

EL BRUJO PABLO RUIZ PICASSO:

INFLUENCIAS SIMBÓLICAS DE LO PICASSIANO EN LA CREACIÓN ARTISTICA DE LA
CONTEMPORANEIDAD GLOBAL

THE WIZARD PABLO RUIZ PICASSO:

SYMBOLIC INFLUENCES OF THE PICASSIAN IN THE ARTISTIC CREATION OF GLOBAL
CONTEMPORANEITY

Antonio Labella Martínez (Universidad Complutense de Madrid)
alabella@ucm.es

Recibido: 14 de junio de 2023 / Aceptado: 27 de septiembre 2023

Resumen: Este artículo es un fragmento de una investigación que pretende desvelar las influencias del legado de Pablo Picasso en la producción artística de la contemporaneidad global. El estudio parte de la fascinación de Picasso por las figuras rituales de algunos pueblos que fueron colonias de las potencias europeas y su inicio como gran coleccionista de importantes piezas que nunca se separaron de su colección personal de obras de arte, tanto suyas como de otros maestros. A partir de su muerte, los objetos rituales pasan a formar parte del legado de Picasso que atesora el Museo Picasso de París y la información de los mismos pasa a ser pública. Se han tomado tres importantes objetos rituales y se ha realizado un análisis sobre su geografía artística actual para conocer las posibles influencias de lo picassiano en los lenguajes de los artistas actuales como descendientes de los productores de los objetos rituales que coleccionó Picasso. Se han hallado en el análisis de los actores estudiados determinadas singularidades propias que van más allá de los centros tradicionales de producción europeo-americanas y están en consonancia con los lenguajes ligados a las corrientes de la creación artística global. Los intereses conceptuales de estos artistas muestran preocupaciones como en torno a lo femenino, los movimientos migratorios o la construcción de la identidad desde estrategias del ensamblaje simbólico que los une directamente con los postulados de Pablo Picasso.

Palabras clave: bienal de arte; contemporaneidad; culturas indígenas; figuras rituales; lo global.

Abstract: This article is an investigation that aims to reveal the possible influences of Pablo Picasso's legacy on the artistic production of the global contemporary. The study is based on Picasso's fascination with the ritual figures of certain peoples who were colonies of the European powers and his beginnings as a great collector of important pieces that were never separated from his personal collection of works of art, both his own and those of other masters.



After his death, the ritual objects became part of Picasso's legacy held by the Musée Picasso in Paris and information about them became public. Three important ritual objects have been taken and an analysis of their current artistic geography has been carried out in order to ascertain the possible influences of the Picassoian on the languages of present-day artists as descendants of the producers of the ritual objects collected by Picasso. In the analysis of the actors studied, certain singularities have been found that go beyond the traditional European-American centres of production and are in line with the languages linked to the currents of global artistic creation. The conceptual interests of these artists show concerns such as the feminine, migratory movements or the construction of identity from strategies of symbolic assemblage that link them directly to the postulates of Pablo Picasso.

Keywords: art biennial; contemporaneity; indigenous cultures; ritual figures; the global.

Cómo citar este artículo:

Labella Martínez, A. (2023). El brujo Pablo Ruiz Picasso: influencias simbólicas de lo picassiano en la creación artística de la contemporaneidad global. *Revista Eviterna*, (14), 108-125 / <https://doi.org/10.24310/re.14.2023.17010>

1. Introducción

2023 es el año de la conmemoración del 50 aniversario de la muerte de Pablo Ruiz Picasso. Para la ocasión, numerosas instituciones han acordado celebrar al menos 50 exposiciones en torno a la figura del gran maestro del siglo XX. En el marco de las celebraciones, el Museo Picasso de Málaga ha elaborado la exposición temporal titulada *Picasso escultor. Materia y cuerpo*. Al recorrer las salas dedicadas a la exposición, el público tiene la oportunidad de penetrar con su cuerpo el reconocible mundo picassiano. La exhibición es un espacio habitado por objetos rituales del arte contemporáneo como *La Dama Oferente* (1933). Quien la visita, revive una experiencia similar la que realizó el propio Picasso en 1907 dentro del Museo Etnográfico del Trocadero de París, cuando se enfrentó a las mágicas figuras rituales de desconocidas culturas a las que se las clasificaban de manera general como arte primitivo, arte negro, escultura negra o arte africano.

Que las producciones de los objetos rituales de las colonias europeas ejercieron algún tipo de influencia en la vida de Picasso es un hecho indudable, pero dilucidar hasta qué punto influyeron en la creación de su lenguaje artístico es un tema infinitamente más complicado. Se han realizado numerosos estudios para tratar de conocer las influencias de los objetos rituales en la producción de Picasso; un ejemplo reciente es el artículo titulado *La cuestión colonial y el debate del art Nègre* que la especialista Maite Méndez Baiges incorporó en su ensayo *Las Señoritas de Avignon y el discurso crítico de la modernidad* (2021). En él, la autora analiza las diversas líneas de investigación sobre las influencias que recibió Picasso en la creación de su obra maestra por las culturas de más allá de las fronteras de la Europa colonial. Pero el maestro murió y dejó tras de sí una serie de comentarios confusos que no ayudan a desvelar las incógnitas sobre los precedentes de su lenguaje artístico.

Hoy, cincuenta años después de su muerte, el lenguaje artístico picassiano sigue vigente. Su obra es reconocible a lo largo de todo el planeta, incluidos los territorios que antaño fueron las colonias europeas de las que se extrajeron los objetos rituales que atesoró Picasso. Aquellas colonias que fueron tachadas como primitivas por no estar a la altura de la exquisita cultura europea hoy son países independientes que tienen una producción cultural madura en la que se fusiona el lenguaje del arte contemporáneo con la esencia local.

En el presente artículo¹ se realiza un análisis sobre la geografía artística de los territorios que coinciden con las antiguas colonias europeas, productoras de los objetos rituales. Se ha vertebrado el análisis seleccionando tres de las obras que coleccionó Picasso y que legó al pueblo de Francia como parte indisoluble de su colección. En primer lugar, las tres piezas rituales se han contextualizado exponiendo brevemente la utilidad simbólica de origen. Posteriormente, se ha investigado la geografía artística actual de las regiones productoras de las piezas rituales con el fin de valorar la pervivencia de la actitud creativa contemporánea de Picasso en los artistas descendientes de los productores de las piezas que celosamente atesoró a lo largo de toda su vida. Cada pieza ritual ha desvelado que, en la actualidad, existe en las regiones de origen un profundo interés por cuestiones estrechamente ligadas al desarrollo de su cultura enmarcada en un mundo globalizado como la migración, la feminidad o la identidad.

