

ELS TATUATGES: UNA FALSA MANIFESTACIÓ D'ART PRIMITIU

*Eliseu Carbonell Camós*¹

Què no és un tatuatge?

Aquesta màscara mortuòria, que il·lustra un estudi sobre cisells de tatuatge Maorí publicat pel Dominion Museum, és un exemple pertinent del que comunament s'anomena «art primitiu», perquè, tot i que el seu autor sigui probablement un científic, l'única cosa que podem saber d'aquest rostre és que «algun dia» un «cap maorí» va tenir aquest aspecte. Però no sabem com es deia aquest senyor ni el nom de qui li va tatuar el rostre i perquè ho va fer. No sabem on va viure ni entre quins anys, què va fer en vida ni si va haver de lluitar o va viure temps de pau. Podem, tanmateix, imaginar-nos-ho. Podem imaginar que va ser combatut i explotat o que va gaudir d'aquells paradisos perduts del capità Cook. L'estudi citat tampoc ens deixa cap altra possibilitat que la d'especular sobre qui li va fer la màscara mortuòria, amb quina intenció i per què la van posar en un Museu d'Etnografia.

Ara bé, la Figura 1 no és un tatuatge, per això podem afirmar que és un exemple d'art primitiu digne de ser exposat en un museu etnològic. Perquè un tatuatge de veritat, sobre el cos d'una persona viva que forma part d'una cultura aliena a la

1. Antropòleg, Universitat de Barcelona.

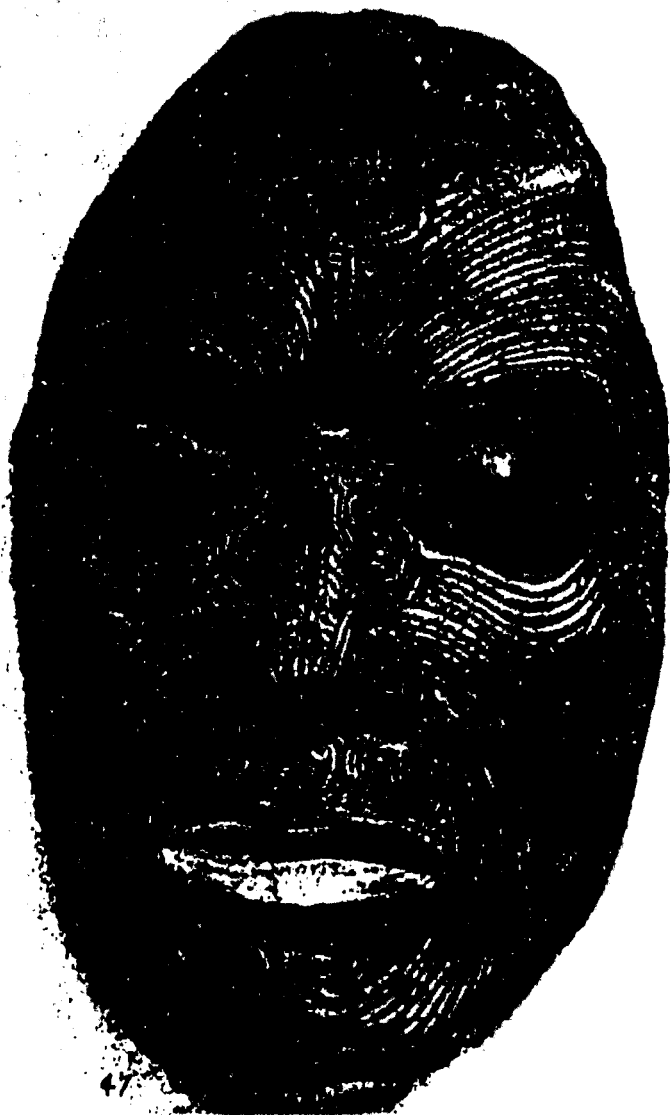


Figura 1. Phillips, W.J. «Death mask of tatoeed cheif». 1948.
Fotografia sobre catàlcg. Dominion Museum. Wellington, New Zealand.

nostra, no pot considerar-se art primitiu, en contra de l'opinió generalitzada entre els autors més benèvols.

Els estudiosos han emprat el concepte art primitiu amb massa frivolitat, imagino que en la mateixa mesura que s'ha anat mantenint el concepte de «cultura primitiva» des que el darrer terç del segle passat E.B. Tylor el posà en circulació. La primera edició del *Primitive Art* de Franz Boas va aparèixer el 1927 i encara ara es publiquen manuals i articles sota el mateix títol. En la presentació a l'edició italiana del llibre de Boas, Fiore i Cardona ens diuen a propòsit d'aquesta problemàtica que:

«Gli studiosi di estetica si danno una risposta in quanto ancorano le loro considerazioni ad alcuni criteri intrinseci (per esempio l'intenzionalità estetica); i semiologi oggi risolvono la specificità nella definizione della costituzione interna dei segni messi in opera; gli etnologi rimangono invece assai poco sensibili a qualsiasi tentativo di analisi dell'interno e, senza accorgersene, continuano a usare uno dei concetti più etnocentrici della nostra cultura» (Fiore i Cardona 1981: 17).

¿Quina definició podem donar al concepte art primitiu des d'una perspectiva crítica actual que ens serveixi per esclarir a què fa referència aquest concepte?

Sally Price a *Primitive Art in Civilized Places* ens en dona algunes de preciosíssimes:

«Any tradition of visual art produced by mentally balanced adult humans that is regularly analyzed in the comparative context of drawings by apes, children, and the insane. Any art capable of evoking in Western viewers images of pagan rituals- particularly cannibalism, spirit possession, fertility rites, and forms of divination based on superstition. Any art made by persons who, in Westerners' metaphorical imagery of the Family of Man, are regarded with affection

as baby brothers, genetically related and genealogically equal but not yet trained to repress their natural urges in conformance with the rules of civilized behavior.

Objects crafted before World War I within artistic traditions not represented in world art museums until after World War I. (Or its corollary: Objects crafted before World War I within artistic traditions not represented in books on the history of art until after World War I).

Any artistic tradition postdating the Middle Ages for which museum labels do not identify the artist of exhibited pieces. (Or its corollary: Any artistic tradition postdating the Middle Ages for which museum labels give the dates of displayed in centuries rather than years).

The art of people whose in-home languages are not normally taught for credit in universities.

Any artistic tradition for which the market value of an object automatically inflates by a factor of ten or more upon export out of its original cultural setting».

Vist això estarem d'acord a negar la pertinença dels tatuatges a la família de les arts primitives, perquè:

1. El tatuatge és un disseny sobre una persona amb nom propi. L'art primitiu, en canvi, està sotmès al més absolut anonimament a fi de poder-lo associar al fruit d'un quefer col·lectiu, d'una tradició ancestral que la col·lectivitat posa en mans de l'artista primitiu per tal que reflexi aquell saber inveterat, permanent i comú al grup.

2. El tatuatge reposa sobre un suport efímer, però sobretot, d'una temporalitat molt precisa, biogràfica. L'art primitiu no importa que s'hagi produït fa vint anys com dos-cents, el seu origen es perd en la nit dels temps, o més ben dit, forma part d'una dimensió ahistòrica perquè fou produït per societats fredes, sense escriptura i, per tant, sense història.

