

Art «primitiu» en habitatges a la regió de Nova York¹



David Halle

Universitat de Los Angeles (Califòrnia, EUA)

Traducció i adaptació:

Susana Blanco i Lluís Calvo

Els apropaments sociològics, materialistes i idealistes no permeten adonar-se, en la seva totalitat, dels significats que l'art «primitiu» ha tingut i té a la societat occidental del segle xx. Investigar el paper que tenen els «usuaris» d'art «primitiu» permet reconèixer el seu paper protagonista en la creació de nous atributs i significats per a aquest tipus d'art a la societat contemporània.

Sociological approaches, both materialist and idealist, do not permit a full awareness of the meanings held by «primitive» art in Western society in the course of the 20th century. Investigating the role of the «users» of «primitive» art allows us to recognize their protagonism in the creation of new attributes and meanings for this type of art in contemporary society.

Introducció

Els apropaments materialistes o sociològics a l'estudi de l'art i l'estètica es poden definir com aquells que consideren que l'art i la cultura s'han d'estudiar i entendre en el context físic, polític, econòmic i social en què tenen lloc, tenint en compte que el mateix context té un impacte causal important en l'existència i el manteniment de la dita cultura. Els apropaments poden ser considerats de moltes maneres, des d'una aproximació moderada fins a una d'extrema. Per exemple, el context material i social es pot considerar responsable del sorgiment i de la persistència de moviments i de judicis estètics i artístics en la seva totalitat, parcialment o mínimament. Tanmateix, el públic s'ha vist atret per un apropament de tipus sociològic pel que fa a l'estudi de l'art, l'estètica i la cultura a causa del fet que és molt difícil veure com les idees, almenys quan es mantenen de manera generalitzada, poden originar i guanyar acceptació sense arribar a tenir una sòlida connexió amb el context econòmic, social i físic.

La principal alternativa a un apropament sociològic a aquests temes és l'«idealisme». L'idealisme també es presenta de moltes maneres, una forma extrema del qual és la noció que considera que els judicis i gustos artístics/estètics són *sui generis*, sense causes o, almenys, sense causes externes a l'individu. Una altra versió manté que els judicis estètics, o alguns dels seus components centrals, són atemporals i, per tant, inalterables. Una forma menys extrema d'idealisme manté que les idees generen idees sense la intervenció causal i sense el suport d'un context materialista; així, en discussions sobre l'art del segle XX, es considera que el gust occidental per l'art (tribal) «primitiu», sorgit en aquest segle mateix, és un resultat de l'afinitat moderna a l'«abstracció» que, en si mateixa, és un resultat de l'afició contemporània a «maneres conceptuals» d'imaginar (vegeu William Rubin. *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York, 1984).

L'apropament sociològic no és, o no hauria de ser, un article de fe; els sociòlegs solament poden validar, de fet, el seu apropament demostrant com certs corrents estètics o artístics es poden explicar millor d'aquesta manera i no tant com el resultat d'un dels diversos apropaments associats amb l'«idealisme». Tanmateix, l'enfocament en el mode de producció, considerat com el context material més important que els sociòlegs seguidors de Marx han estudiat, ha produït resultats limitats. Els sociòlegs, per tant, no han estat capaços d'explicar en la seva totalitat alguns dels desenvolupaments més importants de l'art occidental del segle XX com, per exemple, l'atracció que el públic sent per l'art abstracte, el descens d'una tendència en els adults a voler exhibir els seus retrats pintats o per què els artefactes considerats «tribals» es van començar a exposar i a valorar com a peces d'art.

El meu parer sobre aquest problema no està relacionat amb apropaments de tipus materialista o sociològic sinó amb la versió específica del materialisme que ha prevalgut; en aquest sentit, un context material alternatiu a les explicacions nascudes arran del 'mode de producció' és el 'mode d'habitatge' –la casa i el context del seu veïnat. Per entendre la popularitat d'alguns dels principals corrents del segle XX en qüestions de gust artístic, cal considerar l'art en el context en què es va exposar per primera vegada i en quin context es va comprar en primera instància –l'habitatge particular. Després de tot, la majoria dels quadres, en els darrers cent cinquanta anys, els van comprar individus amb la intenció d'exhibir-los en les seves cases. En aquest sentit, solament després que moltes persones han comprat les obres d'un determinat artista o d'un determinat gènere, és quan aquestes obres comencen a exposar-se en museus. Això comporta un tipus d'apropament de caire materialista/sociològic pel que fa a la recepció de l'art i la cultura. El context material no és, malgrat tot, el famós 'mode de producció' sinó el 'mode d'habitatge'. No solament s'han d'enfocar en el context suburbà de la majoria de la vida moderna sinó, a més, entrar en

les llars, considerar una varietat de tendències, a més, de la suburbanització i unir l'art i la cultura presents en aquests domicilis amb la vida social i el context del seu veïnat.

He desenvolupat tot això en la meua obra *Inside Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), feta a partir de l'estudi de l'art present en una sèrie de cases que formen part d'una mostra representativa de classes socials en la regió de Nova York. Aquí solament em concentraré en un gènere artístic –l'art «primitiu»–, el qual es troba principalment en les cases de persones amb recursos econòmics i no en les de persones de la classe treballadora.

Per què els occidentals van començar a veure els objectes «tribals» com a «art» en el segle vint? En la darrera centúrica, els museus etnogràfics conservaven sovint els objectes «tribals» i els presentaven, en termes darwinians, com a indicadors del nivell tecnològic al qual havien arribat les societats que els havien fet. En el passat, aquests objectes o bé s'havien ignorat la majoria de les vegades o bé s'havien vist amb horror com a exemples d'adoració a ídols pagans.²

Tot i que els termes «tribal» i «primitiu» són poc satisfactoris aplicats a l'art, és realment difícil trobar-ne d'altres més satisfactoris per a discutir la recepció d'aquests artefactes en el segle XX a Occident. Utilitzo aquests termes aquí perquè aquest és un estudi sobre el públic d'art «tribal» i aquestes són les categories al voltant

1. Vull expressar el meu agraïment a Susana Blanco Iglesias per la traducció al castellà d'aquest article.

2. Vegeu, per a la història general, R. Goldwater. *Primitivism in Modern Art*. Cambridge, 1986 (1a edició 1938); W. Rubin. «Modernist Primitivism: An Introduction». A: W. Rubin (ed.). «Primitivism» in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York, vol. I, 1984; G. Stocking (ed.) *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. Madison, 1985; M. Ames. *Cannibal Tours and Glass Boxes: the Anthropology of Museums*. Vancouver, 1992. Sobre la posició de, per exemple, A. Dürer i, en general, el Renaixement, vegeu C. Feest. «From North America». A: W. Rubin (ed.). «Primitivism» in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, pàg. 85-99.