2. Pablo Ruiz Picasso, un brujo de ida y vuelta

De la primera visita de Picasso al Museo del Trocadero ya comentada han quedado registrados algunos testimonios. En el capítulo titulado *Cabeza de Obsidiana* incluido en el catálogo *Picasso y su colección* (Klein, 1988), su autor, André Malraux, cita las palabras que Picasso le brindó recordando aquella primera impresión:

Cuando fui al Trocadero me sentí asqueado (...) El olor. Estaba solo. Quería irme. No me iba. Me quedaba [...] Las máscaras no eran esculturas como las demás. Para nada. Eran cosas mágicas. Las esculturas africanas eran intercesores. Eran intercesores contra todo; contra espíritus desconocidos, amenazadores [...] Las Señoritas de Avignon deben de haberseme ocurrido aquel día, pero no a casusa de las formas, sino porque era mi primera tela de exorcismo (p. 32).

En su visita, Picasso recorrió una serie de salas en las que se exhibían piezas mágicas que estaban realizadas en materiales ajenos a los usados en la tradición académica como piel, hueso, cuero y otros elementos orgánicos que desprenden olores intensos. Ese aparente caos expositivo favoreció que el artista malagueño tuviese una experiencia estética contraria a la que solía tener en los espacios dedicados al arte académico de su tiempo. En la cita también se verifica un desconocimiento total de las culturas que habían realizado las piezas. Todos

¹ Investigación enmarcada en el programa Margarita Salas y financiada por la Unión Europea – NextGenerationEU y desarrollada en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Se hace constar un especial agradecimiento Juana María Suárez, del departamento de Biblioteca y Documentación del Museo Picasso de Málaga, por su inestimable ayuda.

aquellos artefactos derivados de las culturas de 'los otros' eran efectivamente objetos rituales de protección o llaves para abrir ventanas al mundo de los espíritus de sus antepasados; pero era realmente complicado que un europeo a principios del siglo XX fuese capaz de reconocer más detalles de las culturas de las que eran originarias estas piezas y, menos aún, que intuyese sus ricos valores simbólicos más allá de las sugerentes formas tal y como lo hizo Picasso.

Aquella inquietante visita inspiró al artista a hacer telas para utilizarlas en exorcismos y desde su primera visita al Trocadero comenzó a coleccionar piezas rituales que le acompañaron hasta su muerte. Estas convivirían con el artista a modo de amuletos que, como él mismo decía, lo protegían de lo maligno. Sus tesoros protectores se dispusieron en sus casas y talleres de igual modo que los toreros levantan sus pequeños altares protectores de vírgenes y santos antes de salir al ruedo. Quizás lo maligno fuese la tradición artística académica que pretendió destruir con su obra o puede que lo maligno estuviese relacionado con lo que el especialista Fernando Castro Flores conjeturó en su ensayo titulado *Picasso, el rey de los burdeles* (2018) al señalar que Picasso sufrió un 'pánico casi innombrable' en sus visitas a los burdeles. Independientemente de lo que entendiese Picasso como lo maligno, su obra de arte *Las Señoritas de Avignon*, fue determinante para que la producción artística posterior tomase un nuevo rumbo.

Es complejo aventurarse sobre los grados de influencia que tuvo 'el mundo de lo maravilloso' para las diferentes corrientes creadoras de las vanguardias artísticas y son escasos los estudios dedicados a esta área por motivos evidentes: ¿cómo valorar cuestiones de fe como son la magia, los espíritus o los médiums? Entre las escasas aportaciones realizadas es destacable el artículo que el especialista Ángel González incorporó en su ensayo *Pintar sin tener ni idea* (2007) bajo el título *Evidentemente*; y años después se publicó el ensayo de Iván Gómez Avilés titulado *Esoterismo y arte moderno, una estética de lo irracional* (2019). Ambas autorías analizan la figura del artista como médium y la compleja relación entre la magia y la historiografía.

Para profundizar más en la especial relación de Picasso con sus objetos, es necesario retomar los recuerdos que Fernand Olivier compartió en su libro *Recuerdos íntimos, escritos para Picasso* (1990), recogiendo en él que, según Picasso le comentó, Henri Matisse fue el primero descubrió el valor artístico de las piezas africanas. Además, añade que, a partir de esos primeros encuentros con aquellos artefactos, Picasso acumuló cual fanático estatuas, máscaras y fetiches de todas las regiones africanas. Y es que en todo lo que concierne a la colección de las piezas rituales de Picasso, la figura de Matisse es fundamental. A lo largo de la relación que unió a ambos creadores sucedieron anécdotas interesantes sobre sus colecciones de fetiches. En el libro de Françoise Gilot y Carlton Lake, *Vida con Picasso* (2010) se recoge cómo Matisse le regaló una magnífica pieza de tamaño natural que, en un principio, Picasso rechazó inicialmente en estos términos: «esa cosa nueva de Guinea me atemoriza: Probablemente también a Matisse y esa es la razón que le impulsa a deshacerse de ella cuanto antes. Creo que yo podré conjurarla mejor que él» (2010, p. 249).

Esa 'cosa de Guinea' que finalmente conjuró Picasso se ha incluido en el presente artículo ya que formó parte de su colección personal hasta su fallecimiento. Cuando llevó a cabo la dación en pago por parte de su colección al Estado francés en 1974, un año después de su defunción, sus obras de arte se ubicaron en el Museo Picasso de París y las figuras mágicas no se separaron del conjunto.

Lamentablemente y a pesar de las importantes influencias que han ejercido múltiples culturas no occidentales al desarrollo del arte actual, la línea institucional de la historia del arte ha venido valorando toda la producción no occidental desde una mirada ambigua y distante. Pero ese punto de vista, limitado por ciertos condicionantes, está viviendo un proceso de cambio, girando hacia una fórmula poscolonial a escala global más inclusiva y apartada de la apreciación de los valores de las diferentes culturas simplemente desde la estimación de 'lo exótico'.