3. «L'argument determinant és que és una manifestació impossible de comercialitzar i difícil de divulgar dignament.» Com diuen els Sabater (1992: 34) per raonar l'escasa atenció que el tatuatge ha rebut per part dels especialistes. D'altra banda, diria que generalment no es compraven esclaus per la bellesa dels seus tatuatges.

4. No té cabuda en les vitrines dels museus etnològics, si limitem aquest concepte a un període concret de l'exhibició d'objectes d'altres cultures. En els seus precedents (les Exposicions Universals, com la de París del 1889) s'exhibiren «spécimens vivants de la belle race des bons sauvages» (Danielsson 1975: 28). Més tard, els museus etnogràfics se'n van estar a causa d'uns determinats escrúpols *científics-racials-humanitaris*. Actualment, els museus etnogràfics han demostrat funcionar molt poc com a museus d'antropologia i molt com a museus d'art d'altres cultures. Per aquest motiu, les col·leccions i exposicions es traslladen cap on haurien d'haver estat sempre, als museus d'art. Així, l'any 1984 el «Metropolitan Museum of Art» organitzà una exposició titulada «The Maori» on els caps tribals neozelandesos van participar de manera visible i original en la cerimònia inaugural per tal d'augmentar el propi prestigi internacional i contribuir, així, al propi resorgiment en l'àmbit de la societat neozelandesa (Clifford 1988: 209-210). Així va ser que al MOMA es van deixar veure altra vegada uns quants «spécimens vivants» amb els seus tatuatges, però amb tota una altra intenció i ideologia.

I malgrat tot, el tatuatge, ja des de Boas, ha format part de la literatura dedicada a l'estudi de l'art primitiu, i la raó és ben senzilla però cal buscar-la en les beceroles d'aquests estudis abans de Boas, (limitant-nos als estudis científics i deixant de banda, naturalment, als artistes europeus).

Fins la primera meitat del segle passat, ningú va considerar la possibilitat que aquells objectes que arribaven a milers a Europa

des dels altres continents fossin «objectes artístics». Simplement era impensable que els esclaus fessin «art». No és fins a l'aparició de les teories evolucionistes aplicades a les Ciències Socials que aquells objectes poden ser tinguts en compte des del prisma positivista, pel qual l'evolució de les tècniques artístiques s'associava a la capacitat d'imitació de la natura. L'evolució del primitiu al culte, en les arts, venia representada pel passatge de l'estilitzat al naturalístic (Cardona i Fiore 1981: 11). Així és com, finalment, es reconeix a aquells pobles poc evolucionats la possibilitat de fer ornamentacions amb l'incisió sobre la superfície d'objectes. Però es considerava que era una ornamentació geomètrica, això és, una mena de reproducció de l'art naturalista en la primera edat de l'art. L'art decoratiu representava el cansament de l'home primitiu davant la incapacitat de reproduir els animals i el món natural, incapacitat que el conduí cap a sintetitzar el món en línies geomètriques. L'art geomètric és concebut com a una repetició fatigada dels primitius incapacitats per representar el món. En certa manera, l'art geomètric és vist com una «degeneració» de l'estil naturalista, una prova, una manifestació, de l'edat de la barbàrie.

El tatuatge indeleble, aconseguit mitjançant cicatrius o escarificacions, dona per norma general un resultat de línies i dibuixos geomètrics. Per aquest motiu l'associaren, com a forma plàstica, al gènere «Art primitiu» descrit pels primers especialistes en la matèria, i en quedà lligat també indeleblement.

Què és un tatuatge?

El tatuatge és una pràctica que s'estèn al llarg i l'ampla de la història. En el recorregut del vector vertical en tenim rastres permanents des de l'antiguitat. Encara que el concepte «tatuatge» és un terme pres als indígenes de l'illa de Tahití, a través de l'anglès «to tattoo», els grecs als tatuatges els denominaven «stigmata», i «constituían unos signos infamantes, ya que con ellos —más bien con hierros al rojo— se marcaba a los esclavos»

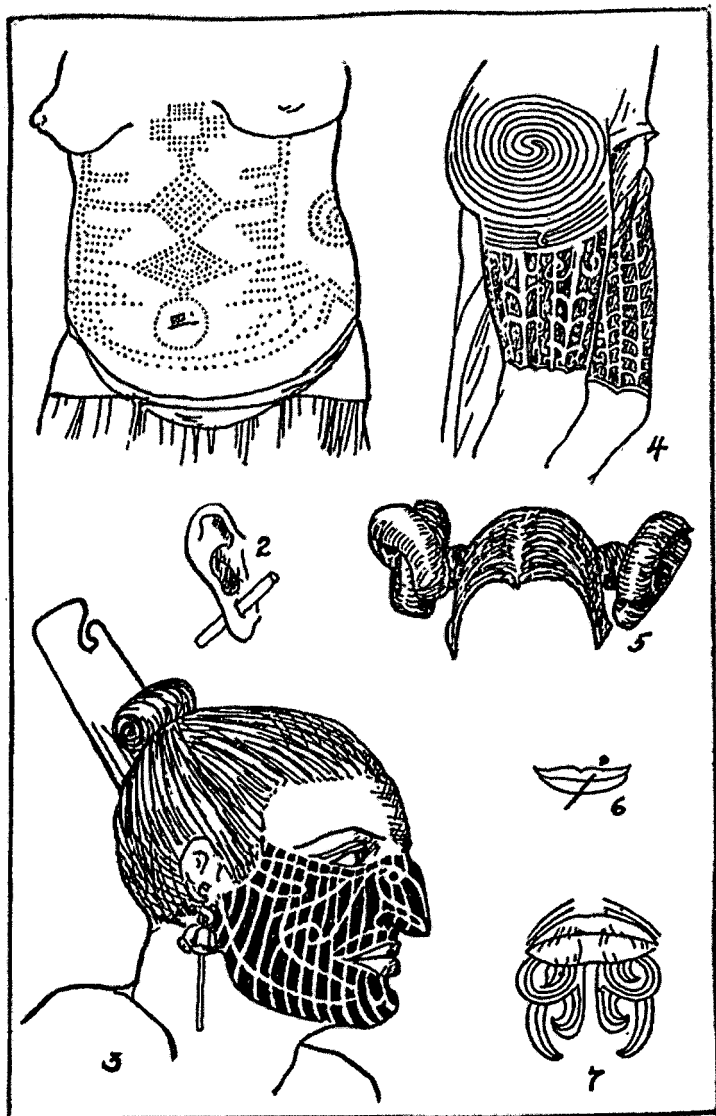


Figura 2. Làmina 9 del llibre de Robert Lowie (1934 la 1^a ed.) «Antropologia Cultural».

(Schrader 1981: 21). En el vector horitzontal, sincrònic, el tatuatge s'investeix de valoracions antònimes. És per aquest motiu que Heròdot, quan descriu els costums dels tracis, per tal de confrontar-los amb els dels grecs, destaca el fet que «Llevar tatuages está considerado como un signo de nobleza, y de baja ralea no llevarlos», al costat d'altres costums bàrbares tals com «Permanecer ocioso lo consideran el mayor de los honores y, a quien trabaja la tierra, el mayor de los infames: lo más decoroso és vivir de la guerra y del pillaje» (Heròdot Llibre V: 21-22). Igualment, sabem dels antics hebreus que tenien el costum de tatuar-se en senyal de dol, perquè la llei de Moisès els hi ho prohibí: «No us fareu incisions a la carn per un mort, ni us fareu figures de tatuatge» (Llibre del Levític, c.19, v.28).