Les senyoretes del carrer Avinyó de Picasso foren un dels primers exemples en l'art europeu de principi del segle XX en què es van cercar noves formes d'expressió per mitjà d'altres referents culturals no occidentals.

de les quals s'organitza normalment l'interès del públic actual en aquests artefactes.³

A l'hora d'explicar els motius pels quals els occidentals van arribar a considerar els artefactes «tribals» com a art, fins fa poc era freqüent ressaltar la perspicàcia estètica de determinats artistes, directors d'institucions culturals i crítics. Poc s'havia dit sobre la resta del públic que veia i comprava aquests objectes. Alguns avant-guardistes –Picasso, Matisse, Apollinaire i altres– els anys 1906-1907 «van descobrir» el mèrit estètic de les màscares africanes i oceàniques i de les escultures, convertint aquests anys en un període especialment important en sintonia amb la visió convencional.⁴ Els partidaris d'aquesta visió continuen enfatitzant el reconeixement del valor estètic de l'art «primitiu» per part de directors de sales d'art i museus.⁵ Exemples d'aquest reconeixement als Estats Units, tots ells localitzats a Nova York, són l'exhibició de figures africanes d'Alfred Steiglitz a la sala d'art «291» el 1914, que fou la primera exhibició coneguda d'escultures africanes com a art (vegeu el text de Charles Caffin a J. Green [ed.]. *Camera Work: A Critical Anthology*. New York, 1973); el Museu d'Art Modern d'«Art Africà» de 1935, que va reconèixer la influència de l'art «primitiu» en la pintura i en l'escultura modernes;⁶ l'obertura del Museu d'Art Primitiu de Nova York el 1957, el primer museu americà destinat a art «primitiu» i, a finals dels anys seixanta, el compromís del Museu Metropolità de Nova York d'encarregar-se del Museu d'Art Primitiu i d'edificar una secció especial per acollir-lo. Aquesta decisió va comptar

amb l'acollida de Nelson Rockefeller, la col·lecció privada del qual havia esdevingut el nucli de l'antic Museu d'Art Primitiu que, per la seva banda, fou la culminació a una llarga lluita per col·locar l'art «primitiu» a la mateixa alçada que les grans obres d'art del món. En aquest sentit, Rockefeller va comentar en una ocasió: «[Ara] el treball menyspreat al llarg de tant de temps dels anomenats artistes primitius d'Àfrica, les Amèriques i les illes del Pacífic... estarà disponible al costat de les més creatives obres d'art dels artistes egipcis, del Proper Orient, grecs, romans, asiàtics, europeus, americans i moderns.»⁷

Recentment, un grup de crítics, inclosos James Clifford, J. C. H. King i Aldona Jonaitis, han qüestionat la visió que considera que l'art «primitiu» es va acceptar en la cultura occidental fonamentalment per raons de tipus estètic. Aquests crítics han assenyalat l'existència d'una raó ideologicopolítica en l'exhibició d'art «primitiu», especialment en els museus occidentals; en aquest sentit, argumenten que les exhibicions en aquests museus normalment suggereixen que la vida cultural i artística de les societats «tribals» («no occidentals») va arribar al seu clímax en un passat «tradicional» («contacte preoccidental») i que en adoptar materials i idees occidentals la seva vida artística va degenerar i va desaparèixer. Així, les exhibicions en els museus impliquen que les societats «tribals» no foren capaces de crear art i una cultura nova i vital que pogués inspirar-se en la cultura occidental moderna sense arribar a estar dominada per ella.⁸

Els escrits d'aquests crítics expliciten un buit important en ambdues explicacions: el paper del públic, que sembla ser un recipient més o menys passiu. Segons l'explicació tradicional, el públic segueix i valora els judicis estètics dels artistes i altres experts; una interpretació més actual indica que el públic està dominat per les motivacions ideològicament motivades pels museus i els seus directors. Malgrat que el fet de considerar que el públic d'art «primitiu» és la diana de les forces institucionals és una idea nova, la consideració segons la qual el públic de la cultura és manipulat per forces més grans, per exemple les companyies i els seus aliats de Madison Avenue, és una idea ja familiar en les teories de la «cultura de massa» així com de la teoria social de l'Escola de Frankfurt.⁹

Ja fa més de vint anys, Leo Steinberg («Contemporary Art and Its Public». A: *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. New York, 1972) protestava contra la tendència a tractar el públic d'art com a passiu i sense importància, i argumentava el següent: «No podem desfer-nos d'aquesta inútil distinció mítica entre –per una part– individus creatius als quals anomenem artistes i –d'altra banda– una trista i incomprensible massa anònima a la qual anomenem públic?»

Com es pot veure, s'ha examinat molt poc la possibilitat que el públic occidental que veu i compra art «tribal» participi en un procés per mitjà del qual emergeixen nous significats, desconeguts per crítics i artistes occidentals i que, en conseqüència, influeixen en el desenvolupament

3. Aquesta és una de les raons per les quals utilitzo les cometes; també perquè així em distancio d'alguna de les insostenibles implicacions sobre aquests objectes i sobre les societats que els van produir. Per a una discussió sobre els termes «primitiu» i «tribal» i sobre la dificultat de trobar categories a l'hora de considerar la recepció d'aquest tipus d'objectes en el segle XX a Occident, vegeu William Rubin, *Primitivism in 20th Century Art*, pàg. 1-11.

4. Aquesta consideració és tan freqüent que James Clifford l'ha anomenada «la història de l'origen del modernisme». Vegeu James Clifford, *The Predicament of Culture*. Cambridge, 1988, pàg. 196 i següents. Els objectes «tribals» que Picasso i altres van trobar estaven disponibles a les botigues de curiositats europees i als museus etnogràfics, per exemple, el de Trocadero de París.

5. Sobre aquest aspecte, vegeu: D. Newton, *Masterpieces of Primitive Art*. New York, 1978. També S. Vogel. «The stuff That Wasn't in the Metropolitan: Notes on collecting Primitive Art», que inclou una introducció de Nelson Rockefeller. A: D. Newton, J. Jones i T. Hoving (ed.). *The Chase, the Capture: Collecting at the Metropolitan*. New York, 1975.

6. El Museu d'Art de Denver fou el primer museu dels EUA a reconèixer l'art «primitiu»; el Departament d'Etnologia del Museu de Brooklyn, el 1923, va fer una gran exhibició amb el títol de «Primitive Negro Art» amb quasi 1500 objectes de tot tipus provinents del Congo. En el carrer 57 de Manhattan també es va inaugurar el 1930 una exhibició anomenada «Escultures Africanes poc freqüents» («Rare African Sculpture») que va presentar quasi tot el seu material com a objectes estètics.

7. Nelson Rockefeller. «Introduction». A: D. Newton, *Masterpieces of Primitive Art*. Un moment històric en la història de l'art «primitiu» als EUA fou l'exhibició en el

Museu d'Art Modern, el 1984, de «Primitivisme en l'art del segle XX» en què es van documentar les possibles afinitats entre l'art «tribal» i l'art modern. Per veure aspectes crítics sobre aquesta mostra, vegeu J. Clifford i A. Danto. *The State of the Art*. New York, 1987, pàg. 23-27.

8. Vegeu J. King («Tradition in Native American Art». A: E. Wade. *The Arts of North American Indian: Native Traditions in Evolution*. New York, 1986, pàg. 92) qui ha escrit que: «encasellar l'art indi (nord-americà) com 'tradicional' o 'no tradicional' és negar la continuïtat de la societat índia en un moment en què trenca amb el passat. Fer això és idealitzar societats de precontacte i implica que pel fet d'adoptar aquestes idees, materials i mercats euroamericans, les societats índies es van veure absorbides». Pel que fa a la polèmica sobre la creació, o «invenció», d'«autèntic art» indi entre el 1860 i el 1930, vegeu A. Jonaitis a J. Berlo (ed). *The Early Years of Native American Art History*. Seattle, 1992 i A. Jonaitis (ed.). *Chiefly Feasts: The Enduring Kwakiult Potlatch* (catàleg de la mostra). New York: American Museum of Natural History, 1991.

