

DE PASSEIG PER LES EXPOSICIONS D'OBJECTES DELS POBLES PRIMITIUS

Eliseu Carbonell

Universitat de Barcelona

“No existeix un model d'art per la humanitat”

Pierre Francastel

En aquesta nostra època de culminació de l'etnocidi produeix una certa sorpresa que les entitats financeres es gastin els diners en la divulgació de l'obra artística dels malaguanyats pobles primitius. La cosa faria riure si no fos tan tràgica. Darrerament hem vist desfilar per Barcelona, de la mà de les caixes d'estalvi, algunes bones mostres d'aquest col·leccionisme. El Director General de la fundació que ha produït la darrera d'aquestes exposicions, “*Esperits de l'Aigua*”, obre el catàleg amb unes reflexions que deixen perplex al lector sensible: no només evoca l'heterogeneïtat cultural extingida “amb formes d'organització social i tradicions artístiques diverses, amb més de quaranta llengües de dotze famílies lingüístiques”, sinó que fins i tot fa sortir en el text el moviment Situacionista i la seva publicació *Potlach*. En aquesta nostra època, ni la crítica social espanta ni l'etnocidi avergonyeix. Però més increïble encara resulta veure elogiar l'*Assaig sobre el do* de Marcel Mauss en el mateix text. Els jocs mentals que pot arribar a suscitar la imatge del president de “la Caixa” amb l'*Assaig sobre el do* entre els seus dits són inacabables. Ara bé, no és sobre això del que tracten els comentaris que venen a continuació. La meua intenció és reflexionar sobre algunes de les implicacions que comporta l'exercici de llegir una exposició d'objectes dels pobles primitius.

I

A l'home abstracte, a l'home no-guiat per mites, atribuïa Nietzsche aquell enorme afany històric per col·leccionar al seu entorn innumerables cultures distintes, guiat per un voraç desig de conèixer. La insatisfeta cultura moderna, deia el filòsof, està condemnada

a exhaurir totes les possibilitats i a nodrir-se mesquinament de totes les cultures (Nietzsche 1991: 180). Sota aquest esperit, de la ment de l'home modern sorgiren les primeres grans col·leccions d'objectes exòtics, els anomenats "Gabinets de les maravel·les", atapeïts de tota mena de rareses provinents d'un món que s'anava descobrint als ulls d'occident a través d'aventurers, comerciants, militars, funcionaris i missioners.

Els objectes es van ordenar en base als criteris de la nova ciència naixent, donant lloc als diversos tipus de museus, d'entre els quals en sorgí un, el museu d'etnologia, on es feia ben evident la contradicció entre el "voraç desig de conèixer" i aquell "nodrir-se mesquinament de totes les cultures" que deia Nietzsche. És a dir, entre l'interès intel·lectual per eixamplar el coneixement i la contradicció que representa saber que aquestes col·leccions no són sinó el fruit d'una activitat rapinyaire que només és la metonímia d'una expol·liació molt més dràstica. ¿Qui no ha sentit mai una certa incomoditat davant l'espectacle d'una multitud fent bromes o fent fàstics —però en tot cas fent fotos— a un Rei-Déu momificat i envitriat? I és que dins del gènere, les col·leccions etnològiques són les més exòtiques —tant pel seu contingut teòric com material— i són també les que suposen majors problemes a l'hora de plantejar l'exposició d'uns objectes que mai foren creats pensant en aquesta destinació.

¿Presentar-los com a objectes artístics, com a documents històrics, com a il·lustracions etnogràfiques...? D'entrada cap solució resistiria una crítica acurada i responsable. Sembla ser que darrerament s'ha optat per seguir un criteri estètic, seleccionant aquells objectes que els curadors consideren de més qualitat artística. Però aquesta manera de fer, tot i que probablement parteixi d'una actitud prèvia de respecte i voluntat d'elogi envers els pobles primitius, ignora la crítica essencial de Wittgenstein continguda en les seves *Lliçons sobre estètica*. Wittgenstein deia en les *Lliçons* que el fet que algú que no sap anglès, en sentir un sonet anglès reconegut com a bo quedi amb al boca oberta i digui "Oh, esplèndid!", no es pot considerar un "judici estètic". De la mateixa manera, tampoc podem classificar un objecte com a pertanyent a una suposada, i ja és molt suposar, *tradició artística* de, posem per cas, l'*art africà*, pel sol fet que jo m'estigui davant d'aquell objecte dient: "Quina delícia!" (Wittgenstein 1965, *Lliçó primera*). El que Wittgenstein posa en qüestió són els criteris sota els quals nosaltres classifiquem els objectes pertanyents a tradicions culturals que ens són desconegudes com a objectes "artístics", "utilitaris", "màgics", etc.