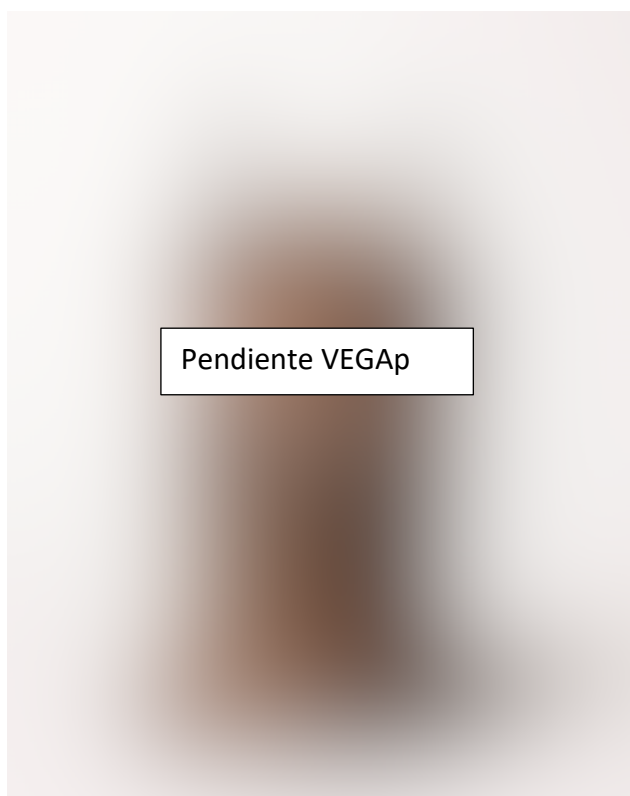
En el caso concreto de los objetos rituales, después de ser extraídos de sus legítimos usuarios por parte de los países colonizadores, algunos artefactos llegaron al taller de un creador de nuevos valores simbólicos: Pablo Ruiz Picasso. En los misterios de su estudio, el artista elaboró sus innovadoras propuestas artísticas que serán fundamentales para la nueva concepción del arte del siglo XX. Esos nuevos códigos artísticos llegarán muchos años después a las mismas regiones en las que se crearon las piezas originarias e influirán en el desarrollo cultural y artístico de los creadores. Y esto es lo que se propone en el presente artículo, volver a los lugares de producción de las piezas de las culturas colonizadas para poner nombres y apellidos a sus artistas, analizando el legado de la actitud creativa de Picasso en las producciones artísticas y midiendo su relación con el arte de la contemporaneidad.

Para realizar la investigación, han sido seleccionados tres objetos rituales de la colección privada de Picasso que actualmente se encuentran en los fondos del Museo a él dedicado en París, completándose con una breve descripción de cada pieza. De las regiones de procedencia de cada pieza se han seleccionado e investigado artistas originarios de las mismas culturas que produjeron aquellos objetos y que actualmente desarrollan obras artísticas vinculadas a la contemporaneidad global. Para realizar la selección, se ha indagado entre la nómina de participantes de las exhibiciones de las bienales de arte de proximidad de estas regiones, ya que, por su naturaleza más experimental, estos espacios de exhibición son los lugares idóneos para conocer las propuestas artísticas más innovadoras. Las piezas seleccionadas son: la *Cabeza rey Oba*, el *Tocado ceremonial de la Ogresá Nevinbumbao* y la *Máscara para hombros Nimba*.

3. La *Cabeza de rey Oba*: la identidad de los migrantes forzados

El primer objeto es la majestuosa pieza dedicada a un monarca, una pieza ritual se realizada para conmemorar la vida de los Oba, apelativo con el que se conocen a los soberanos de los pueblos Edo. Un estudio reciente ha descubierto que para la fabricación usaron latón alemán proveniente del intercambio mercantil con Portugal (Skowronek, 2023). El Museo Metropolitano de Arte de Nueva York atesora piezas idénticas y en la web oficial se advierte

que, en su forma originaria, la pieza soportaba un impresionante colmillo de marfil ricamente ornamentado (*Head of an Oba*, s.f.). Pero a pesar de su espectacular belleza, la historia de las piezas de Benín es probablemente uno de los episodios más lamentables del expolio por parte de las potencias coloniales en el siglo XIX. El Imperio Británico realizó en 1897 lo que denominaron de manera macabra como una 'excursión punitiva'; un acto de venganza por los oficiales británicos que fueron asesinados después de que cometiesen una afrenta durante una ceremonia Baga. En ese acto de castigo, los británicos aniquilaron la cultura y saquearon sus tesoros, unas 2.700 piezas que en la actualidad se encuentran dispersas en numerosas colecciones privadas y museos europeos y estadounidenses. Picasso adquirió esta máscara el 9 de agosto de 1944 en la Galerie Louis Carré y para su pago entregó uno de sus cuadros. Objeto ritual por objeto ritual. La historia de estas piezas encarna el drama de la migración forzada, la tragedia de los refugiados.



Para conocer la geografía artística actual de la pieza hay que acudir a Nigeria, país africano con una producción artística en perfecta consonancia con el desarrollo del arte de la contemporaneidad global. Como ejemplo es interesante saber que, en la capital de Nigeria, se celebra desde 2017 la Bienal de Lagos. En la edición de 2021/2023 titulada *Refuge*, los curadores generaron un espacio para el análisis crítico «in relation to political allegiance,

territory, sovereignty, regionality, notions of belonging, encounter, and alliance»² (www.lagos/biennial/home, s.f.).

Para la edición, se invitaron artistas nigerianos como Adéṣlá Ṣlágúnjú; una joven artista que trabaja con la fotografía, el video, el sonido y las instalaciones, mostrando un especial interés por la construcción de la identidad, la memoria, la espiritualidad, la sanación y el paisaje social. En relación con la cabeza de Oba, es interesante destacar entre toda la producción elaborada por la creadora la serie *Home is...* (2017), compuesta por fotografías en las que se muestran escenas de un ritual que ella misma realizó en Dusseldorf, Alemania, durante las celebraciones del carnaval. La artista preparó una acción en la que se escenifica un ritual de hogar [Fig. 2] como una forma de enraizarse simbólicamente en el nuevo espacio que habitaba, que era la ciudad alemana. En la descripción que hace en su página web añade: «Home becomes a space we carry with us and invoke when necessary»³ (HOME IS. . ., s.f.).