9. Sobre teories de «cultura de massa», vegeu B. Rosenberg i D. White (ed.). *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York, 1957. Sobre alguns plantejaments de l'Escola de Frankfurt, vegeu M. Horkheimer i T. Adorno. «The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception». A: *Dialectic of Enlightenment*. New York, 1972. Altres textos interessants són alguns textos de J. Braudillard recollits a: M. Poster (ed.) *Baudillard: Selected Writings*. Stanford, 1988. Consideracions crítiques sobre aquests plantejaments es poden trobar a: R. Bauer i A. Bauer. «America, 'Mass Culture' and Mass Media». *Journal of Social Issues*, (1960), XVI, 3, pàg. 3-66 i H. Gans. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York, 1972.

Gràfic 1: regió d'origen d'art «primitiu»¹ en les cases seleccionades

Regió d'origen ²	Percentatge de cases que tenen, almenys, una mostra d'art primitiu		Percentatge de tots els objectes d'art «primitiu»	
	Tots els veïnats	Veïnats blancs	Tots els veïnats	Veïnats blancs
Àfrica	76%	67%	72%	69%
Amèrica nativa				
Precolombí mesoamericana i Amèrica llatina	29%	33%	11%	12%
Amèrica del Nord nativa	10%	12%	3%	3%
Esquimals	3%	4%	1%	1%
Oceania ³	27%	29%	9%	10%
Altres	12%	14%	4%	5%
Total		100	100	
	(n=59) ⁴	(n=51) ⁵	(n=202)	(n=186)

1. «Primitiu» es refereix als articles que els residents van definir com «primitius» i que provenen de societats no occidentals. Aquests articles constitueixen el 83% dels articles definits com «primitius» pels entrevistats (total: 202 objectes). S'exclouen un 17% definits com a «primitius» però fets per artistes occidentals. També s'exclou de la mostra una col·lecció d'una rectoria de Manhattan que s'assembla més a un museu etnogràfic.

2. Les regions i els períodes són els esmentats pels residents; es deixen de costat distincions entre, per exemple, objectes precolombins «autèntics» i imitacions.

3. Inclou Austràlia, Nova Zelanda, Nova Guinea, Indonèsia i illes al seu voltant i illes del Pacífic sud.

4. Total de cases de la mostra que contenen art «primitiu» no occidental (inclou cases en veïnats «blancs» i afroamericans).

5. Total de cases de la mostra que contenen art «primitiu» (no occidental) però s'exclouen les d'afroamericans de Spinney Hil.

pament de la història cultural a través de l'impacte en el tipus d'art «primitiu» que avui és sol·licitat pel públic comprador i visitant, alhora, dels museus. Aquesta possibilitat és precisament la que vull explorar en aquest article.

L'art «tribal» i la llar occidental

Una de les raons del paper tan limitat que el públic ha tingut en la història de la recepció d'art «primitiu» a Occident és el fet que els investigadors s'han concentrat en els objectes «tribals» en els museus o sales d'art occidentals i no en el context real de l'art «tribal» en el món occidental, és a dir, l'habitatge particular.¹⁰ Als museus i a les sales d'exhibició, normalment el públic no juga un paper directe en la determinació del contingut i l'organització dels objectes que veu. En canvi, en la casa occidental moderna, el públic principal dels objectes «tribals» exposats, els residents són també les persones responsables de la selecció i

l'exhibició d'aquests objectes, la qual cosa comporta que el seu paper no és passiu en el procés d'assignació de significats.

De fet, hi ha raons històriques que avalen l'estudi de l'art «primitiu» a l'habitatge modern. Així, molt abans que els objectes de societats «tribals» trobessin un lloc en alguns dels més importants museus d'art occidentals, ja havien trobat un lloc en les cases privades; en aquest sentit, Susan Vogel (*The Art of Collecting African Art*. New York, 1988, pàg. 4-5), directora del Museu d'Art Africà de Manhattan, ha escrit: «Fins als anys seixanta, excepte en esporàdiques exhibicions d'art i en exposicions als museus d'història natural d'algunes ciutats grans, es veia molt poc art africà a Amèrica a no ser que es tractés de cases particulars...».

En les pàgines següents analitzo com s'exposa l'art «primitiu» en una mostra d'habitatges seleccionats de cinc àrees a la zona de Nova York (vegeu gràfics núms. 1 i 2). Aquestes àrees ofereixen, dins els límits que suposa un únic

Gràfic 2: freqüència d'art «primitiu» per tipus de veïnat

	Classe alta urbana (Manhattan)	Classe alta-mitjana suburbana (Manhasset)	Classe mitjana negra suburbana (Spinney Hill)	Classe obrera urbana (Green point)	Classe obrera suburbana (Medford)
Percentatge de cases amb art «primitiu»	58%	22%	40%	2%	2%
Percentatge de cases sense art «primitiu»	42%	78%	60%	98%	98%
Total	100 (n=60)	100 (n=60)	100 (n=20)	100 (n=40)	100 (n=40)

estudi, una mostra representativa de classes socials i veïnats. Tres de les àrees es consideren àrees de classe mitjana o mitjana-alta. Aquestes àrees inclouen les cases cares de l'Upper East Side de Manhattan (l'àrea seleccionada comprèn des del carrer 60 fins al carrer 86 entre les avingudes Segona i Park);¹¹ un grup de veïnats de tipus classe mitjana-alta —Manhasset, Plandhome, Plandhome Heights i Flower Hill— a la costa nord de Long Island¹² (em referiré a aquests veïnats com «Manhasset») i Spinney Hill, un veïnat de persones de color de classe

mitjana (afroamericans) que constitueix una secció de Great Neck, Long Island.¹³ Els altres dos veïnats són de classe treballadora i de classe mitjana-baixa que inclouen, a la ciutat Greenpoint i Brooklyn¹⁴ i, als suburbis, Medford i Long Island.¹⁵ Els veïnats són majoritàriament blancs, encara que són prop de veïnats de color, excepte Spinney Hill, el qual es va escollir per investigar la relació entre raça i art «tribal».¹⁶ A més, mentre que quatre de les àrees es van escollir com a representatives del tipus de classe social i el veïnat que constitueix

10. L'estudi de S. Price (*Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, 1989) considera la manera en què l'art «primitiu» s'ha presentat en la literatura i en els mitjans de comunicació occidentals; en aquest estudi, el públic ocupa un lloc intermedi entre els artistes, els museus i els crítics i els que compren art «tribal» i el contemplen i exposen a casa seva.

11. En la mostra vaig concentrar-me, per a una major facilitat per a la recerca, en cases ocupades pels seus propietaris i vaig excloure edificis d'apartaments, subdividits en diversos apartaments. Es van excloure edificis d'apartaments i cases les bústies dels quals indicaven que estaven dividides en apartaments.

12. En aquesta zona, els residents són una mescla de catòlics i protestans amb un nombre petit de jueus.

13. A Spinney Hill, la majoria dels entrevistats eren afroamericans nascuts als EUA; una minoria provenien

del Carib. En aquest article, quan parlo de persones de color, em refereixo solament a persones que en els EUA es consideren «afroamericanes».