Deixant de banda el valor antic d'aquest recorregut històric de les valoracions oposades que s'han conferit al tatuatge, entre la nobilitat i el vassallatge, l'afecció i la prohibició, etc, la definició antropològica del tatuatge (entengui's, la definició que els antropòlegs poden fer del tatuatge) comença per la descripció etnogràfica dels estris i les tècniques, i s'encasta en la demanda del significat en sí. La pregunta «Què significa un (o aquest) tatuatge?» és un contratemps que cal salvar, perquè no té resposta. Així, hom no té altra solució que respondre fallaçment, resguardant-se en una altre pregunta, la de «Per a què serveix un tatuatge?».

Garrick Mallery en un estudi que es publicà l'any 1893 donava una visió exhaustiva d'aquest subjecte i una relació de disset usos possibles del tatuatge:

«1, to distinguish between free and slave without reference to the tribe of the latter; 2, to distinguish between a high and low status in the same tribe; 3, as a certificate of bravery exhibited by supporting the ordeal of pain; 4, as marks of personal prowess, particularly, 5, as record of achievements in war; 6, to show religious symbols; 7, as a therapeutic remedy for disease, and 8, as a prophylactic against disease;

9, as a brand of disgrace; 10, as a token of a woman's marriage, or, sometimes, 11, of the marriageable condition; 12, identification of the person, not a tribesman or clansman, but as an individual; 13, to charm the other sex magically; 14 to inspire fear in the enemy; 15, to magically render the skin impenetrable by weapons; 16, to bring good fortune; and 17, as the device of a secret society» (Mallery 1972: 418).

L'antropologia clàssica és més concisa. En el seu afany classificador, el tatuatge ocupa un subgrup poc rellevant, més aviat discret. Prenguem a tall d'exemple el manual de Robert Lowie *Antropologia Cultural* (la primera edició anglesa és de l'any 1934) del que m'ha plagut reproduir aquí la làmina 9 (Figura 2) per il·lustrar aquesta referència. En aquest llibre de text, el tatuatge cal buscar-lo sota un teixit endreçat i metòdic, seguint el següent ordre:

Vestidos y Adornos

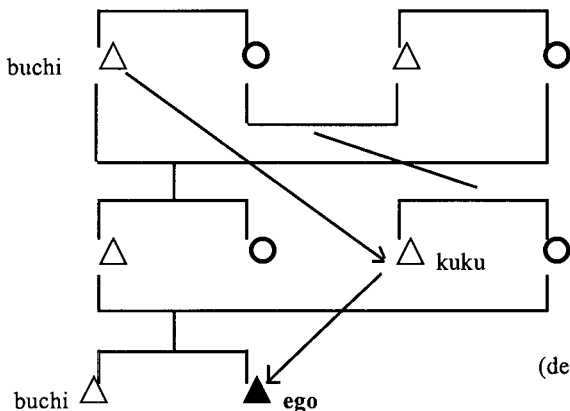
- ↳ El pudor
- La protección
- Los materiales y la moda
- Adorno
- Las mutilaciones
- Signos distintivos del estado social → El tatuaje
- Adornos de circunstancias
- Consideraciones generales

«El tatuaje puede indicar en la misma forma que la escarificación el sexo, tribu y rango social» (Lowie 1947: 88).

El tatuatge «pot indicar»... i per això és un «Signe distintiu de l'estat social». Ja tenim la definició. Tanmateix, una definició tan feble que no resisteix el primer dels exemples amb que

ens il·lustra el text, el tatuatge a la Polinèsia. En el paràgraf que segueix la frase abans citada, Lowie reconeix que «No se puede trazar una precisa línea de demarcación entre el adorno, la mutilación y los signos externos del estado social, porque una sola de estas costumbres puede abarcar los tres aspectos a la vez, como ocurre con el tatuaje en Polinesia» (Lowie, 1947: 88). La definició del tatuatge, tan si es tracta del significat com de la seva utilitat, resta imprecisa.

Les fonts més properes sobre tatuatges que he pogut consultar són un parell d'articles apareguts al *Journal de la Société des Americanistes* però no aporten gaire res de nou per al nostre interès. El primer és de Philippe Erikson «Altérité, Tatouage et Anthropophagie chez les Pano: La Belliqueuse quête du soi» (J.S.A. 1986: 185-210). Erikson ens mostra un cas molt interessant on el tatuatge conjuga venjança i reciprocitat. El tatuatge serveix per a definir l'identitat dels Pano, però alhora són emprats com a punició que s'imposa als captius (a la manera dels grecs quan estigmatitzaven els seus esclaus). Per tant, el tatuatge rep connotacions d'identitat o venjants segons si se l'apliquen ells mateixos o l'apliquen als altres. El següent esquema mostra la línia de transmissió dels tatuatges:



(de Erikson 1986: 193)

Les fletxes van en sentit de tatuador a tatuat. Com s'observa, l'oncle matern restitueix a ego allò que havia rebut del seu oncle matern que és el pare del pare d'ego. (Naturalment, aquest esquema és un artifici de presentació, en realitat el «kuku» del «kuku» no és sinó un germà classificatori de l'avi patern d'ego). Però almenys sobre l'esquema, el tatuatge és al mateix temps un acte de venjança (en tant que és un acte violent i vexatiu) i de reciprocitat (en tant que és un do d'identitat) perquè es retorna al nét d'aquell que te l'havia donat.

L'altre article del *Journal*, encara més recent, és de Bernard Saladin i es refereix a la pràctica del tatuatge entre els Inuit de l'Àrtic Central Canadenc en termes de marcatge sexual:

«Alors que pour les femmes, la tatouage constituait un marquage générique qui les instituait comme femmes, comme épouses et comme procréatrices potentielles, pour les hommes, il représentait un marquage exceptionnel, celui de l'exploit accompli, comme le tuage d'un ennemi ou d'une grosse baleine» (Saladin 1989: 141).

Aquests exemples són escasos però penso que suficientment representatius. Entre el contingut de la primera cita (Mallery 1889) i el de la darrera (Saladin 1989) hi van cent anys de reflexions sobre aquest subjecte, en els quals el coneixement que es té dels tatuatges no ha canviat substancialment. Tota la literatura que podriem consultar sobre el tatuatge tot just constata l'extensió i el replegament d'aquesta pràctica, però ni defineix què és un tatuatge ni explica què significa.