Fig. 2: Adéṣlá Ṣlágúnjú. Fotografía de Acción *Home is...* (2017). Extraída de <http://adeolaolagunju.com/portfolios/home-is/>

Tanto en el discurso curatorial de la edición de la bienal como en la citada serie firmada por Ṣlágúnjú, se evidencia la importancia de la diáspora africana. La realidad actual de muchas de sus regiones está lejos de los lamentables comercios de esclavos, pero se mantienen aún heridas abiertas puesto que los países ricos les siguen esquilmando sus

² «Para reflexionar sobre sus posibles significados en relación con la lealtad política, el territorio, la soberanía, la regionalidad, las nociones de pertenencia, encuentro y alianza». Traducción propia.

³ «El hogar se convierte en un espacio que llevamos con nosotros e invocamos cuando es necesario». Traducción propia.

recursos y manipulando sus políticas internas. El resultado de todos estos factores les hace padecer sufrimientos inhumanos que dan como resultado la asunción entre la sociedad del riesgo mortal que lleva implícita la migración. De una manera simbólica y con todo el respeto ante estas injusticias, las piezas que coleccionó Picasso también sufrieron un destierro forzado y han tenido que aprehender a vivir fuera de su contexto originario, pero, por mucho que insistan desde las instituciones museísticas, su magia original pervive ellas; al menos así se entiende desde una mirada sensible como la de un artista español que tuvo que migrar a Francia y que nunca pudo olvidar sus raíces.

Los conceptos de migración e identidad están en estrecha relación con la obra de Pablo Picasso en cuanto a la generación simbólica desde el desplazamiento y la resignificación de la identidad. Al igual que cualquier migrante, se ve obligado a vivir lejos de su país de origen y a adaptarse para habitar un nuevo espacio cultural. Esta distancia facilita la apropiación y la hibridación para adecuar la identidad en el nuevo escenario en el que hay que vivir y esa es una de las esencias que comparten: el 'ensamblaje identitario'.

4. La *máscara Nimba*: una elevación de lo femenino

La siguiente pieza que se ha analizado de la colección privada de Picasso es una espléndida máscara ceremonial Nimba, del pueblo Baga. Presenta atributos femeninos esquemáticos y es utilizada por la comunidad de origen durante las cosechas, en las bodas e incluso en los funerales. Originalmente, tiene una falda de rafia que esconde a quien la baila. Un aspecto muy destacado que la diferencia de otros objetos rituales es que no representa un dios o un espíritu, sino que es la idea de 'la mujer' como el pilar social fundamental que sostiene la regeneración mediante la crianza y la educación de las generaciones venideras. En la colección del Museo Metropolitano de Nueva York se custodia un ejemplar muy similar a la que poseía Picasso, pero que en este caso fue donada por Nelson A. Rockefeller en 1979⁴. De la misma, en la web oficial de la institución se incluye la siguiente descripción:

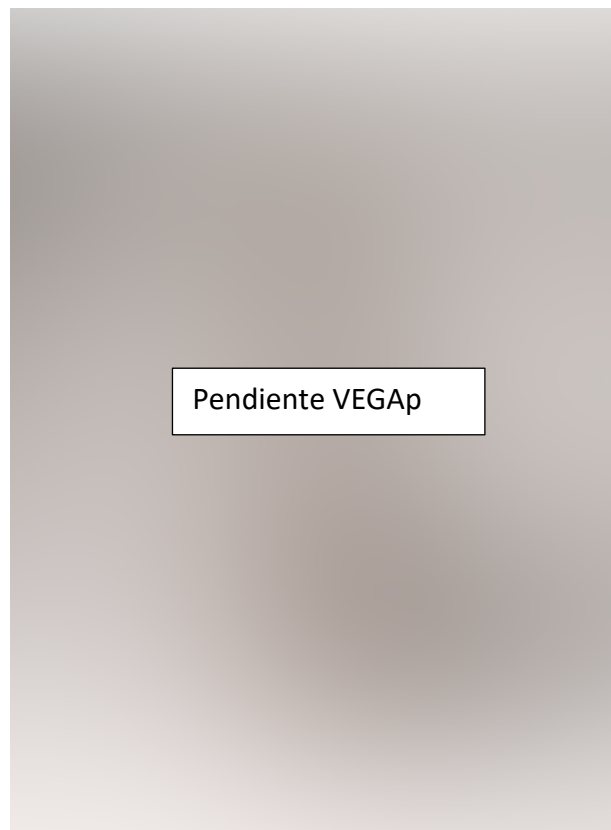
Unlike masked representations from other African cultures, which may represent ethereal spirits or ancestors, D'mba is not a 'spirit', but instead is loosely described by the Baga themselves as simply an 'idea'⁵ (The Metropolitan Museum of Art, s.f.).

⁴ Cabe destacar que la citada institución museística posee una nutrida colección cedida por la familia Rockefeller de arte de arte africano, arte americano antiguo y arte oceánico denominada *Ala Michael C. Rockefeller*. A fecha de la publicación del artículo no puede verse puesto que se encuentra incluida en un ambicioso proyecto museográfico basado en una voluntad redentora y renovadora en relación a las culturas expuestas: «Las instalaciones planificadas dilucidarán las cualidades estéticas de las obras de arte, las vincularán a movimientos históricos y culturales, destacarán autores individuales y la procedencia de artefactos específicos, introducirán comentarios de destacados intelectuales públicos en diversos campos y brindarán mayor claridad y accesibilidad a los visitantes» (Reenvisioning the Michael C. Rockefeller wing, 2021).

⁵ «A diferencia de las representaciones enmascaradas de otras culturas africanas, que pueden representar espíritus etéreos o ancestros, Nimba no es un 'espíritu', sino que los mismos Baga lo describen vagamente como simplemente una 'idea'». Traducción propia.