14. A Greenpoint, situat a l'altre costat del riu Manhattan, em vaig concentrar en dues seccions adjuntes (una de majoria polaca i l'altra de majoria italiana), formades per obrers o de baix nivell professional, amb ingressos moderats; les cases són modestes —cases en filera o petites, cases individuals—, de fusta, construïdes pels voltants de la Primera Guerra Mundial.

15. Medford, centre de moda en el passat, està format, en la seva majoria, per obrers o per la classe mitjana-baixa i fou construït a finals dels anys cinquanta i durant els seixanta perquè és un lloc barat i les cases són modestes, amb solament un pis i algunes amb dos nivells; es va dissenyar a mode de xarxa, com la ciutat, per donar als veïnats més cars un aspecte més campestre.



*Sala d'estar en una casa
residencial de Manhasset.
Fotografia: Martha Cooper.*

xen, les cases de Manhattan es van seleccionar com un cas extrem; els seus residents són tan rics i tan entesos en art com qualsevol altre grup residencial dels EUA. Les seves ocupacions són de dos tipus: les més altes esferes dels negocis, que ofereixen la possibilitat de comprar obres d'art, i les arts creatives mateixes.

La investigació es basa en 220 domicilis, seixanta de la classe alta de Manhattan, seixanta de la classe mitjana-alta de Manhasset, vint de Spinney Hill, quaranta de Greenpoint i quaranta de Medford. De cada àrea vaig seleccionar una mostra de cases a l'atzar i, després, amb l'ajut d'un assistent, vaig entrevistar els residents als seus domicilis,¹⁷ i vaig fotografiar la major part de l'interior de les cases i vaig dibuixar plànols dels pisos; la majoria de les per-

sones entrevistades eren propietàries de les seves cases. Aquesta recerca es va dur a terme entre el 1989 i el 1992, sent una part d'un estudi més ampli sobre els articles culturals i artístics d'aquests domicilis. El volum de la mostra és adequat per als objectius d'aquesta recerca; mostres més grans, malgrat els seus avantatges, són limitades perquè faria difícil avaluar l'art que els participants exposen realment als seus domicilis. Els aspectes que analitzaré, amb vista als resultats de l'estudi, seran:

- Interès del públic seleccionat per l'art «tribal».
- Caracterització del gust occidental del segle XX per l'art «primitiu».
- Oposició entre l'exhibició d'imatges de la persona «tribal» (figures, cares i màscares) i altres formes d'art «primitiu» (joieria, tèxtils, cistelleria).
- Discrepància entre la recepció de figures i cares i màscares.
- Diferències en l'actitud cap a l'art «primi-

tiu» per part d'algunes seccions de la classe mitjana-alta i de la classe treballadora així com manca de claredat pel que fa a quina d'aquestes actituds de les diferents classes socials és la més autèntica.

- ♦ Art «tribal» d'Àfrica, l'Amèrica nativa i Oceania.

- Actituds i gustos dels residents en el context del seu veïnat, la vida social i les forces causals relacionades, així com les tendències dels artistes, els crítics i els museus.

El tipus d'interès del públic en l'art «tribal»

Definir art «primitiu»

Quan a l'inici de les entrevistes es demanava als residents quins objectes d'art «primitiu», terme subjectiu en aquest estudi, tenien a les seves cases, aquests es podien classificar en dues categories: d'una banda, treballs realitzats per artistes occidentals del segle XX i en ocasions de la centúria passada que pinten amb un estil «primitiu», categoria que no analitzaré aquí pel seu volum insignificant; d'altra part, objectes de societats no occidentals, concretament Àfrica, Oceania i Amèrica nativa. El 83% d'objectes esmentats aquí pertanyen a aquest segon grup; així, l'art africà predomina amb una presència del 76% en els domicilis i constitueix el 72% de tots els articles d'art «primitiu» (no occidental) exposats —només un resident es va negar a utilitzar aquest terme, malgrat la insatisfacció generalitzada en els cercles d'art actuals amb el terme art «primitiu». El següent grup més freqüent és l'art americà nadiu, amb una presència desproporcionada d'art precolombí en comparació amb l'art indi nord-americà o esquimal (inuit). D'aquesta manera, el 29% de domicilis amb art «primitiu» tenien una peça precolombina però solament el 10% tenien algun article indi nord-americà i un 3% algun article esquimal. Com es pot veure, el patró general correspon a l'ús principal del terme art «primitiu» en els cercles culturals i artístics del segle XX; cal recordar

que, a la dècada de 1920, l'art «primitiu» a Occident es referia bàsicament a objectes «tribals» d'Àfrica, Oceania i l'Amèrica nativa, amb predomini de l'art africà. Amb tot, i com ha assenyalat Suzanne Blier («Art Systems and Semiotics: The Question of Art, Craft and Colonial Taxonomies in Africa», *American Journal of Semiotics* [1988-89], VI, pàg. 7-18), l'associació entre art africà i art oceànic i nadiu-americà és problemàtica perquè hi ha vincles més propers entre les tradicions artístiques europees i africanes que entre els esmentats arts; l'art d'aquestes regions no té suficients elements comuns i intrínsecs com per justificar-ne l'agrupament. A més, no s'entén perquè en el món occidental modern han estat considerats com a productors d'art «primitiu».

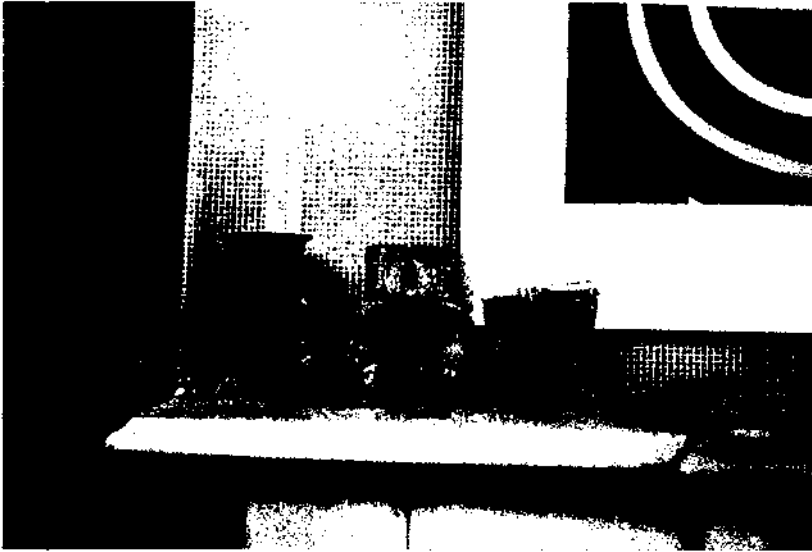
Les màscares i el paper de la classe social

L'art «primitiu» és força popular entre la classe mitjana i la classe mitjana-alta; així, el 58% dels domicilis estudiats a l'East Side de Manhattan, el 40% dels de Spinney Hill i el 22% dels de Manhasset tenien articles d'art primitiu, tot el contrari de la classe treballadora blanca: solament una casa a Greenpoint i