Almenys, l'exposició tradicional d'aquests objectes donava uns resultats si més no divertits. L'any 1943 Lévi-Strauss escrivia sobre l'American Museum of Natural History de N.Y.: "Aquest lloc, en el qual mètodes museogràfics antiquats però singularment eficaços confegien els prestigis suplementaris del clarobscur de les cavernes i el precari apilonament de tresors perduts..." (Lévi-Strauss 1989: 11). Curiosament, els

qui hàgin vist l'exposició "Esperits de l'Aigua" recordaran que tot just entrant a la sala, un gran cartell advertia que l'escasa il·luminació era deguda a motius de conservació. Es podria haver tingut en compte aquest comentari de Lévi-Strauss que justament es troba a *La via de les màscares*, llibre de referència indispensable per a aquesta exposició, i afegir als motius de conservació els prestigis complementaris del clarobscur de les cavernes que, per cert, francament, aquella il·luminació assolia plenament.

II

Fa més de mig segle que l'estructuralisme en la teoria de l'art reclamava a l'antropologia que fes un esforç per integrar les lleis d'expressió plàstica dins del seus múltiples objectes d'estudi (Francastel 1984: 12). Per la seva banda Panofsky (1987) proposava superar el nivell d'anàlisi iconogràfic dels objectes per, passant per damunt de la comprensió històrica dels fenòmens artístics, assolir un nivell iconològic d'anàlisi, nivell que es refereix a la comprensió de les instàncies culturals implícites de les qual en neix una obra d'art i que l'artista produeix conscientment o inconscient en allò que fa. I és en aquest terreny en el que l'antropologia hi té un cert paper. De fet, en els darrers anys aquesta necessitat d'una veritable antropologia estètica s'ha anat cobrint amb treballs com els de Robert Layton (1981), Remo Guidieri (1992), Alfred Gell (1993) i el mateix Claude Lévi-Strauss (1993). Aquests treballs recolzen la idea de Maurice Bloch (1977) contra les postures massa relativistes i les esbiaixades interpretacions del pensament wittgensteinià, en el sentit que el laboriós treball d'Evans-Pritchard seria una demostració que, amb l'ajuda dels antropòlegs, podem en efecte comprendre els Azandé o els Nuer.

Tanmateix cal advertir encara com feia Alcina Franch, un dels primers antropòlegs espanyols a interessar-se en les qüestions estètiques, que l'anàlisi antropològica dels objectes dels pobles primitius sovint es limita al nivell d'anàlisi iconogràfic; que en altres treballs s'atribueix als objectes la funció de codi comunicatiu; i que finalment també hi ha qui els atribueix la funció de "mitjà extrasomàtic d'adaptació al medi" (Alcina 1988: 44).

Tres errors fonamentals podem descobrir en aquesta manera d'acostar-se al vessant estètic de les cultures primitives:

El primer consisteix a considerar l'art com un fragment susceptible de ser escindit de la resta de la cultura per tal d'ésser analitzat. Hunter i Whitten ho diuen així: "El nostre concepte d'art en tant que activitat «a part» és bàsicament etnocèntric per tractar-se d'un producte de societats, la nostra, particularment diferenciades i on l'artista exerceix en qualitat d'especialista" (Hunter i Whitten 1981: 78). Relacionat amb això,

un segon error ha consistit en considerar la relació societat-fenòmen estètic de manera inversa o si més no de manera desequilibrada, seguint Francastel: “S’ha pretès explicar l’art a través de la societat, quan és l’art que explica en part els veritables fonaments de la societat. Sempre s’ha considerat l’art com un ornament, un accessori, una superestructura social, en lloc d’integrar-lo com una funció bàsica” (Francastel 1984: 61). Finalment, en tercer lloc, no podem llegir els objectes de cultures que no coneixem com el producte d’una voluntat exclusivament utilitària, pròpiament simbòlica o purament estètica. Això ens porta a la qüestió de la “intencionalitat artística”.

III

El concepte d’intencionalitat artística o “*kunstwollen*” s’atribueix al filòsof de l’art Alois Rielg. Aquest concepte, revisat per Panofsky, caracteritzava “la totalitat o la unitat de les forces creadores tot trobant l’expressió en l’obra d’art i organitzant-la des de dintre tant pel que fa a la forma com al contingut” (1987: 64). Panofsky considera que en la “*kunstwollen*” és on cal buscar el darrer i definitiu sentit del fenòmen artístic (1987: 71).