Al final del primer apartat d'aquest article he explicat molt sumàriament com s'inicià l'estudi de l'anomenat art primitiu. Reprenc ara aquesta argumentació per retornar sobre el problema del significat. La introducció de Boas ens situa en el problema que ocupava els estudiosos d'estètica al tombant de segle: es tractava de saber si l'art primitiu responia a l'expressió d'idees definides (Boas 1984: 36 i ss). Sobre això Boas resulta més

aviat imprecís. Aquest aclariment el devem a l'acurada crítica que conté la injustament poc coneguda obra de Carlo L. Ragghianti (1981) *L'uomo cosciente. Arte e conoscenza nella paleostoria*. Boas distingeix entre estètic i artístic. La natura pot produir-nos plaer estètic (El cant d'un ocell, les formes d'un paissatge, el moviment d'un animal, etc.), però això no és art. En canvi, una melodia, una pintura, una dansa són produccions artístiques perquè han estat produïdes per l'home. En aquesta distinció, diu Ragghianti, Boas recau en una mena de sincretisme, el mateix de quan connecta forma i significat. Opina que l'efecte artístic té un origen doble: la forma isolada d'una banda i les idees associades de l'altra, i que no es pot demostrar que una cosa precedeixi l'altra. Ara bé, (tradueixo i subratllo jo mateix) «en l'Art Primitiu també les simples formes geomètriques *poden tenir un significat* que augmenta el seu valor emotiu». La operació de «sincretisme» consisteix, segons Ragghianti (1981: 229), en traslladar una idea a la forma preexistent, el «prius», això és, la producció de la forma en termes geomètrics, per preocupar-se només del «posterius», això és, l'associació o aplicació que pot convertir-se en convenció. Aquesta discussió ve a amagar volgudament el fet que l'elaboració de l'estil geomètric exclou qualsevol «primitivitat» en el sentit de «primordialitat» (Ragghianti 1981: 231). Abans de deixar Ragghianti el citaré un darrer cop:

«(...) credo bene di precisare che l'associazione di segno e significato é stata fatta, più o meno largamente, e più o meno largamente assunta e ripetuta, ma non per questo, che è un fatto storico specifico e ovviamente sempre da dimostrare, si può stabilire l'equivalenza di segno e significato e tanto meno risolvere il segno nel significato, privandolo della sua propria esistenza e motivazione» (Ragghianti 1981: 229).

Aquest és precisament el posicionament teòric primordial que em permet parlar del tatuatge en aquest article.

En una obra recent, Lévi-Strauss (1993: 151 i ss.) ens parla del tema d'una manera que ja és clàssica en l'autor. Aquell art no fa referència només a la natura o només a la convenció, o bé a les dues coses juntes, sinó que fa referència al sobrenatural. Sota aquest mateix prisma s'elaboren les anàlisis que ens proporciona a «La via de les màscares» i al primer capítol de «El Pensament Salvatge». És per això que *Regarder, Écouter, Lire* no ens aporta novetats substancials en aquest específic assumpte:

«On peut parler d'art "primitif" en deux sens. Soit que l'insuffisance de savoir-faire et de moyens techniques empêche l'artiste de remplir le but qu'il se propose —imiter son modèle—, et ne lui permetre que de le signifier; tel serait, entre autres, le cas de l'art que nous appelons "naïf". Soit que le modèle présent à l'esprit de l'artiste, étant surnaturel, échappe par essence aux moyens sensibles de représentation: par excès d'object et non plus par un défaut du sujet, l'artiste ne pourra, là aussi, que signifier. Sous des modalités diverses, l'art des peuples sans écriture illustre ce dernier cas» (Lévi-Strauss 1993: 154).

De fet, aquesta idea no només l'ha expressada Lévi-Strauss. Fa més de cinquanta anys que Amanda K. Coomaraswamy definia en termes molt similars, no sols l'art dels «pobles sense escriptura», sinó tota «La filosofia cristiana i oriental de l'art». Segons Coomaraswamy, l'art a pertot (també a Occident fins al Renaixement) s'arrela a una visió estètica del món lligada a l'invisible, fa tothora referència a la divinitat, a allò que no pot ser descrit per les paraules sinó per les formes. Els objectes produïts per la mà de l'artista resulten ser «imitacions de prototipos divinos» (Coomaraswamy 1980: 35). I aquesta és la raó per la qual «el significado de la obra de arte es su forma intrínseca» (Coomaraswamy 1980: 45).

A més, la concepció d'aquests dos autors és absolutament consonant amb l'origen etimològic del terme «tattoo», mot creat el

segle passat a partir de dos mots maorís, «ta» (dibuix) i «Atouas» (una mena d'àngel guardià diví) (Chippaux 1990: 496).

Però, al meu entendre i pel que he pogut consultar (certament molt poca cosa), qui resol el problema d'una manera més diàfana i decisiva és Remo Guidieri a *Chronique du neutre et de l'auréole* (1992). La seva opinió sobre el problema del «significat» em sembla concloent:

«Ontologiquement et par définition, l'object n'est pas langue. (...) Affirmer que les objects, en tant que formes, véhiculent et dialectisent des "thèmes", ou que ces mêmes formes seraient des variations sur un thème, à l'instar des propositions que contient un récit, paraît encore plus grave» (Guidieri 1992: 97).

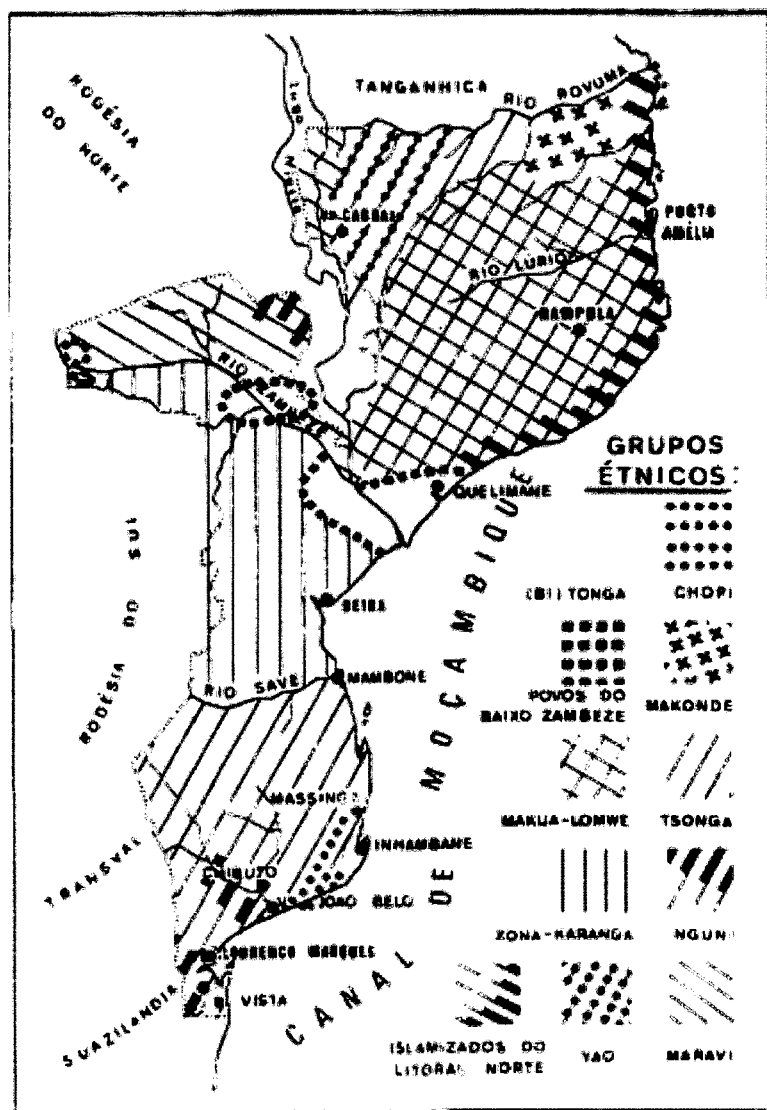
Els estudiosos esmerçats en la recerca del significat topen amb l'aporia fonamental que és la forma. Per a Guidieri, la forma és «la plus parfaite expression de l'aporétique» (Guidieri 1992: 136). Per aquesta raó esdevé ineficaç tota «lectura» envescada en la recerca baldera d'un «significat» en l'art geomètric.