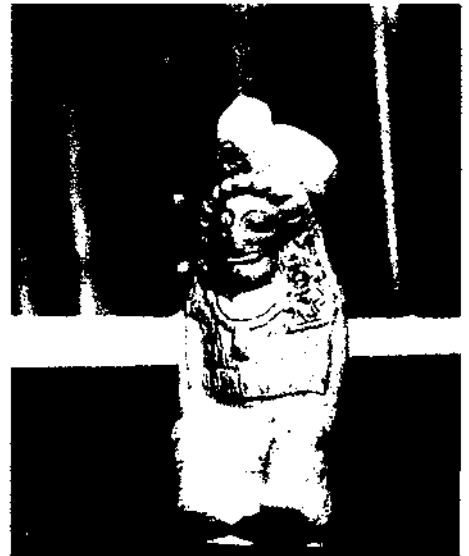
16. Aquests veïnats reflecteixen la segregació racial que marca la vida en els EUA (i en la majoria de la resta de societats industrials), encara que d'àrea a àrea hi ha variacions. Així, la secció seleccionada a Greenpoint és una àrea blanca i la secció italiana de Greenpoint és el punt de divisió amb un dels guetos més grans de l'Amèrica del Nord —Flatbusch i East New York. Una recessió econòmica i problemes de delinqüència juvenil van provocar l'emigració dels primers residents blancs, les cases dels quals foren llogades o venudes a persones de color, les quals no hi són presents a la zona de Manhasset i s'agrupen, les de classe mitjana, en els voltants de Spinney Hill.

17. Amb una carta prèvia i acompanyat d'una assistenta, per tal de no crear desconfiances inicials, vaig visitar les cases seleccionades. La resposta fou sorprenentment alta per a un estudi d'aquest tipus, i vaig aconseguir entrevistes en un 62% de les cases seleccionades. A la secció italiana de Greenpoint, l'índex fou d'un 40% i a Spinney Hill d'un 47%. Els índexs generals foren: Medford, 68%; Manhasset, 67%; Greenpoint, 60% i Manhattan, 53%.

Una habitació a Manhattan que inclou una figura precolombina. Fotografia: Martha Cooper.



Sala d'estar del davant d'una casa a Manhattan, xiulet amb forma d'home precolombí. Fotografia: Martha Cooper.



una a Medford tenien algun tipus d'article d'aquest art. L'actitud de quasi totes les persones de la classe treballadora per aquesta classe d'art es podria classificar en dues categories: aversió o indiferència. Així, és significativa la resposta d'un home de quasi quaranta anys: «Les màscares i les estàtues africanes em posen nerviós. Em fan pensar en coses que no vull pensar». Per la seva banda, una dona de quasi cinquanta anys va dir: «Les màscares són esgarrioses, em fan por!»

És molt simple atribuir aquests tipus d'actituds a la «incompetència» de la classe treballadora en el terreny estètic; val a dir, però, que diversos estudis antropològics sobre màscares i figures «tribals» en les seves societats d'origen suggereixen que l'actitud nativa també és diversa, incloent des de la por –en el context de les cerimònies– fins algun tipus d'indiferència.¹⁸ De fet, els objectes, especialment les màscares, estan realment pensats per fer por a l'espectador, sobretot quan tenen qualitats especials en rituals. Així mateix, la indiferència predomina fora dels contextos cerimonials, com es pot comprovar en moltes societats en què la majoria de les escultures i de les màscares són inaccessibles la major part del temps. En aquest sentit, el clàssic estudi de Robin Horton sobre l'art dels kalabaris –Àfrica occidental– (*Kalabari Sculpture*. Nigèria: Apapa,

1965, pàg. 8-15) va descriure com la repulsió o la indiferència vers les escultures eren actituds dominants entre ells, perquè la majoria del temps estaven emmagatzemades en santuaris i, quan s'utilitzaven en algun ritu, els espectadors no les podien veure perquè les màscares es portaven sobre el cap del ballarí, de cara al cel, dirigides cap als esperits. Per tant, aquestes màscares, admirades a Occident per la seva estètica, no es van crear perquè els humans les contemplessin.

Amb tot això, no vull suggerir que l'actitud de la classe treballadora nord-americana cap a aquests objectes sigui propera a la de les societats d'origen; les diferències són molt grans entre ambdues cultures i només vull destacar la dificultat per decidir quina classe social a l'Amèrica del Nord té una actitud més apropiada amb relació al tema aquí plantejat perquè l'aversion estètica cap a les màscares es dona també entre els residents de la classe mitjana-alta, fins i tot entre els que tenen aquests objectes a casa seva. En aquest sentit, és significatiu que una dona de Manhattan havia hagut de guardar dues màscares de Sri Lanka, penjades en el menjador de casa seva, malgrat que «encara que eren lletges, les trobava atractives», perquè «molestaven la gent que se seia a la taula [i] els amics de la meua filla tenien por en passar pel menjador per arribar a la cuina.»

Aquests comentaris expliciten un nou aspecte sobre les màscares, especialment les que més difereixen de les descripcions del rostre humà i es converteixen en «monstruoses» descripcions de criatures de «fantasia»; aquest tipus de màscares van trigar més a ser acceptades com a articles de mèrit artístic en la societat occidental que les figures i els rostres. Així, per exemple, quan Alain Locke –considerat un filòsof central del Renaixement de Harlem– va examinar una col·lecció d'art «tribal» del Congo belga l'any 1927, va lloar les qualitats visuals de molts objectes –figures, rostres, instruments musicals, etc.– però no de les màscares, a les quals va descriure com «estranyes i grotesques». Sorpren el comentari de Locke, considerat el líder de color que més va defensar les qualitats estètiques de l'art africà als Estats Units, especialment perquè va desenvolupar una teoria estètica que va provocar que els artistes de color reconeguessin la seva herència africana.¹⁹

Cal recordar, d'altra part, que artistes pioners, com Picasso, van ser entusiastes de les màscares, encara que molts dels tipus de màscares que els van interessar en els seus inicis van ser, sobretot, les que més s'assemblaven a les escultures; així, la màscara *fang* que Vlaminck va adquirir l'any 1906, i que després es va fer famosa fins al punt que es va descriure com «la icona tribal més important del primitivisme del segle vint» (vegeu William Rubin. *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, pàg. 13), és, bàsicament, un rostre tallat. En aquest sentit, es fa difícil assegurar la proporció de màscares que eren rostres tallats o que es convertien en formes de fantasia que aquests artistes col·leccionaven; així, una exhibició al Musée de l'Homme de París (*Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, París, 1967) que va intentar reproduir les col·leccions d'art «primitiu» de cadascun d'aquests artistes, no va aconseguir, per desgràcia, diferenciar articles col·leccionats en les dues primeres dècades del segle XX, dels col·leccionats més tard, quan les màscares de fantasia s'havien convertit en articles més populars en els cercles culturals. Amb tot, i des-

prés d'una anàlisi de testimonis gràfics d'estudis d'artistes i de domicilis particulars en aquestes dècades, sembla que els rostres tallats eren els que predominaven. No hi ha dubte que les famoses col·leccions de màscares de fantasia –màscares poc semblants al rostre humà que descriuen animals i bèsties fantàstiques– es van fer una mica més tard, sobretot quan l'art oceànic es va fer popular entre els surrealistes, entre les quals fou un cas notable la col·lecció de Max Ernst.