Si ens aturem a pensar la diferència essencial entre un objecte considerat “art” i una altra manufactura qualsevol, fàcilment estarem d’acord en considerar que ambdós objectes han estat realitzats seguint un procés de creació equiparable, fins i tot pensant en l’antinòmia original-còpia que l’època de la reproductivitat tècnica, per dir-ho com Walter Benjamin, ha difuminat. En definitiva, la sociologia de l’art occidental ha considerat com a criteri intrínsec al procés de creació estètica la “intenció” artística que hom pot trobar “en determinades ocasions” camuflada rera el procés creatiu. La *intencionalitat artística* seria justament la clau de volta que permetria distingir l’objecte artístic de qualsevol altre. Ara bé, podem fer extensiva aquesta interpretació als objectes que ens han arribat dels pobles primitius?

La qüestió anterior demana fer-nos una pregunta prèvia: ¿Com distingiríem un objecte-art d’un que no ho és en el cas de desconèixer els criteris que s’apleguen sota el seus respectius processos creatius? En alguns casos podríem disposar de proves documentals que ens confirmin la *intencionalitat artística* de l’autor; és el cas d’obres d’art d’autors pertanyents a la nostra tradició cultural. En altres ocasions, per exemple en el cas d’obres d’autors que visqueren en temps reculats o bé situats a fora de l’Acadèmia — com l’art dels pastors del Pirineu — solem creure massa lleugerament que els seus criteris coincidien amb els nostres si en coincideixen els resultats. Ara bé, n’hi haurà prou amb un sol exemple per il·lustrar que de cap manera podem aplicar el mateix criteri quan parlem de cultures allunyades en l’espai, el temps... o senzillament “allunyades”.

J.A.W. Forge, fent treball de camp entre els Abelam de Nova Guinea, s'adonà que quan ell preguntava quines eren les "millors" pintures de les façanes dels edificis cerimonials, les respostes que obtenia eren en termes de les pintures "ritualment més eficaces". Així, les pintures considerades més belles eren les que donaven millors resultats rituals en referència al rendiment dels cultius. Alhora, les comunitats veïnes s'esforçaven a adoptar els estils pictòrics dels poblats on els cultius obtenien més bons resultats (Forge 1965, citat per Layton 1981: 26).

Aquest exemple, triat entre molts d'altres que els llibres citats més amunt aporten abundantment, bastarà per a adonar-nos de fins a quin punt el concepte d'art pot diferir de cultura a cultura. Els resultats de diferents processos creatius seran, doncs, incomparables. I si això és així, tampoc podrem afirmar que la intencionalitat de l'autor d'aquell objecte era artística per comparació de la seva *obra* amb una *obra d'art* de la nostra pròpia tradició cultural.

IV

Com es dedueix del que acabem de veure, el nostre passeig per les exposicions d'objectes dels pobles primitius estarà distorsionat pel fet que probablement aplicarem criteris estètics en la lectura d'uns objectes que foren creats qui sap amb quina intencionalitat. I malgrat tot, tal i com adverteix Robert Layton, generalment es considera que les escultures i les pintures "s'assemblen a allò que representen" i que, per tant, poden ésser "llegides" també per individus d'altres cultures. El problema, en tot cas, estaria en resoldre si "allò que representen" existeix realment, com una realitat física i tangible. Lévi-Strauss diria que no i que justament l'art dels pobles primitius es caracteritza per no remetre's ni a la natura ni a la convenció, sinó al sobrenatural, "par excès d'object et non plus par un défaut du sujet" (Lévi-Strauss 1993: 154). Però tanmateix, potser l'origen d'aquest problema cal buscar-lo no pas fora de la nostra tradició cultural sinó a l'interior d'ella mateixa. En últim terme, el problema de saber com llegir els objectes dels pobles primitius és un problema nostre i no dels pobles primitius ja que, esborrats els pobles primitius de la superfície terrestre, amb qui dialoga l'antropologia social sinó amb ella mateixa?

"Pintura i Societat" de Pierre Francastel és una obra que té per finalitat demostrar que "les civilitzacions occidentals han admès com a principi un cert nombre d'hipòtesis intel·lectuals sobre les dimensions i la significació de l'espai que, lluny de ser una categoria mental, constitueixen un «muntatge estètic»" (Francastel 1984: 13). Francastel explica com un sistema de representació de l'espai inventat pels artistes del Renaixement italià en funció d'una determinada suma de valors i coneixements, s'anà

instal·lant en el pensament occidental, a base d'anys d'academicisme, com "la representació objectiva i veritable del món", en virtut de la qual s'anà valorant tota la producció artística posterior fins arribar al trencament, gens fàcil, produït per les avantguardes artístiques en les quals, per cert, els objectes provinents dels pobles primitius hi jugaren un paper imprescindible.