3. *Els tatuatges en Os Macondes de Dias*

Quan intentem estudiar els tatuatges entre els maconde ens trobem amb dues limitacions tangibles: d'una banda la brevetat de les fonts que disposem, que és inconstestable, i de l'altra, les limitacions endèmiques a la disciplina, en aquest cas l'antropologia estètica, que he anat descrivint fins aquí.

Pel que fa a les fonts, la recerca bibliogràfica que vaig dur a terme a Lisboa va tenir uns resultats més aviat discrets.² Els

2. Vaig anar a fer recerca a Lisboa l'estiu de 1995, com a culminació del Postgrau en Estudis Africans dirigit pel Doctor Lluís Mallart a la Universitat Rovira i Virgili. Vull aprofitar aquestes línies per manifestar la meva gratitud i reconeixement envers el Dr. Lluís Mallart.



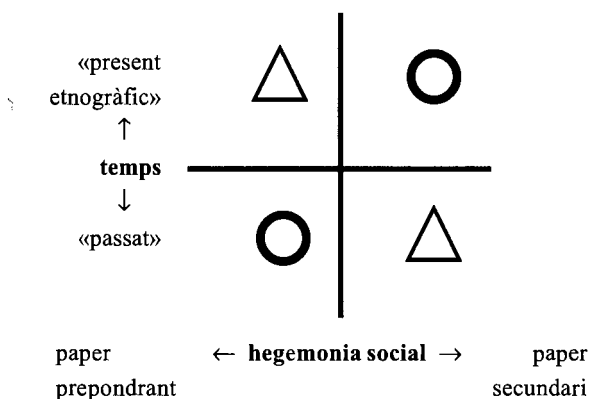
Mapa de Moçambic.

termes de recerca «art», «tatuatge» i «Moçambic» (o «territoris portuguesos d'ultramar») a les biblioteques de la Universitat (ICSTE), del Museu d'Etnologia i la Societat de Geografia només em van proporcionar un material acceptable referent als Maconde, condesat en l'extensa monografia de Jorge Dias i Margot Dias sobre *Os Macondes de Moçambique* i en un article dels mateixos autors publicat a mode de fascicle d'una enciclopèdia divulgativa titulada *A arte popular em Portugal*.

Un estudi dels tatuatges necessita recolzar-se en altres fonts, sobretot en la cultura material i la literatura oral, així com en l'etnografia. La literatura oral topa amb la mateixa limitació bibliogràfica, però el que succeeix amb la cultura material és escandalós. Precisament a causa del que deia a l'inici d'aquest article sobre la diferència entre l'anomenat art primitiu i el tatuatge. Gràcies a la seva innegable qualitat tècnica, en els museus etnològics i en els luxosos llibres «d'art africà» trobem alguns exemples d'escultures i màscares-casc maconde; però aquestes, a diferència dels tatuatges que podem datar més o menys per la fotografia, foren arrancades del seu context no sabem quan, de manera que els col·leccionistes, igual que els buscadors furtius de tresors que destrossen un jaciment escarvant i fent perforacions sense ordre ni registre, deixen perdre qualsevol informació que podria ser útil a l'investigador. En el cas present, desmoralitza trobar fotografies de màscares-casc macondes amb tatuatges en relleu i una única informació: «Masque. Mozambique. Makonde. Bois. H: 30 cm. Collection Marc Félix, Bruxelles» (Meyer 1991: 89). La nota continua i ens parla de cultes als esperits dels ancestres i de ritus d'iniciació, temes que se'ns repeteixen fins avorrir-nos. Aquest exemple el trobarem en qualsevol llibre del gènere.

Però això no és tot, cal, com deia al principi, reconèixer i assumir els límits de la pròpia disciplina i, a partir d'aquí, veure què ens pot aportar l'acte de conferir una certa atenció als tatuatges.

Del que he escrit fins aquí se'n desprèn que fóra balder buscar el significat de les formes geomètriques que hom dóna al tatuatge corporal i facial, formes que només s'expliquen per elles mateixes. Però una anàlisi de l'estètica maconde i de la seva evolució, en canvi, ens pot ajudar a comprendre les transformacions en el pla social. En concret, les que es refereixen al paper de l'home i la dona en la societat maconde entre els anys 20 i els 50 d'aquest segle, tal com sintetitza el següent esquema que intentaré raonar més endavant:



Se sap ben poca cosa de la història del poble maconde (o Makonde segons els autors). A. Rita-Ferreira a *Povos de Moçambique: Historia e Cultura* ens explica que provenen del sud del llac Niassa (Malawi) des d'on emigraren seguint el curs del riu Luguenda fins a la confluència d'aquest amb el Rovuma (Veure mapa). Allí s'instal·laren en uns altiplans on van fer-se forts, causant greus prejudicis als seus veïns que els temien per la violència dels seus atacs. Això succeí a mitjans del segle passat. Entre l'expedició de Livingstone el 1866 i Maples el 1882, la població matabué s'havia delmat seriosament a causa de les accions bèl·liques dels macondes. L'altiplà els fornía

d'una magnífica situació defensiva que, afegida a la seva agresivitat i aïllament, els proporcionà la fama d'invulnerables.

Hom podria deduir que el tatuatge és una mostra de coratge i una manera d'infligir temor a l'enemic, ja que és certament una operació molt dolorosa i els macondes eren els únics habitants d'aquella part d'Àfrica que es tatuaven pràcticament tot el cos i amb motius molt més complexos que els dels seus veïns. Però antropològicament parlant, aquesta explicació és poc verosímil ja que trobariem exemples a dojo que ens mostressin societats absolutament bonhomioses on les persones es sotmeten a tota mena de tortures físiques per a transformar el seu aspecte, com d'altres on el tatuatge té una clara vocació eròtica o denota elegància. Però en el nostre cas, si el tatuatge tingués la funció d'atemorir l'enemic, la dona no caldria que passés per aquest turment i en canvi es tatua més parts del cos que no pas l'home.

Rita-Ferreira no és gaire precís, pel que fa a la cronologia, en les seves explicacions de la història i la cultura maconde. Pel que fa a la cultura, ens diu que en altres temps les dones eren temudes i respectades. Eren també les propietàries dels camps de conreu i de les pràctiques màgiques. Els casaments preferencials eren entre cosins creuats sense compensació i la residència avunculocal, cosa que afeblia considerablement la posició de l'home. Les dones van desenvolupar un rigorós període marginal en els ritus d'iniciació femenins que durava mesos, destinat a transmetre la supremàcia femenina, a ensinistrar les noies en els coneixements tant pràctics com esotèrics i a on se'ls llimava les dents, se les tatuava, se'ls perforava el llavi superior amb el típic botó «ndona» i que culminava amb el desflorament artificial.

El capítol dedicat als maconde acaba dient que «O Prof. J. Dias encontrou o povo maconde num estado de transição cultural, notando-se crescente preponderancia masculina na vida social e economica e lutando as mulheres por manter as suas prerrogativas tradicionais» (Rita-Ferreira, p. 264).