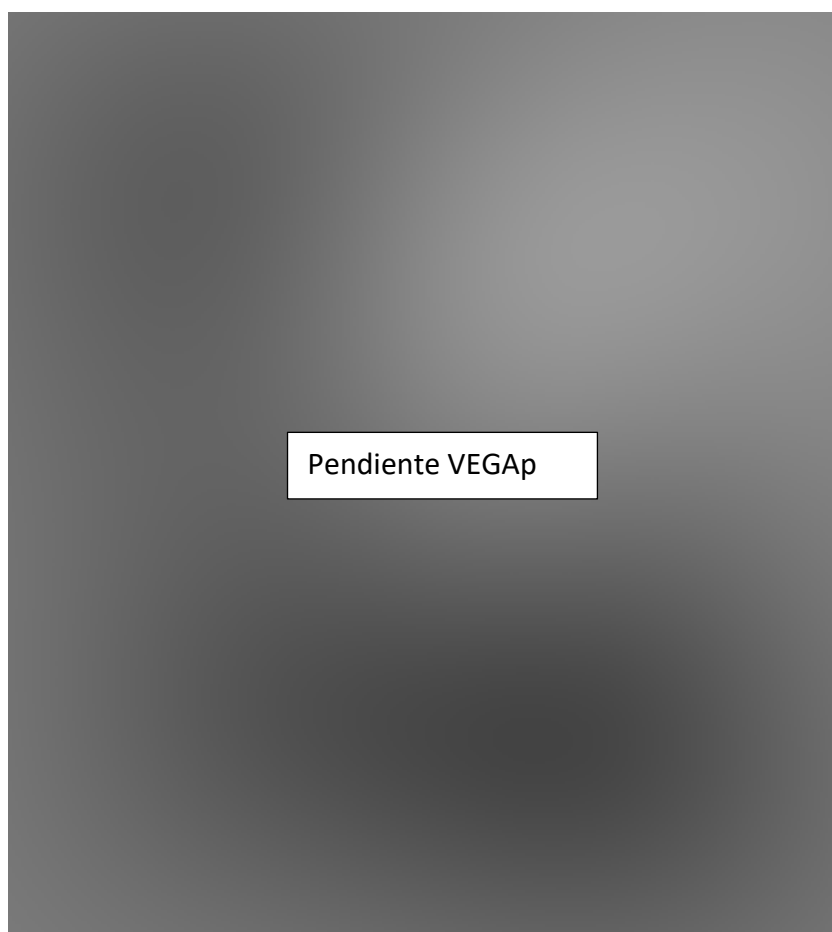
La significación de Nimba manifiesta que, para los pueblos que todavía viven en una cierta armonía y muestran un gran respeto con el entorno natural, la idea de lo femenino tiene una especial importancia por su vinculación entre las raíces de lo humano y los procesos naturales. El modelo de dignificación de la mujer en relación con los ciclos naturales del pueblo Baga posee unas singularidades con ciertas similitudes con los debates abiertos por las actuales corrientes de pensamiento basadas en el ecofeminismo, en las que se asocia la opresión de la figura femenina con la explotación y la devastación del medio natural.

El pueblo Baga habita en la actual zona atlántica de Guinea, uno de los países creados en el periodo de colonización francesa a finales del siglo XIX. De manera similar a las diferentes regiones africanas colonizadas por países europeos, a medida que se inyectaba la cultura europea como un modelo ejemplar de civilización, se iban sustrayendo los artefactos culturales que representaban para la mirada europea lo exótico y lo diferente, aquello que estaba por educar y desarrollar. Entre las múltiples piezas que se arrebataron estarían las máscaras Nimba, que entraron en el circuito del mercado privado y fueron compradas por coleccionistas europeos y americanos; entre ellos, el propio Picasso.



Nimba fue un objeto muy apreciado en la colección personal del artista malagueño y es probable que fuese una de las máscaras africanas que le influyeron para sus primeros 'exorcismos'. En el libro *Picasso Collection of African and Oceanic Art* de Peter Stepan (2006) se asegura que una pieza similar a esta fuese la que vio Picasso en su primera visita al

Trocadero. Y se afirma tomando como referencia una cita que realizó André Breton en 1941 sobre el conocimiento temprano de una máscara Nimba por el circuito artístico parisino: «It is nearly forty years now since the great Guinean goddess of Fecundity could first be admired in Paris, at the Musée de l'homme»⁶ (Stepan, 2006, p.126). Existe una excepcional instantánea que el fotógrafo Roberto Otero realizó en una visita al llamado 'cuarto secreto' de su mansión de Notre-Dame-de-Vie, en Mougins, lugar donde Picasso almacenaba algunos de sus valiosos tesoros [Fig. 4]. En ella se aprecia a Picasso y a *la Nimba*, ambos de perfil; la máscara está elevada en un improvisado pedestal recordándonos a la mismísima *Rueda de bicicleta* de Duchamp. Al fondo se observa cómo ese espacio privado se acompaña de excepcionales obras como *La Mer à l'Estaque* (1878-1879), de Paul Cézanne.



La singular relación entre Picasso con la *máscara Nimba* y la creación de obras como *Las Señoritas de Avignon* despierta las pasiones de investigadores en la materia pero que, como se ha comentado anteriormente, difícilmente se llegarán a resolver los misterios. A pesar de las múltiples lecturas que se le atribuyen, el revolucionario lienzo es 'un exorcismo'

⁶ «Hace casi cuarenta años que la gran diosa guineana de la fecundidad pudo ser admirada por primera vez en París, en el Musée de l'Homme». Traducción propia.

elaborado mediante la representación de un concepto que, por diferentes motivos que incluso trascienden a lo puramente artístico, se asocia a Pablo Picasso: 'la mujer'.

Nimba es una pieza excepcional que hechizó a este artista y a pesar de la dificultad de valorar el grado de influencia que tuvo en su producción artística, es indudable que su poder ha tenido una importancia simbólica en el desarrollo del arte del siglo XX; ha influido en los creadores actuales tanto por la propia producción picassiana como por la difusión que tienen estos objetos. Hoy es posible ver *máscaras Nimba* en museos de la talla del Metropolitano de Nueva York, el Museo Británico (Mask, s.f.) o en el propio del Louvre Abu Dhabi (Louvre Abu Dhabi, 2022).

Un ejemplo notable de la influencia simbólica de Nimba en los artistas contemporáneos apareció en el pabellón nacional que presentó los Estados Unidos de América en la 59ª Bienal de Venecia celebrada en 2022. Para la ocasión se invitó a Simone Leigh (1967-), una artista afrodescendiente nacida en Chicago que centra su trabajo en torno a lo etnográfico, especialmente en las áreas de lo femenino y sus relaciones con el arte africano y afroamericano. Ella misma representa y asume en su propia condición social las diferentes identidades de la mujer africana actual. Para la citada edición elaboró una propuesta que comenzaba con la transformación de la arquitectura exterior del pabellón con el fin de recrear la estética de los edificios tradicionales del África occidental. Pero lo más atractivo, en el marco del presente artículo, es que presidiendo la entrada del pabellón Leigh instaló una monumental escultura de siete metros de alto llamada *Satellite* [Fig. 5].