Francastel va veure clar que l'espai és una "experiència humana" i no una "realitat única" on la seva representació seria l'únic factor variable. L'espai representat pels artistes del Renaixement quan convingueren adoptar la perspectiva eucludiana com a il·lusió perfecte de la realitat fou una opció estètica i cultural i no una espècie de revelació divina de la "realitat única". Així doncs, les persones que no comparteixen culturalment aquesta "tria" o que no han estat culturalment educades per compartir-la, amb tota probabilitat no seran copartípeps d'aquesta experiència sobre la suposada "realitat". Francastel ho expressava de la següent manera: "Dono per segur que els contemporanis no llegien més fàcilment Ucello o a Piero del que nosaltres llegim Matisse, Braque o Picasso. No existeix un doble exacte de la visió col·lectiva ni individual del món. No existeix un model d'art per la humanitat" (Francastel 1984: nota 75).

En altres paraules, i referint-se concretament al problema de la valoració estètica dels objectes produïts pels pobles primitius, Layton deia que l'objecte (artístic) no és sinó l'expressió tangible d'una construcció cultural, expresada segons models convencionals de representació visual intrínsecs a cada cultura (Layton 1981: 24). D'això Layton en dedueix que un objecte no pot ser entès per l'espectador si la seva "particular visió del món" no coincideix plenament amb la de l'autor. Com més gran sigui la distància entre les cultures de l'autor i de l'espectador —i per tant més diverses les respectives visions del món— més diversa serà també la idea que representa en la ment de cadascú.

Així, Raimond Firth (Layton 1981) obserbava l'error d'un crític d'art anglès que en visitar una exposició d'art africà, imaginava que les obres tenien "ulls astuts" i "llavis cruelment prominents". Segons Firth, el crític realitzava un acte creatiu personal que tenia poquíssimes relacions significatives amb el realitzat per l'autor africà. Per a l'autor, l'objecte era el doble d'una idea. El crític anglès la considerava un doble de la seva preconcepció sobre la cultura africana.

Aquest tipus d'errors en la lectura d'objectes dels pobles primitius ha acabat per instaurar veritables dogmes científics dels que sembla impossible deslliurar-nos. Com per exemple, la vella obsesió de veure "cultes a la fertilitat" en les figures de dones amb un "ventre prominent" o simplement dones grasses. Biebuyck (Layton 1981) es refereix a una representació de "dones amb ventre prominent" comuna entre els Lega que segons la seva interpretació antropològica fa referència a una admonició a no cometre

adulteri en estat de gravidesa, mentre que els crítics d'art habitualment l'inclouen dins el paquet de "cultes a la fertilitat".

En fer-ho, els crítics d'art estan esculpint la seva pròpia escultura, és a dir, un nou objecte que té poca semblança amb l'original, segons uns criteris que responen a la seva particular cosmogonia etnocèntrica. I voldria subratllar la importància de l'etnocentrisme en tot això. Així, per exemple, quan l'etnògraf i africanista alemany Leo Frobenius comprà l'any 1910 un cert nombre d'escultures Iorubes de fang i un cap de bronze de l'anomenat "estil realista" (ciutat d'Ife, s. XII-XVI), pensà que acabava de descobrir les restes d'una colònia grega perduda a l'Atlàntida, els habitants de la qual haurien arribat als boscos d'Ife des del nord d'Àfrica. El cap de bronze havia estat trobat al bosc d'Olokun, deessa Ioruba del mar, i Frobenius estava convençut que Olokun era, en realitat, Possidó (Guillon 1984: 198).

És per això importantíssim que tinguem en compte el contingut simbòlic-cultural que s'amaga rera la lectura de cada objecte provinent dels pobles primitius que se'n posa al davant o dins d'una vitrina. Hem de ser conscients que quan nosaltres observem aquests objectes en exposicions i museus, recreem l'objecte almenys per tercera vegada (autor, museògraf, espectador) a partir d'una cabal simbòlic i cultural divers. I almenys en aquest sentit, el nostre acte creatiu com a espectadors no és d'importància inferior al segon —per no dir al primer—. Per tal de reforçar aquest criteri afegiré que no són les tècniques compositives les que determinen el valor simbòlic de l'obra, com s'afirma sovint, sino a l'inrevés. En tenim un exemple en el llibre d'Enrico Guidoni (1989) "Arquitectura primitiva", on ens demostra que l'arquitectura es diferencia i es desenvolupa com a instrument de la vida social del grup malgrat les limitacions ambientals —que estan en funció del domini de determinades tècniques— i no a causa d'elles.

