la corta edad de 13 años. De Broadway saltó a Europa, y actuó en París con gran éxito en la Revista Negra del Teatro de los Campos Elíseos y, posteriormente, en el Folies Bergere. Huyendo de la discriminación contra los negros que había experimentado en su tierra natal, decide permanecer en Francia, país que la acoge y distingue hasta el final de sus días.

**Brancusi**, Constantin (1876-1957). Escultor rumano cuya obra, en sus inicios, estuvo muy influida por la escultura africana y por los objetos campesinos de su patria natal. En 1904 se establece en París.

**Breton**, André (1896-1966). Escritor y poeta francés, uno de los fundadores de la escuela surrealista.

**Cendrars**, Blaise (1887-1961). Escritor francés de origen suizo.

**Cocteau**, Jean (1889-1963). Escritor francés autor de poesías, novelas, obras teatrales y cinematográficas.

**Derain**, André. (1880-1954). Pintor francés representante del "fauvismo".

**Eluard** (Eugène Grindel, conocido como Paul, 1895-1952). Poeta francés, uno de los fundadores del grupo surrealista.

**Fernández Arman**, Armand. Artista plástico contemporáneo, nacido en Francia en 1928 y nacionalizado norteamericano en 1972. Muy conocido por sus obras experimentales en pintura y escultura. Acostumbrado a llevar la contraria a las corrientes establecidas, ha practicado el arte casual y la crítica fina al mercado del arte.

**Frobenius**, Leo (1873-1938). Investigador alemán de asuntos africanos y uno de los primeros europeos en reconocer el valor histórico de África y su equivalencia con el resto de culturas, cuando todavía se consideraba un continente sin historia. Su primer trabajo científico: *ORIGEN DE LAS CULTURAS AFRICANAS*, apareció en 1898. Ese mismo año fundó, en Berlín, el "Archivo africano". A partir de 1904 llevó a cabo gran cantidad de expediciones científicas en distintas regiones del continente africano. En 1920, el Archivo africano se traslada a Munich, donde cambia su nombre por el de "Instituto de morfología cultural". No obstante, no fue sino hasta el año 1925, cuando se traslada a Frankfurt, que su proyecto alcanza reconocimiento y recibe un financiamiento seguro. En 1932 es galardonado con el título de "Profesor honorario" de la Universidad de Frankfurt. Desde 1946 el Instituto, ubicado en Frankfurt, lleva su nombre. (<http://www.frobenius-institut.de>)

**Gris** (José Victoriano González, conocido como Juan. 1887-1927). Pintor español nacido en Madrid, figura importante

del cubismo. A él se debe la expresión "cubismo analítico".

**Kirchner**, Ernst Ludwig (1880-1938). Pintor expresionista alemán miembro de la agrupación "Die Brücke".

**Klee**, Paul (1879-1940). Pintor alemán nacido en Suiza, de reconocida riqueza creativa. Incursionó en la pintura surrealista y la abstracta.

**Léger**, Fernand (1881-1955). Pintor cubista francés, representante del "Cubismo orfístico" u "Orfismo". El orfismo fue anunciado en 1912 por Apollinaire, un gran amigo de Picasso, como un tipo de "pintura pura", en el que el sujeto del todo no cuenta.

**Malraux**, André (1901-1976). Escritor y político francés autor de novelas y de obras de estética. (*Las voces del silencio*).

**Matisse**, Henri (1869-1954). Pintor fauvista francés.

**Picasso**, Pablo Ruiz (1881-1973). Artista plástico español. Su obra "Las señoritas d'Avignon", claramente influenciada por el arte africano, marca el cambio que rompe con la tradición naturalista del arte occidental.

**Stravinski**, Igor (1882-1971). Compositor ruso, naturalizado norteamericano. Autor de poemas sinfónicos, ballets, sonatas y conciertos.

**Vlaminck**, Maurice (1876-1958). Pintor francés representante del "fauvismo".

## Notas

\* Eugenio Murillo Fuentes. Docente de la Escuela de Artes Plásticas. Máster en Comunicación Visual. Escuela Superior de Diseño de Offenbach (a. M. Alemania). Máster en Literatura, Universidad de Costa Rica.

1. Ulrich Klever, profesor alemán.
2. Con excepción de la figura 5, los demás ejemplos ilustrativos y documentales, han sido incorporados por el traductor, al igual que los textos destacados en letra negrita.

## Bibliografía

BAZIN, GERMAIN  
1976 **Historia del arte. De la prehistoria a nuestro días**. Ediciones Omega S. A.: Barcelona.

HONOUR, HUGH Y JOHN FLEMING  
1992 **Weltgeschichte der Kunst**. Prestel Verlag: München.

DAIX, PIERRE  
1979 **El cubismo de Picasso**. Editorial Blume: Barcelona.

KLEVER, ULRICH  
1975 **Bruckmann's Handbuch der afrikanischen Kunst**. Bruckmann Verlag: München.

PHILLIPS, TOM  
1996 **Afrika. Die Kunst eines Kontinents**. Prestel Verlag: München.

WARNCKE, CARSTEN-PETER  
1998 **Pablo Picasso**. Editorial Taschen: Colonia.