Precisament, a causa d'aquesta transició, els textos de Dias recauen en contradiccions aparents. El volum II de la seva monografia consagrat a la «cultura material» conté setze pàgines dedicades als tatuatges on s'afirma que aquests mantenen una clara relació amb els ritus de pubertat (Dias 1964: 57-59). En canvi, els ritus de pubertat ocupen tot un apartat d'unes setanta pàgines del volum III «Vida social i cultural» on no se'ns fa cap referència al tatuatge excepte quan parla de les màscares-casc del «Mapiko» (figura central dels ritus de pubertat masculins, encara que també apareix en els femenins). Tanmateix, si els ritus de pubertat «representam a instituição central do povo maconde à volta da qual tudo gravita» (Dias 1970: 160), resulta sorprenent que s'hagi obviat o ignorat el procediment del tatuatge. En canvi, al meu entendre, els tatuatges, juntament amb les danses rituals i les màscares del Mapiko —en definitiva l'estètica maconde— contenen els components que permeten entendre d'una manera més palpable el fet que «os ritos da pubertade encerram em si o conceito da rivalidade latente entre a mulher e o homem na sociedade maconde» (Dias 1970: 160).

Dias es refereix al fet que en el passat el prestigi social era superior en la dona, en canvi, en l'actualitat, l'hegemonia es decanta nítidament cap a l'home. Aquesta no és la única diferència que podem trobar, si escarvem el seu text, entre el que ell anomena el «present» i el «passat». La narració fil per randa dels ritus de pubertat es reconstrueix, d'una banda, a través del «present etnogràfic» que ocupa el període que va de 1956 a 1961 quan Dias observà en tres o quatre ocasions alguns fragments d'aquests rituals (que duraven mesos) i de l'altre, les descripcions i interpretacions dels seus informants, que ocupen un ventall molt més àmpli de temps i que ens poden situar aquest passat poc precís a l'entorn d'un parell de generacions enrera, quan el tatuatge rebia tota la seva significació dins dels rituals. No podem obliterated el fet que als anys cinquanta la presència de les missions en territori Maconde obtenia ja els seus efectes. El

canvi d'hàbits, com la imposició del vestit, treia tota significació a l'acte de tatuar-se el cos, ja que en la seva última raó de ser, els tatuatges són fets per a ser vistos.

La narració del ritus de pubertat masculí i femení s'estructura en tres parts: «Likumbi kuindjila», «Likumbi kulumya» i «Likumbi kuyaluka» per als masculinis; i «çoma kuwika», «çoma kulunda» i «çoma kuyaluka» els femenins; que es corresponen amb els períodes de separació, marge i agregació en la terminologia d'Arnold van Gennep. El domini ritual masculí és la selva, mentre que el femení és una cabana dins del poblat destinada a tal funció.

Dias explica que l'operació del tatuatge tenia lloc en tres sessions. La primera durant el ritus de pubertat i la segona i la tercera després (Dias 1964: 59). Però no especifica més. En els ritus que presencià l'autor, les úniques modificacions corporals consistiren en la circumscició al Likumbi kuindjila i l'engreixament de les noies al çoma kuwika. Fos quan fos que es tatuava a uns i altres en el «passat» el cert és que Dias observà diferències entre els tatuatges que ostentaven els homes i els de les dones. Els homes es tatuaven la cara, l'abdòmen, els braços, el tòrax, i la regió lumbar; mentre que les dones ho feien a la cara, l'abdòmen, els braços, l'esquena, les natges, el pubis i les cuixes. Existien motius figuratius específics per cada gènere. La Figura 3 ens mostra un disseny femení (nchika) usat en l'esquena, els braços o les cuixes. La Figura 4 és el dibuix del tronc d'un home on apareixen cinc llargardaixos (nantchiwane). A propòsit del llargardaix, Bauman i Westermann diuen que «le lézard, est honoré parce qu'il aide à procréer; cette notion se rencontre surtout dans les régions où domine le droit matriarcal ou dans celles qui l'ont connu» (Bauman, Westermann 1957: 57). Si això fos cert, semblaria sorprenent i molt significatiu que aquest motiu aparegui «com molta freqüència, sobretudo no troncos dos homens» (Dias 1964: 65).

Aquest no és l'únic rastre on podem observar que la funció procreadora s'atribueix a l'home en comptes de la dona. Acabat

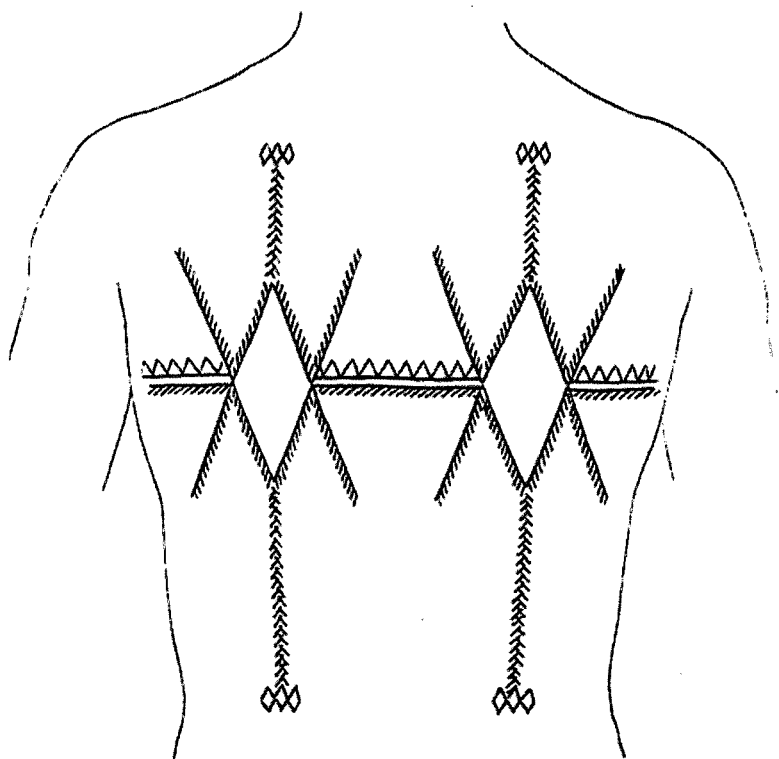


Figura 3. Tatuatge en eskena de dona. De Dias, 1964.

el primer període de reclusió masculí a la selva, s'organitza una festa on tenen lloc una mena de «performances» protagonitzades pels «vanalombo». Els vanalombo, a més de ser els encarregats de dur a terme la circumscició, són uns personatges especialitzats en la preparació de substàncies al·lucinògenes i l'execució de les danses rituals del Likumbi kuindjila on es barreja dansa, mim, música i acrobàcia. Aquestes accions con-