V

Aquests comentaris tenien per finalitat cridar l'atenció sobre algunes de les qüestions que ens surten al pas quan passejem per les exposicions dels objectes d'aquelles cultures que els antropòlegs convingueren un dia d'anomenar els pobles primitius; objectes triats entre les muntanyes que s'apilonen en les col·leccions occidentals públiques i privades. No he pretès negar la possibilitat de comprendre el sentit original d'aquest objectes tal i com foren concebuts el seu dia pels seus autors. Personalment penso que això és possible a través de l'antropologia estètica. He volgut cridar l'atenció sobre el fet, d'altra banda evident des d'una òptica deconstruccionista, que decidir fer una exposició, triar els objectes i finalment, passejar-s'hi, equival a el·laborar discurs. Finalment, com que darrerament les entitats bancàries s'han abocat a incrementar la

presència d'aquests objectes en el consum cultural de la ciutadania, m'ha semblat que no feia res dolent recordant, si se'm permet, allò que sovint s'oblida en tancar els llibres:

1. Que la necessitat de discernir entre el que és i el que no és art es va fer present tan sols en la nostra cultura a partir de la moderna autonomització de les àrees del pensament i de l'acció creativa. Em sembla, per tant, una postura parcial i etnocèntrica pretendre fer extensible els nostres criteris d'intencionalitat artística més enllà de les nostres fronteres culturals.

2. Aquests plantejaments, derivats de la confrontació amb experiències sobre el món diverses, ens condueixen cap a un problema molt més complexe, tal és la inexistència d'un model únic d'art per la humanitat, i això significa la impossibilitat d'utilitzar el concepte "art" i, per extensió i inversió, la inexistència de cap realitat representada per cap art. Ambdós conceptes no són més que construccions culturals sense substància; en paraules de Francastel, purs "muntatges estètics".

3. En passejar per una exposició d'objectes dels pobles primitius, ens hi apropem amb un instrumental limitadíssim pel que fa al coneixement de les condicions originàries en què els objectes es gestaren. Per tant, la lectura que en resultarà serà, cada vegada, una nova experiència sobre l'objecte. Seria il·lusori considerar que en llegir aquests objectes estem veient una exposició "d'art dels pobles primitius". Essent conscients del nostre acte creatiu evitarem almenys cometre algunes injustícies més a l'atribuir als altres la nostra pròpia visió del món.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIRRE, A. (1988) *Diccionario temático de antropología*, Barcelona: P.P.U.
- ALCINA FRANCH, J. (1988) *Arte y antropología*, Madrid: Alianza Editorial.
- BLOCH, M. (1977) "The past and the present in the present", dins *Man (N.S.)* 12, pp. 278-292.
- DD. AA. (1999) *Espirits de l'Aigua. Art d'Alaska i la Colúmbia Britànica*, Barcelona: Fundació "la Caixa".
- FRANCASTEL, P. (1984) *Pintura y sociedad*, Madrid: Ed. Cátedra.
- GELL, A. (1993) *Wapping in images: tattooing in Polynesia*, Oxford: Clarendon Press.
- GUIDIERI, R. (1992) *Chronique du neutre et de l'auréole*, Paris: La Différence.
- GUIDONI, E. (1989) *Arquitectura primitiva*, Madrid: Ed. Aguilar.
- GUILLON, W. (1984) *Breve historia del arte africano*, Madrid: Alianza Editorial.
- HUNTER I WHITTEN (1981) *Enciclopedia de Antropología*, Bellaterra: Ed. Bellaterra.
- LAYTON, R. (1981) *The anthropology of Art*, New York: Granada Publishing.

- LÉVI-STRAUSS, C. (1989) *La vía de las máscaras*, México: Siglo XXI Ediciones.
— (1993) *Regarder, Écouter, Lire*, París: Plon.
- NIETZSCHE, F. (1991) *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza Editorial.
- PANOFSKY, E. (1987) *La perspectiva com a forma simbòlica*, Barcelona: Edicions 62.
- WITTGENSTEIN, L. ([1965]1990) *Lezioni e conversazioni*, Milano: Tascabili Bompiani.