La gigantesca obra en bronce es una reproducción exacta a escala de una Nimba a la que se ha transformado la cabeza en una forma que hace referencia a una antena parabólica, proponiendo una evidente relación metafórica entre la idea de la mujer y el concepto tecnológico de la antena como emisora y receptora de información. El ensamblaje de las formas particulares del objeto ritual con la antena parabólica exterioriza un sincretismo entre la simbología de las culturas africanas que han sido actualizadas y funcionan como elementos de conexión y difusión de su propia diáspora. Es destacable que además de la transformación estética de la pieza original, la escultura también ha sufrido la mutilación de su falda de rafia para adaptarse a otras consideraciones, favoreciendo, por ejemplo, su contemplación en consonancia con la tradicional fórmula de exhibición de la escultura pública occidental; así es como también se exhiben las piezas originales en museos y colecciones privadas. *Satellite* no era la única escultura en la que la artista ensambla una antena parabólica a un objeto relacionado con las culturas africanas. Dentro del edificio también expuso otra obra que ya exhibió la artista en la bienal Prospect Biennale 5, de Nueva Orleans, celebrada en 2022: *Centinel*. Se trata de una versión monumental, también en bronce, de una de las deidades más representativas y complejas de la diáspora africana llamada *Mami Wata*⁷, a la que remató con la misma forma parabólica.

⁷ Aunque existe numerosa bibliografía en torno a la complejidad de esta deidad y su relación con la diáspora africana, se recomienda el artículo del antropólogo social Martínez Veiga (2013).



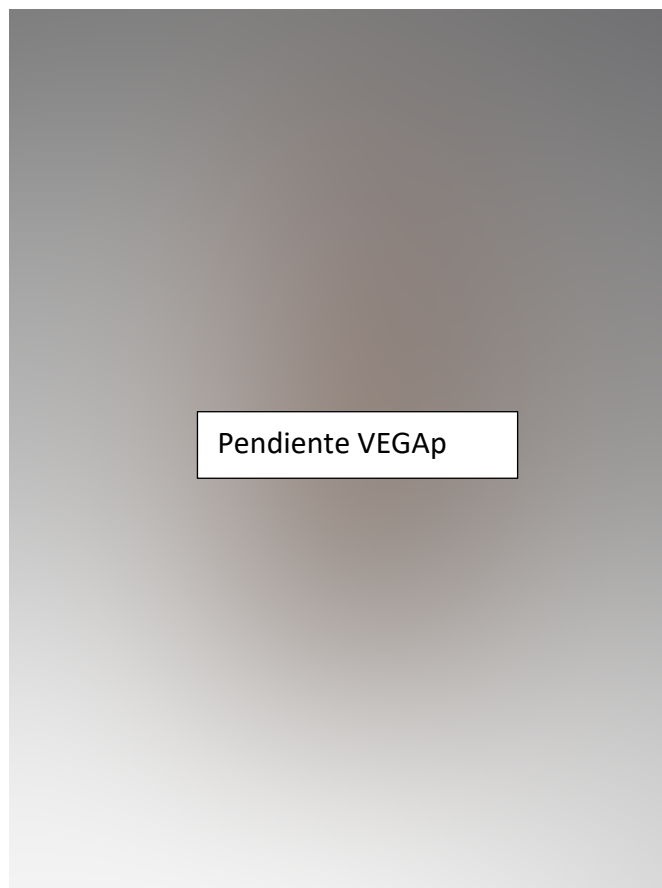
Fig. 5. Simone Leigh. *Satellite* (2022). Fotografía: extraída de la cuenta de Instagram de la artista. <https://www.instagram.com/p/CjhniKOK94G/?hl=es>

5. *Mascara ceremonial de la Ogresa Nevinbumbao*. Los ensamblajes identitarios.

Para cerrar el artículo se ha añadido una de las más enigmáticas piezas rituales que coleccionó Pablo Ruiz Picasso. La misma tiene una historia particular hasta llegar a la colección de Picasso puesto que fue Matisse quien se la regaló, pese a que el malagueño parece que la aceptó a regañadientes. Françoise Gilot hace referencia a la donación en la siguiente cita:

[Matisse] Tengo otra cosa que te conviene mejor. Es de Nueva Guinea. Una figura de tamaño natural completamente primitiva. Te viene admirablemente bien. [...] Se trataba de una talla realizada en helecho arborescente con violentos tonos azules, amarillos y rojos, de aspecto terriblemente bárbaro y no muy antigua. [...] Pablo la miró y dijo que no teníamos sitio en el coche para llevárnosla (2010, p. 248).

A través de estas palabras se entiende que a Picasso no le gustó la pieza y esquivó llevársela en ese momento. Cabe recordar nuevamente la poderosa cita: «Esa nueva cosa de Guinea me aterroriza: Probablemente también a Matisse y esa es la razón que le impulsa a deshacerse de ella cuanto antes. Creo que yo podré conjurarla mejor que él» (2010, p. 249).



Finalmente, la *máscara ceremonial de la Ogres*a llegó a la colección de Picasso cuando murió Matisse y hoy, tras el fallecimiento del malagueño, permanece en las colecciones del Museo Picasso de París. Que ambos artistas se refiriesen a la máscara ceremonial con conceptos como esa 'nueva cosa' o 'completamente primitiva' exhibía nuevamente la distancia con las culturas que la produjeron, aunque, como se ha comentado, si fueron capaces de vibrar ante unas piezas realizadas por artistas desconocidos y remotos. La máscara que atesoró Picasso procedía del sur de la Isla de Malekula, en Vanuatu, país que forma parte de la región de la Melanesia.

Para realizar una aproximación a los valores simbólicos de la pieza se ha tomado como referencia el estudio que la galería de arte Smith & Singer publica en su espacio web (Aboriginal and Oceanic art, s.f.) para contextualizar la venta de una máscara ceremonial de la misma naturaleza que la que se está analizando por un precio inicial entre 30.000-50.000\$. La descripción se basa en los estudios realizados por el antropólogo Kirk Huffman y se destaca la similitud de la máscara con la que tuvo Picasso. La casa de subastas explica que la máscara forma parte del relato de un cuento popular en el que se narra un ritual danzante de entrega de grado. Si hay alguien que tiene el poder suficiente baila con ella o, en el caso contrario, se deja que la Ogresca contemple el baile ceremonial sentada en alguna silla. También se cita que la máscara en venta está elaborada con helecho arborescente –bambú–, posee una estructura de madera con cubierta de fibra vegetal sobremodelada con arcilla, dientes de perro, colmillos

de jabalí, concha, telaraña, plumas de pollo y pigmentos naturales. Es un objeto frágil que no busca la perdurabilidad y suele tener un desgaste considerable por su uso. Como se ha comprobado en el estudio, su carga simbólica está en consonancia con la complejidad del entorno cultural y es tremendamente laberíntica. Huffman alude en su artículo *PIGS, prestige and copyright in the Western Pacific* (2008) a la compleja diversidad cultural de la zona de la Melanesia pues solo en Vanuatu –donde hay una población de apenas 200.000 indígenas–, existen el doble de lenguas y culturas que en toda Europa.