Dels residents seleccionats en l'estudi, el que crida l'atenció és la tendència comuna a respondre que les màscares són lletges, encara que s'exposin a les llars. En alguna ocasió, els residents expressaven la seva aversió per algun altre article artístic diferent a les màscares i exposat també a casa seva, encara que aquestes valoracions no es concentraven en un gènere específic; així, a molts residents de la classe mitjana-alta no els agradava l'art abstracte, per la qual cosa no l'exhibien a casa seva. Dins el grup de residents que estaven disposats a exposar màscares considerades per ells mateixos com lletges, l'atracció semblava dependre de les qualitats no estètiques de les màscares més que de consideracions estètiques. Aquest fet, ressalta la importància de buscar el significat simbòlic d'aquests objectes.

L'enfocament en la persona

Les màscares no són l'únic tipus d'art «primitiu» que s'exposa; el que predomina són les

18. Vegeu S. M. Mead (ed.) *Te Maori, Maori Art from New Zealand Collections*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1984, pàg. 23 on un expert maori escriu: «Moltes persones maoris tenen por de 'taonga' (objectes rituals que inclouen màscares i figures) i no posen aquest tipus d'objectes prop del menjar o al costat del llit.» Pel que fa a la insistència del món occidental en què l'aspecte «horrorós» dels objectes tribals reflecteixen prejudicis occidentals i, fins i tot, racisme, vegeu Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, pàg. 37-55.

19. Vegeu A. Locke. «A Collection of Congo Art». *The Arts*, (1927), IX, pàg. 61-70. Sobre la importància de Locke, vegeu *Harlem Renaissance: Art of Black America*. New York: Studium Museum in Harlem, 1987, pàg. 38 i següents.

descripcions de la persona —a més de les màscares, figures i caps. En la mostra apareixen un total de 178 articles que es refereixen a la persona humana per un total de 24 no relacionats amb ella (armes, articles de decoració, cistelles, instruments musicals, eines, articles tèxtils i jeroglífics) (vegeu gràfic 3 i les fotografies de les pàgs. 86 i 88, on es pot veure el tipus de llar en què s'exposen els objectes; dins el grup de figures «primitives», el que predomina són rostres i màscares). Independentment de la qualitat dels articles (solament un 34% dels exposats a les cases investigades tenien la qualificació de «peces de qualitat»), la persona humana fou el tret més destacat; les altres peces són un bon exemple dels articles manufacturats per al comerç turístic —o «art d'aeroport»— (vegeu F. McEwen. «Return to Origins: New Directions for African Arts». *African Arts*, [1968], I, 2, pàg. 18-25; N. Graburn [ed.] *Ethnic and Tourist Arts*. Berkeley, 1976 i R. Phillips. «Glimpses of Eden». *European Review of Native American Studies* [1991] V, pàg. 19-28).

Aquestes reflexions ens porten a veure com entre els occidentals del segle XX, hi ha hagut una apreciació selectiva pel que fa a l'art «primitiu» i que, a més de reconèixer el valor estètic d'aquest art, les descripcions de persones han estat el que més ha despertat l'interès d'artistes, dels museus i del públic. Així, Picasso i Vlaminck van concentrar-se en les escultures africanes, i, per a ells, el tema de l'obra era l'objectiu central i no solament el mèrit estètic. En aquest sentit, quan es va preguntar a Picasso sobre la mediocre qualitat de les peces de la seva col·lecció, va respondre que «no es necessita realment l'obra mestra per apreciar la idea»; per a ell, el contingut —el tractament de la persona— era el més important (en una altra ocasió va dir: «tot el que necessito saber d'Àfrica és en aquests objectes»; vegeu William Rubin. *Primitivism in 20th Century Art*, pàg. 1-11).²⁰ Pel que fa als museus i al públic, és interessant citar aquí les conclusions d'un estudi dut a terme per Susan Vogel en el Museu d'Art Africà on es va sol·licitar a deu persones, ben relacionades amb l'art i la cultura africans i

Gràfic 3: contingut dels objectes exposats com art «primitiu»¹

	Nre. total de cada objecte	Percentatge de cases amb art «primitiu» que tenen almenys un d'aquests objectes
Figura sencera	117	69%
Cap o cap i espatlles	23	36%
Màscares	38	46%
Aïtres (armes, ornaments, cistelleria, instruments de música, etc.)	24	25%
Total	202	25%

(n=59)²

1. S'exclou la rectoria de Manhattan citada al gràfic 1.

2. Total de cases de la mostra que contenen art «primitiu» (no occidental).

afroamericans, que escollissin deu objectes d'un total de cent fotografies d'art africà; Vogel va dir al final de l'estudi: «Vaig posar en el grup de fotos una varietat d'articles selectes i no figuratius com, per exemple, tèxtils, gerros, una hamaca i altres articles. En general, aquests objectes van cridar poc l'atenció. Solament un objecte, mancat totalment de característiques representatives, fou l'escollit» (vegeu J. Baldwin [et al] *Perspectives: Angles on African Art*. New York, 1987, pàg. 11). Per la seva banda, els museus occidentals organitzen, de vegades, exhibicions d'altres tipus d'art africà (joies, teles, ceràmica, cistelleria), encara que aquestes mostres tendeixen a tenir una qualitat defensiva, remarcant el fet que la majoria del públic i els experts per allò que estan interessats realment és per les escultures. Així, el Museu d'Art Modern, el 1972, va organitzar una d'aquestes exposicions (sobretot de joies i indumentària); Roy Sieber (*African Textiles and Decorative Arts*. New York, 1972, pàg. 10), l'organitzador, va escriure càusticament en el catàleg:

«Aquest assaig juntament amb les seves fo-

tografies constitueixen una introducció al ric i variat món de les teles i objectes decoratius africans, especialment a la indumentària i la joieria. L'estudi d'aquestes formes tradicionals s'ha vist relegat a un segon pla pel món occidental, on l'atenció es va centrar principalment en les escultures d'Àfrica. Aquesta actitud no neix solament dels valors estètics occidentals sinó que, a més, resulta d'una èmfasi geogràfica a l'Àfrica occidental, on es troben les escultures més tradicionals. Amb tot, la riquesa en la invenció i la varietat en l'art de l'ornamentació personal és panafricà i pot, de fet, revelar la natura i la varietat de la vida estètica de l'Àfrica tradicional amb una més gran similitud que les limitades consideracions que avui es mantenen a Occident i que constitueixen la base de la majoria dels estudis sobre art africà.»

Com es pot veure, aquí es comenta una *tendència*, ben pronunciada, a afavorir descripcions de la persona «primitiva». Cal recordar, però, que a més de Sieber, hi ha altres exemples rellevants que han destacat l'art no figuratiu «primitiu», com fou el cas de Franz Boas a la seva obra *Primitiv Art* (Cambridge, 1927), on elogiava les qualitats artístiques de les obres d'art no figuratives. Amb tot, exemples recents tornen a demostrar que allò que desperta l'entusiasme entre artistes, experts i públic són les descripcions de la persona, com es va poder veure en diverses mostres recents: «Likeness and beyond: portraits from Africa and the World» (Centre d'Art Africà, Nova York, 1990, dirigida per Gene Borgatti i Richard Brilliant), «African Reflections: Art from Northeastern Zaire» (Museu d'Història Natural, Nova York, 1990, organitzada per E. Schildkrout i C. Keim) i «Royal Art of Benin from the Perls Collection» (Museu Metropolità d'Art, Nova York, 1992, feta per K. Ezra). La particular naturalesa moderna de l'enfocament sobre les persones es veu accentuada quan es considera que, per exemple, en el segle XVIII, els viatgers occidentals a l'Àfrica valoraven molt més altres expressions artístiques que les formes escultòriques, com es pot comprovar si es repassen els comentaris de l'holandès Van