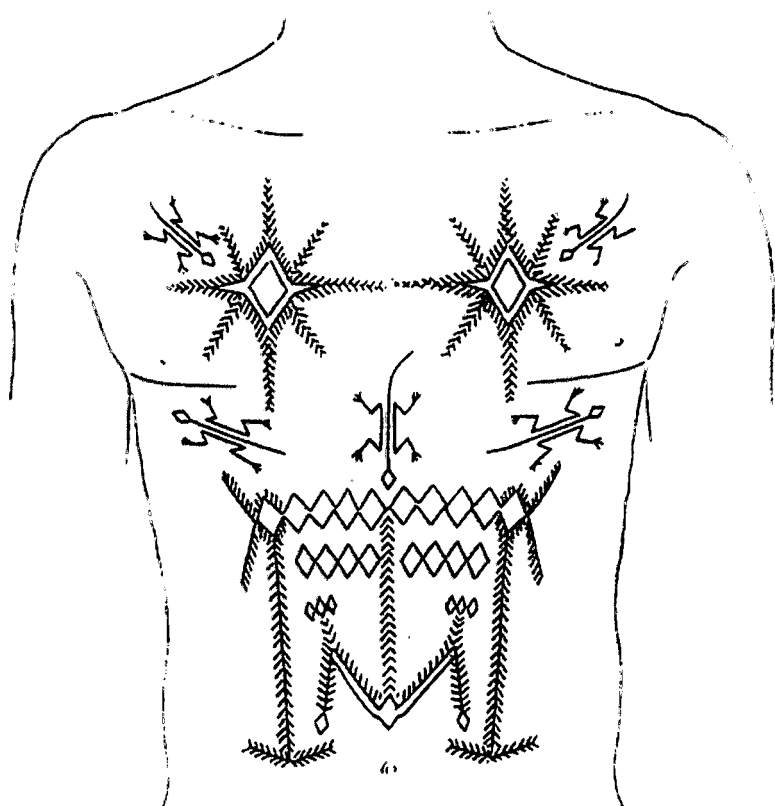


Figura 4 Tatuatge en tronc d'home. De Dias, 1964.

tenen «muitos elementos eróticos talvez relacionados com ritos de fecundidade» (Dias 1970: 183-184) com ara l'escenificació d'un part, la paròdia d'un acte sexual, l'escarniment dels moviments de les dones velles, etc. Aquests passos, als ulls de Dias, tenen aire jocós. Les espectadores, en canvi, conserven una actitud seriosa davant l'escena: «Mesmo as mulheres a quem ele se encosta com movimentos rápidos de rins, cujo significado

não deixa dúvidas, mantêm-se impassíveis e naturais» (Dias 1970: 186). Però potser no es tractaria tant d'una representació burlesca sinó més aviat de l'assumpció per part dels homes vanalombo i els iniciats d'algunes actituds pròpies de les dones.

Tots tres períodes del ritual, tant del masculí com del femení, contenen llargs torns de música i dansa. La diferència entre els uns i els altres és que, entretant les iniciades han de romandre quietes, capcotes i en silenci mentre regna «una atmòsfera d'estranya densitat eròtica», els iniciats participen en les danses al costat dels vanalombo i, en els períodes de Likumbi kulumya (marge) —amb el personatge del Mapiko— i Likumbi kuyaluka (agregació) —amb el «Chilo»—, actuen com a protagonistes de performances o accions destinades a atemorir les dones. El Chilo és una dansa nocturna on els joves, havent superat la darrera fase de la seva iniciació, fan irrupció al poblat una nit de lluna nova, disfressats de feres, proveïts amb xanques o instruments que emeten espantosos bramuls, amb la intenció d'intimidat les dones i els nens. En el passat, l'escena arribava a aconseguir tals dosis de realisme que esporugüia els mateixos actors, segons havien informat alguns ancians a Dias.

Però el que atreu més el nostre interès és la dansa del Mapiko. El Mapiko és un personatge que apareix en moltes ocasions d'aquests rituals (encara que pertoqui fonamentalment al Likumbi kulumya amb tot el cos embolicat en roba i el cap entaforat dins d'una màscara-casc. Aquestes màscares-casc són amplament conegudes i apreciades per la seva qualitat tècnica i realisme. Es conserven pocs exemplars antics. La Sociedade de Geografia de Lisboa en posseeix dues d'anteriors a 1920. Aquests exemplars ostenten un gros ndona (botó labial que s'apliquen les dones) i una rica profusió de tatuatges pirogravats. Segons Dias, el Mapiko representa l'esperit d'un ancestre. Evidentment es tracta d'un ancestre femení. Només cal que comparem la descripció de la màscara-casc amb la Figura 5 que reproduïx el perfil d'una dona. Els ancians van informar a Dias que antigament totes les màscares-casc representaven dones



Figura 5. Perfil de dona Maconde. De Dias, 1964.

(Figura 6); tanmateix, quan aquest visità els maconde moltes d'elles ja encarnaven personatges masculins d'un estil més realista i fins i tot de tipus caricaturesc (Figura 7). Però encara que s'hagin trasformat, les noves màscares conserven alguns elements de l'estètica antiga: el tatuatge gravat ha desaparegut però en alguns exemplars es continua aplicant el disseny de tatuatges amb cera sobre la màscara, disseny que pot esborrar-se i modificar; també es conserven les dents llimades i el llavi superior més gran del normal si bé l'ndona s'ha eliminat. Alguns elements del vestuari dels Mapiko, però, han desaparegut del tot, com és el cas del pectoral de fusta tallada en forma de sines i ventre amb els corresponents tatuatges.



Figura 6. Màscara Maconde antiga provinent de la regió fronterera entre Tanzània i Moçambic. (De Monti, 1966). Observi's el gros ndona del llavi superior, atribut femení. A la «Sociedade de Geografia de Lisboa» es conserva una màscara-casc semblant a aquesta en la qual, a més de l'ndona, pot veure's una rica profussió de tatuatges pirogravats.

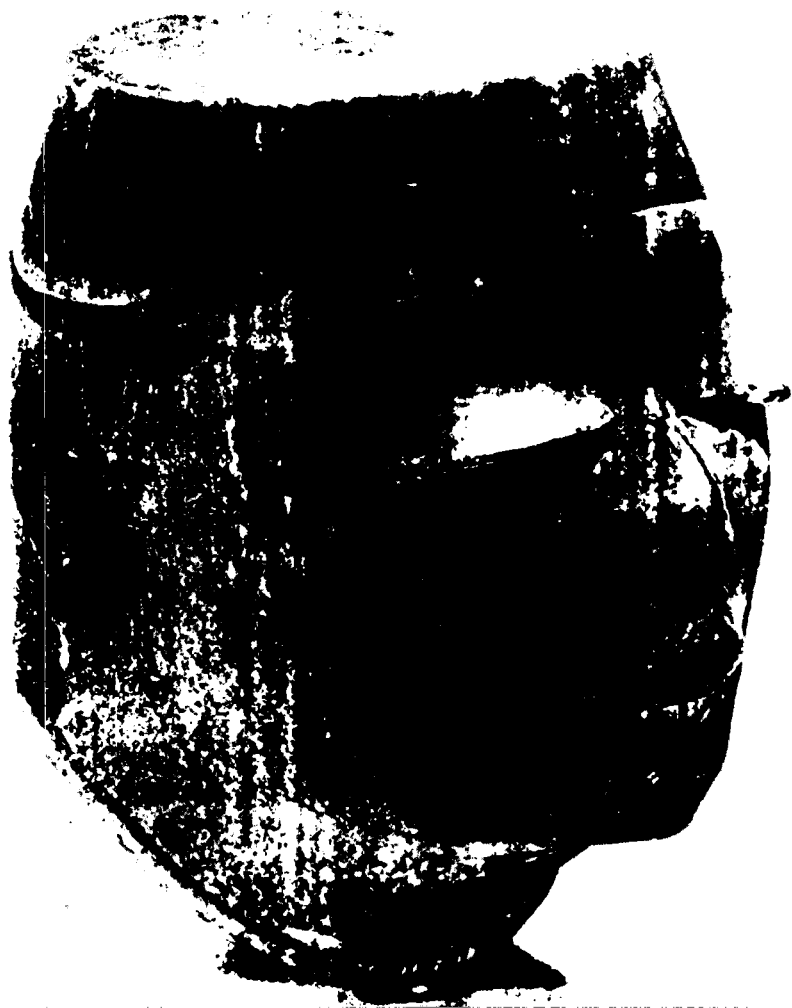


Figura 7. Màscara maconde d'estil caricaturesc recollida per Dias. «This specimen may represent a caricature of a Black convert to Islam, a strong and arrogant figure, emblematic of the conflicting relationships that opposed the Makonde to the emissaries of the merchants and Moslem slave traders along coast» (Castelli, Speranza 1988: 294).