El poder indómito que tanto atemorizó a Matisse y a Picasso es el resultado de la complejidad ritual y efímera de las culturas originarias del archipiélago de procedencia. Un embrollo que está perfectamente ilustrado en unas prácticas culturales denominada los 'dibujos en la arena de Vanuatu' y que han sido declarados Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2003. Mediante el simple uso de sus manos, el artista narra una historia a la vez que construye un bello dibujo esquemático en la arena que es la transcripción visual de la información que va transmitiendo. En la web oficial de la UNESCO se incorpora una ficha que incluye un video del proceso. Sobre los dibujos se añade en la web:

sirven de medio nemotécnico para transmitir los rituales, los conocimientos mitológicos y una multitud de informaciones orales sobre historia local, cosmologías, sistemas de parentesco, ciclos de canto, técnicas agrícolas, arquitectura, artesanía o modelos coreográficos (UNESCO - Los dibujos en la arena de Vanuatu, s. f.)

El uso de los efímeros dibujos esquemáticos en la arena enriquece la transmisión de información cultural y favorece su diversidad. El conocimiento de la naturaleza de estos dibujos facilita la comprensión de uso que, a pesar de la fragilidad material, responde a una gran complejidad estética y simbólica.

A diferencia de las regiones africanas que se han analizado, la geografía de procedencia de la máscara, la zona de la Melanesia, se caracteriza por la insularidad, la dispersión y una densidad de población baja; fenómenos que dificultan el establecimiento de redes de artistas contemporáneos. Pero gracias al análisis de las principales bienales artísticas de las regiones adyacentes, la Bienal de Jakarta y la Trienal de Arte Contemporáneo de Asia y Pacífico que se celebra en Queensland, se han localizado algunos artistas procedentes del espacio geográfico estudiado. Entre estos, destaca uno: Marcel Meltherorong (1975-).

El aspecto que sobresale de este creador es la reflexión que realiza de su propia identidad, entendida como resultado del encuentro entre la complejidad de su cultura local –la esencia vanuatuense– con la propia complejidad de la actualidad global. Se trata de un poeta, narrador, dramaturgo, productor, músico, compositor, artista y organizador de festivales. Ha creado grupos de como *XX Squad* y *Kalja Riddim Klan*, en los que fusiona melodías occidentales, *reggae* y ecos locales; ha escrito algunas novelas, como *Tôghàn*, autobiográfica, en la que reflexiona sobre la creación de una nueva cultura en la se hibrida el modelo occidental y los valores melanesios, publicada por la Alianza Francesa⁸. Además, de manera regular, está

⁸ El relato cautivó al nobel Jean-Marie Gustave Le Clézio, quién escribió el prólogo de la reedición del libro en 2009 <https://www.alliancefr.vu/en/litterature/175-meltherorong-marcel> (Biografía consultada en 22/05/2023)

relacionado con la creación de numerosos eventos culturales tales como *Festival des Arts de la Parole*, siendo cofundador del centro musical y escuela de música *Tura Nambe*. Su figura ha llegado a reconocerse en los circuitos de la creación cuando en octubre de 2012 fue nombrado *Chevalier des Arts et des Lettres* por el embajador de Francia en Vanuatu.

Meltherorong participó en dos ediciones de la Trienal de Arte Contemporáneo de Asia y Pacífico: la 6ª, celebrada en 2010, y la 8ª, en 2016, tuvo por título *At the Intersection of the Local and Global*. En su primera comparecencia realizó una *performance* en forma de concierto (Suelen Calonga, 2020), aunque para la presente investigación es más pertinente señalar su participación dual en la segunda. En esta, bajo el seudónimo Mars Melto, presentó una acción basada en la representación de los dibujos en la arena de su cultura natal [Fig. 7].



Fig. 7. Marcel Meltherorong –Mars Melto–, fragmento de acción de dibujos de arena (2010)
<https://www.youtube.com/watch?v=hlaxAPIDzC4>

Además, con su nombre real, también participó como coautor del proyecto del artista Yumi Danis titulado *We Dance* (2016), en el que se abordó la complejidad en la interpretación en las culturas de los pueblos de Papua, Papua Nueva Guinea, Fiji, Islas Salomón, Vanuatu o Nueva Caledonia. En el proceso se reunieron 15 bailarines en diferentes puntos de Vanuatu para debatir sobre la naturaleza de sus prácticas y las posibles líneas de difusión para no iniciados, grabándose las conversaciones y las acciones que se realizaron. El resultado fue la realización de vídeos individuales de las diferentes danzas que se incorporaron en pantallas dentro de la instalación multimedia titulada *They look at you*, realizada por el artista canaco Nicolas Molé. La instalación estaba constituida por una construcción central en forma de casa tradicional de la región y en su interior se dispusieron las pantallas emitiendo los bailes. A su vez, la gran casa estaba rodeada de una serie de proyecciones en las que se recreaba una

selva dinámica en la que se alternaban colores y formas en blanco y negro en la que habitaban unos seres mágicos [Fig. 8].



Fig. 8. Nicolas Molé, *They look at you* (2016). Fotografía de la instalación <https://www.youtube.com/watch?v=V1GsZTiI40>

La instalación es una interesante reflexión sobre los problemas relacionados con la traducción y la contextualización de los rituales de estas regiones para la mirada del público global. Si bien en su recorrido será complicado hacer una lectura de todas las danzas y sus relatos, el conjunto sí transmite la complejidad de la esencia simbólica de unas narrativas mágicas. Los mensajes de los diferentes rituales mostrados en las pantallas están armonizados con el ensamblaje del paisaje selvático ideal que lo rodea, por momentos llenos de vivos colores y tornándose caprichosamente en espacio de blancos y negros. Una experiencia que incluso puede trasladar al espectador al universo que creó Picasso en su monumental mural *Guernica* (1937).