Nyendael el 1702 sobre els teixits («tan meravellósament teixits a quadres») i les serps de coure («tan ben tallades») de Benin; quan es va referir a les màscares i a les figures va dir que estaven «molt mal tallades». Consideracions similars són les que va fer el cirurgià escocès Mungo Park quan va viatjar per l'Àfrica occidental entre el 1795 i el 1797; del mateix parer són els judicis que Bowdich va fer dels teixits ashantis en les primeres dècades del segle XIX quan els anglesos el van enviar al regne Ashanti.²¹

Aquest conjunt de fets propicien noves preguntes, més generals, sobre el tipus d'interès del públic occidental en l'art «tribal»; així, cal tenir en compte que aquest interès sorgeix en un moment en què l'interès a Occident per les descripcions de persones occidentals contemporànies —el retrat— es trobava en declivi. També és important tenir en compte el desig d'exposar màscares de fantasia i, fins i tot, «grotesques o lletges». Cal també adonar-se de l'associació d'artefactes africans, oceànics i de l'Amèrica del Nord com art «primitiu» amb art predominantment africà. En aquest sentit, la teoria que manté que l'art «primitiu» en les cases modernes americanes té una dimensió política aporta noves dimensions per a comprendre el fenomen.

La dimensió política

Exposar art «primitiu» pot esdevenir un acte polític perquè aquest acte està íntimament relacionat amb l'afiliació a un determinat partit

20. Sobre la mediocre qualitat estètica de la majoria de treballs que Picasso i la resta del seu cercle van considerar, vegeu J. Laude. «Lectures des arts 'primitifs'». *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*. París, Musée de l'Homme, 1967 i F. Willet. *African Art*. New York, 1971, pàg. 36.

21. Vegeu D. Van Nyendael (carta de 01-09-1702), reimprès a: Bosman. *A New and Accurate Description of the Coast of Guinea*. London, 1966, pàg. 440 i 463-466; M. Park. *Travels in the Interior Districts of Africa*. London, 1799, pàg. 285-286; T. Bowdich. *Mission from Cape Coast Castle to Ashantee* (London, 1819). London, 1966.

Escala del tercer al quart pis
a una rectoria de
Manhattan. Fotografia:
Martha Cooper.



polític (vegeu gràfic núm. 4); així, en la mostra hi ha una marcada diferència entre aquells residents (66% demòcrates, 29% sense definir, 5% republicans)²² que col·loquen l'objecte d'art en un lloc preeminent, d'honor, considerant-ho igual al millor exemple d'art occidental, i un segon grup (republicà o sense cap tipus d'afiliació política i cap persona d'aquest grup es va considerar demòcrata), força més petit, que considera les obres d'art amb irrisió o en termes darwinians, és a dir, com a precursors de formes més «perfeccionades» posteriorment a l'Occident. D'altra banda, una minoria de residents que exposaven art «primitiu» es burlà d'aquest tipus d'art o el percebia com una versió inferior de formes posteriorment perfeccionades a l'Occident. Aquests residents són republicans o persones que no voten; cap d'aquestes persones és demòcrata.

Aquestes dades no són difícils d'interpretar:

la respectable exposició d'imatges de persones «primitives» —almenys les procedents d'Àfrica, el tipus predominant— hauria d'estar altament relacionada amb la política del Partit Demòcrata; així mateix, cal considerar que l'art dels africans s'associa en els Estats Units de l'Amèrica del Nord amb la tradició cultural dels americans de color —afroamericans. Respectar l'art africà és respectar, més o menys, els afroamericans. A més a més, introduir una imatge de color en una casa i en un veïnat blanc és violar, encara que sigui simbòlicament i de forma privada, la segregació racial present en els veïnats americans; així, les persones de les ciutats o dels veïnats saben si els seus veïns, i els veïns pròxims, són «blancs», «de color» o, en casos poc freqüents, racialment mixtos.²³ Així, exposar una imatge d'un africà de color en un lloc important en una casa americana moderna no és un acte innocent o accidental ja que, en la política contemporània nord-americana, el partit demòcrata és relacionat freqüentment com un partit associat amb els afroamericans; de fet, dels diversos grups (el Sud, els pobres, els obrers, els catòlics, els jueus, les persones de color) que en el seu moment van donar suport a Franklin D. Roosevelt i el Partit Demòcrata, avui solament aquests darrers es mantenen compromesos com a votants del Partit Demòcrata.²⁴ Per tant, és comprensible que les persones que respecten el que és «primitiu», sobretot l'art africà, haurien de ser també demòcrates, encara que hi ha alguna excepció que confirma la regla, com és el cas de Nelson Rockefeller, dirigent de l'ala liberal del Partit Republicà i que va intentar situar l'art «primitiu» al mateix nivell que l'art occidental.

Aquestes consideracions sobre les figures primitives, però, també poden comentar-se en una altra clau: aquests tipus de figures poden ser símbols d'una tendència política dretana, que reflecteixen i, potser, actualitzen una llarga tradició d'utilització d'objectes materials —sallers, pebrera, recipients per a galetes, cendrers, etc.— que descriuen la gent de color de manera degradant i estereotipada com a persones inferiors, sense poder i, freqüentment, amb carac-

Gràfic 4: afiliació política dels residents que tenen art «primitiu» i la seva actitud cap a l'art

Afiliació política ³	Actitud cap al seu art primitiu occidental ¹	
	Igual a l'art occidental	Diferent o en termes darwinians ²
Demòcrata	66%	0%
Republicà	5%	60%
No registrat	29%	40%
Total	100 (n=92)	100 (n=15)

1. Aquests residents no compleixen els requisits per a mantenir una actitud de «rebuig/darwiniana» com l'altre grup

2. Inclou: participants que fan comentaris negatius sobre els objectes «primitius» així com persones que els consideren des d'una perspectiva evolucionista (darwinista): versions inferiors de formes posteriors perfeccionades a Occident. Cal fer constar que quan un membre del matrimoni va fer un comentari negatiu sobre l'art, s'assumeix que l'actitud de l'altre també és negativa.

3. Font: registre de vots dels participants. Les cases on l'orientació política és diferent en el matrimoni es van excloure (aquesta situació és poc freqüent: solament tres cases; és més freqüent el cas que els fills que viuen amb el seus pares siguin d'un partit diferent al dels seus pares).

terístiques caricaturesques i grolleres (vegeu S. Dubin. «Symbolic Slavery: Black Representations in Popular Culture», *Social Problems* [1987] vol. XXXIV, pàg. 122-139).