Com hem pogut veure, aquests detalls de l'evolució de l'estètica maconde entre el «passat» i el «present etnogràfic» ens mostren que la dona, altre temps temuda i respectada (l'antiga representació del Chilo fa pensar en altres ritus d'inversió com el carnaval a Europa) és desplaçada per l'home en benefici de l'hegemonia social. He intentat demostrar com, el desús del tatuatge i altres modificacions artificials del cos de la dona per part de la dona (com la llima de les dents incisives, la inserció del botó ndona al llavi superior i el desflorament arificial), representa una metàfora fidel d'aquest desplaçament, en tant que, mentre s'avandonaven aquestes pràctiques estètiques femenines, eren recuperades sobre les màscares emprades en els ritus masculins de pubertat.

La irrupció de les missions en la societat maconde va tenir una influència decisiva en la transformació d'aquests costums estètics corporals. Fora pertinent preguntar-se fins a quin punt també, una cosa no va lligada amb l'altra.

Arribem al final d'aquest article sense saber què és un tatuatge. Si més no, sabem què no és un tatuatge: no és una manifestació d'art primitiu. Tanmateix, tal com hem pogut veure en l'exemple maconde, el tatuatge se'ns pot arribar a mostrar com un component estètic que ens parla d'una cultura, de les seves mutacions, i encara vistes parcialment a través d'una monografia.

Bibliografia

- BAUMAN, H.; WESTERMANN, D. (1957) *Les peuples et les civilisations de l'Afrique*, Paris, Payot.
- BOAS, F. (1981) *Arte primitiva*, Torino, Boringhieri.
- CARDONA, R.; FIORE, B. (1981) «Un'attività universale e continua...» a Boas, F. *Arte primitiva*, Torino, Boringhieri.
- CASTELLI, E.; SPERANZA, G. (1988) *East Africa a African Art*

- from the Barbier-Mueller Collection*, Munich, Prestel-Verlag.
- CLIFFORD, J. (1988) *The Predicament of Culture*, Cambridge, Harvard University Press.
- COLA ALBERICH, J. (1949) *Amuletos y tatuages marroquies*, Madrid, CSIC.
- COOMARASWAMY, A. K. (1980) *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Madrid, Taurus.
- CIIPPAUX, C. (1990) «Des mutilations, déformations, tatouages rituels et intentionnels chez l'homme» a *Histoire des Mœurs*, Encyclopédie de la Pléiade, Vol. I, Paris, Gallimard.
- DANIELSSON, B. (1975) *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises*, Papeete, Les Editions du Pacifique.
- DIAS, J.; DIAS, M. (1964) *Os Macondes de Moçambique. Vol. II Cultura material*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar.
- (1970) *Os Macondes de Moçambique. Vol. III Vida Social e Ritual*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar.
- (1970) «Moçambique» a De Castro Pires de Lima, F. (dir.), *A arte popular em Portugal, ilhas adjacentes e ultramar. Vol. III*, Lisboa, Verbo.
- ERIKSON, PH. (1986) «Altérité, Tatouage et Anthropophagie chez les Pano: La Belliqueuse quête du soi», *Journal de la Société des Americanistes*, Paris, vol. LXXII, pp. 185-210.
- GUIDIERI, R. (1992) *Chronique du neutre et de l'auréole*, Paris, La Différence.
- HERODOTO (1988) *Historia Libros V-VI*, Madrid, Gredos.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1993) *Regarder, Écouter, Lire*, Paris, Plon.
- Llibre del Levític*, a Bíblia. Fundació Bíblica Catalana (1968), Barcelona, Alfa.
- LOWIE, R. H. (1947) *Antropología Cultural*, México, F.C.E.
- MALLERY, G. (1972) *Picture-Writing of the American Indian. 1893*, New York, Dover.
- MEYER, L. (1991) *Afrique Noire. Masques, Sculptures, Bijoux*, Paris, Pierre Terrail.

- MONTI, F. (1966) *Le maschere africane*, Milano, Fratelli Fabbri.
- PHILLIPS, W. J. (1948) *An introduction to the study of tattooing Chiesels of the Maori*, Wellington, Dominion Museum of Ethnology, Vol.I, nº3.
- PRICE, S. (1989) *Primitive Art in Civilized places*, Chicago, The University of Chicago Press.
- RAGGHIANI, C. L. (1981) *L'uomo cosciente*, Bologna, Calderini.
- RITA-FERREIRA, A. *Os povos de Moçambique: História e Cultura*, Porto, Afrontamento.
- SABATER, J.; SABATER, J. O. (1992) *Els tatuatges dels Fang de l'Àfrica Occidental*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- SALADIN, B. (1989) «La part du chamane ou le communisme sexuel inuit dans l'Artique central canadien» a *Journal de la Société des Americanistes*, Paris, vol. LXXV, pp. 133-171.
- SCHRADER, C. (1988) «Traducción y notas de Heródoto» a *Historia Libros V-VI*. Madrid, Gredos.
- VAN GENNEP, A. (1986) *Los ritos de paso*, Madrid, Taurus.

RESUM

Els tatuatges: una falsa manifestació d'art primitiu

Prenent en consideració el concepte «art primitiu» tal i com l'entenia Franz Boas i la història dels objectes associats a aquest concepte, s'arriba a la conclusió que no podem incloure el tatuatge dins de la família de les arts primitives. La pregunta «Què és un tatuatge?» resta sense resposta, perquè el tatuatge és forma i no llenguatge. Davant d'aquesta aporia, la solució tradicional ha consistit a desplaçar l'interrogant del significat cap a la funció i el resultat és que el tatuatge no ens desvetlla cap significat. El darrer apartat d'aquest article, servint-se de la monografia de Jorge i Margot Dias sobre *Os Macondes*, posa de manifest que, les transformacions (entre el passat i el present

etnogràfic) sofertes en l'estètica corporal i concretament en els tatuatges, ens il.lustren el desplaçament de l'hegemonia social de la dona cap a l'home i que, per tant, el tatuatge, si no es resol en ell mateix, situat en el pla social sí que pot resultar-nos comunicatiu.

ABSTRACT

Tattoos: A False Expression of «Primitive Art»

Taking into account Franz Boas' concept of «Primitive Art» as well as the history of objects which is associated to this concept, one can draw the conclusion that tattoos cannot be included within the family of Primitive Arts. The question «What is a tattoo?» remains without an answer because tattoos are form and not language. Faced with this aporia, the traditional solution has been to displace the question of its meaning to its function concluding that tattoos do not carry any meaning. Drawing on Jorge and Margot Dias' study on «Os Macondes», the last section of this article attempts to demonstrate that the changes on body aesthetics and particularly on tattoos between past and ethnographic present illustrate the displacement of social hegemony from women to men. Therefore, although the question of tattoos cannot be resolved by itself, it can be meaningful within the social sphere.