Las inquietantes proyecciones de las paredes son espacios donde extraños seres nos observan desde la profundidad de la selva. Un lugar indómito en el que, en cualquier momento, puede aparecer la propia Nevinbumbao, mimetizada con los poderosos colores para hipnotizarnos y elevarnos de grado. Muy probablemente, si el propio Matisse la contemplase en ese entorno se daría cuenta de no tiene un aspecto terriblemente barbárico, sino que la ogresa pertenece a un paisaje mágico en el que las palabras y los conceptos –etiquetas tan del gusto occidental– no llegan a atrapar nunca la magia que fluye entre lo natural y la razón humana. La fórmula aparentemente caprichosa de la instalación tiene una lógica simbólica que apenas comenzamos a comprender con cada paso que damos para conocer mejor las culturas melanesias.

4. Conclusiones

Muchos años después del periodo de colonización física y cultural de los países europeos, la cultura global está en un periodo de reflexión sobre la identidad desde una mirada poscolonial. Desde la creación artística surgen numerosas propuestas fuera del ámbito europeo-americano en las que se hibridan la idiosincrasia local con la corriente global en una extensión más del arte contemporáneo. Cincuenta años después de la muerte del genio Picasso, el mundo se pregunta sobre su legado y la pervivencia de sus propuestas. Lo cierto es que uno de los principales actores que abrieron las puertas de la contemporaneidad, el propio artista, comprendió al enfrentarse 'desnudo' a los objetos rituales de otras culturas el valor del sincretismo. En la línea de otros creadores anteriores, como Matisse o Gauguin, el nacido en Málaga fue capaz de anticipar que los valores simbólicos del mundo que se estaba gestando, globalizado, contemplaría la hibridación antes que la imposición.

El análisis de la geografía artística de las tres figuras rituales de la colección personal de Pablo Ruiz Picasso muestra que la actitud de la modernidad que él mismo contribuyó a crear ha llegado en un viaje de vuelta a los descendientes de quienes gestaron aquellas figuras que custodió. Del mismo modo que tuvo una revelación con los valores simbólicos de esos objetos rituales, los artistas de regiones como África o Vanuatu han sido atravesados por la esencia de obras tanto del mismo Picasso como de otros artistas que, a su vez, fueron influenciados por este. Las creaciones que se han analizado están vinculadas por una red de influencias al legado picassiano, puesto que la innovación artística del genio malagueño no se limitó a destruir las formas compositivas clásicas. Lo suyo fue una actitud: la del artista global.

Actualmente permanece abierta una línea de investigación en la que se aplica la metodología empleada en el presente artículo al resto de objetos rituales de la colección privada de Picasso que se encuentra en el Museo de París. La elección personal del artista de cada una de las figuras rituales ha gestado un mapa de creación global que va más allá de las fronteras de la historia del arte europeo. Y, además, facilita el estudio de las numerosas posibilidades creativas relacionadas con la contemporaneidad global que se dan puntos tan lejanos como Guinea o Vanuatu.

5. Referencias bibliográficas

Aboriginal and Oceanic art. (s. f.). Smith & Singer.

<https://www.smithandsinger.com.au/list/OCEANICART/2>

Bárbara Igor, O. (2019) Coleccionismo y Autenticidad: el coleccionismo europeo y la categorización del arte africano 'tradicional'. *Proa. Revista de antropología e arte* 9 (2), 189-202.

Blier, S. P., & Smithsonian Libraries. African Art Index Project. (2014). Africa and Paris: the art of Picasso and his circle. *Image of the Black in Western Art*. Volume 5, Part 1,

the *Twentieth Century: The Impact of Africa*, Volume 5, Part 1, Chapter 6, pp. 77-98.

Castro Flórez, F. (2008). *Picasso, el rey de los burdeles*. Abada.

Gilot F. & Lake, C. (2010). *Vida con Picasso*. Elba.

Gómez Avilés, I. (2019). *Esoterismo y arte moderno: una estética de lo irracional*. Asimétricas.

González García A. (2007). *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Lampreave y Millán.

Head of an Oba (s.f.). Meet Museum.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/316476?pos=5>

Huffman, K. (2008) *PIGS, prestige and copyright in the Western Pacific*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/doc/src/00347-EN.pdf>

Kart, S. (2007). Picasso's collection of african and oceanic art: masters of metamorphosis. *African Studies Review*, 50(2), 276–278. <https://doi.org/10.1353/arw.2007.0103>

Lindstrom, L. (1998). Arts of Vanuatu. *Asian Perspectives. Hong Kong Then Honolulu*, 37 (1), 117–118.

Louvre Abu Dhabi. (2022, 14 diciembre). #LouvreAbuDhabiMasterpieces: Nimba Shoulder Mask [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RP4yPAErFbw>

Malraux, A. (2007). Cabeza de Obsidiana. En Klein, J.. *Picasso y su colección*. Institut de Cultura de Barcelona y Museu d'Història.

Martínez Veiga, U. (2012). Mami wata, diosa de la migración africana. *Batey: Una Revista Cubana De Antropología Social*, 3, 3–35.

Mask (s.f.). The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Af1957-07-1-a-b

Méndez Baiges, M. T. (2021). *Las señoritas de Avignon y el discurso crítico de la modernidad*. Universidad de Granada.

Olivier, F. (1990). *Recuerdos íntimos escritos para Picasso*. Parsifal.

Rementeria, S. S. (2020). Poder, memoria e identidad. una lectura poscolonial del arte sudafricano feminista contemporáneo. *Boletín de Arte* 41, 209-218. DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2020.v41i.7508>

Reenvisioning the Michael C. Rockefeller wing. (2021, 20 Julio). The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas/the-michael-c-rockefeller-wing/reenvisioning-mcr-wing>

Stefan, P. (2006) *Picasso's Collection of Africa and Oceanic Art*, Munich: Preste Verlag.

Suelen Calonga. (2020, 30 mayo). #6 MARS MELTO, FROM VANUATU, MAKES SANDROING [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hlaxAPIDzC4>

The Metropolitan Museum of Art (s.f.) Headdress: Female Bust (D'imba) consultado en:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/312189>

UNESCO - Los dibujos en la arena de Vanuatu. (s. f.). <https://ich.unesco.org/es/RL/los-dibujos-en-la-arena-de-vanuatu-00073>

Www.lagos/biennial/home. (s. f.). Lagos Biennial. <https://www.lagos-biennial.org/>