Aquesta dimensió política explica, en certa mesura, la raó per la qual l'art africà –i, en particular, les imatges de la persona– predomina en les exposicions que els residents fan dels artefactes «tribals». L'art africà és, així, clarament un símbol apropiat per expressar les actituds cap a les persones de color a l'Amèrica del Nord (afroamericans) i les figures i els rostres expressen això molt millor que els articles de ceràmica, la joieria, els teixits, articles tots ells que les persones no expertes poden no arribar a apreciar com l'art dels africans de color. En aquest context, el fet de tenir art primitiu, igual que a Europa en les primeres dècades del segle XX, està relacionat, almenys en part, amb les actituds cap a les persones de color. En aquest sentit, Picasso, Apollinaire i altres «van descobrir»

l'art «primitiu» en un període de creixent «negrofilia» a París i a altres llocs d'Europa; això inclou el reconeixement d'una varietat de figures de color evocatives —el músic de jazz, el boxejador (Al Brown) i la «salvatge» Josephine Baker. L'entusiasme per l'art africà estava així unit a percepcions racials de les persones de color, les quals, a Europa, eren elogiades per la seva vitalitat, el seu ritme i el seu poder màgic i eròtic. En aquest sentit, James Clifford ha criticat les explicacions convencionals per l'atracció cap a l'art «primitiu» que se centren en el gust estètic de determinats artistes i escriptors en el París del 1900 (vegeu James Clifford. *The Predicament of Culture*, pàg. 196 i seg.).

La dimensió social

Les cases de persones de color

Les respostes dels residents de la classe mitjana de cases d'afroamericans de Spinney Hill no difereixen gaire, en principi, de les respostes dels residents de cases de blancs. La diferència fonamental rau en el fet que és més probable que les llars afroamericanes vegin algun tipus de connexió ancestral, encara distant, entre l'art «tribal» i la seva pròpia cultura. Aquestes consideracions inciten a altres reflexions. Així, als habitatges d'afroamericans no té sentit estudiar l'art «primitiu» a part d'altres aspectes. L'art «primitiu» és solament una part de les descripcions de persones de color exposades

22. Dues llars d'ideologia republicana, tenien art «primitiu» i el tractaven amb respecte, encara que en un cas la dona, que tenia una màscara de Sud-àfrica, considerava que era d'inferior qualitat i producte de cultures estranyes a la seva (WASP: blanca, anglosaxona i protestant).

23. Vegeu, entre altres estudis, R. Farley. «The Changing Distribution of Negroes within Metropolitan Areas: The Emergence of Black Suburbs». *American Journal of Sociology* (1970), LXXV, pàg. 512-529.

24. Vegeu P. Abramson, J. Aldrich i D. Rohde. *Change and Continuity in 1988 Elections*. Washington D. C., 1990, pàg. 122.

(vegeu gràfic núm. 5). D'aquesta manera, en quadres religiosos clàssics, els personatges han estat substituïts per figures de color en un 60% de les cases, com es pot comprovar a *El darrer sopar*, on Jesús i els apòstols són figures de color. En algunes llars també tenen descripcions de líders polítics de color (en la majoria dels casos, Martin Luther King) o d'artistes de color; en alguns domicilis, també tenen pintures de persones de color en escenes de la vida diària, sobretot nord-americanes, per exemple, en l'església o tocant música. En darrer terme, en totes les llars estudiades s'exposen fotografies familiars. Aquesta iconografia constitueix l'extrem d'un *continuum* que es basa en la «distància» de les persones de color així com de les experiències i la pròpia vida dels residents d'aquests habitatges.

D'altra banda, és sorprenent que en les cases de persones blanques amb art «primitiu» quasi sempre exposin solament aquelles persones de color que consideren més distants a les seves experiències i vides així com a la vida i a l'experiència dels mateixos afroamericans. Aquest aspecte suggereix una altra dimensió del gust per persones «tribals» com a imatges per exposar; així, en les llars blanques, la presència simultània de persones «tribals» i la quasi absència d'imatges d'afroamericans contemporanis simbolitzen la veritat sobre l'exclusió d'aquests darrers en la vida nord-americana moderna, reflex, d'altra banda, de la separació racial present en la vida nord-americana, especialment en l'esfera residencial. En aquest sentit, és també significatiu que el gust per tenir imatges d'africans «tribals» com a art va néixer a la classe mitjana-alta de la costa est dels EUA, entre els anys vint i quaranta; aquest període va coincidir amb l'emigració de gran nombre de persones de color del sud cap al nord, especialment Nova York i Filadèlfia, la qual cosa comportà, entre altres aspectes, que aquestes substituïssin els irlandesos en moltes feines, especialment servei domèstic (vegeu D. Katzman. *Seven Days a Week*. New York, 1978). Aquesta situació va coincidir amb l'anomenat «Renaixement de Harlem», caracteritzat per-

què els artistes de color van intentar produir art «negre» i es van comprometre en activitats culturals (vegeu *Harlem Renaissance: Art of Black America*. New York. Studio Museum in Harlem, 1987). Aquests esdeveniments van ser probablement per als blancs liberals del nord factors importants per acceptar artefactes «tribals» africans com a «art»; cal recordar que exposar aquests tipus d'objectes havia estat, i continua sent, un gest de reconeixement cap a la cultura ancestral de les persones de color que resideixen en aquesta regió, cada cop més nombroses i més afirmades culturalment; a la vegada, per a les persones blanques conservadores del nord, aquesta actitud suggereix una incompatibilitat bàsica de les persones de color nord-americanes amb els veïnats blancs nord-americans contemporanis i amb la família nuclear blanca. Com es pot veure, l'exposició d'aquests tipus d'imatges simbolitza l'actual segregació en la societat nord-americana.

Aquesta reflexió suggereix que l'explicació segons la qual l'elit artística de Nova York dels anys vint i trenta va acceptar aquest tipus d'art per influència dels artistes parisencs és força encertada, però cal també tenir en compte el nou gust blanc per l'art africà amb el Renaixement de Harlem i amb els desplaçaments demogràfics abans esmentats.

En el mateix sentit, es pot parlar del gust per exposar figures precolombines, el qual va començar a estar de moda entre els avantguardistes de Nova York des dels anys cinquanta en endavant, la qual cosa va coincidir amb l'inici d'una forta emigració, provinent de Puerto Rico, a la costa est i especialment a Nova York i que fou l'avantsala d'altres importants migracions llatinoamericanes cap als EUA. L'exclusió, sobretot residencial, també ha afectat aquests immigrants encara que molts treballen com a treballadors domèstics. D'aquesta manera, per als residents blancs de tarannà liberal, les imatges precolombines també són un reconeixement simbòlic de les cultures d'aquests nous grups. En aquest sentit, cal tenir en compte que si bé els demòcrates i els republicans tenen freqüentment actituds polítiques i socials diferents

Gràfic 5: art/iconografia afroamericana en habitatges afroamericans (Spinney Hill)

Categoria d'art/iconografia ¹	Percentatge de cases amb cadascuna de les categories d'art (n=20)
Art «primitiu»	40%
Representacions religioses clàssiques, amb figures negres ²	60%
Líders polítics afroamericans o «animadors» (artistes...) ³	45%
Representacions artístiques d'afroamericans en escenes diàries	25%
Fotografies familiars	100%

1. Els objectes s'agrupen segons la distància o posició en la vida dels participants: articles més distants (art «primitiu») primerament i articles més propers (fotografies familiars) en darrer terme.

2. Per exemple, *El dançar soper* amb Jesús i uns deixebles d'afroamericans o imatges de Jesús solament com un home afroamericà.

3. Predominen les imatges de Martin Luther King

cap a la gran presència hispana en la regió, per a ambdós grups l'exposició en els seus domicilis d'imatges ancestrals precolombines i l'absència d'imatges d'hispanos contemporànies pot simbolitzar la separació que hi continua havent entre hispanos i blancs en els veïnats nord-americans. Aquest plantejament també encaixa amb l'escassetat, en els domicilis estudiats, d'objectes d'esquimals i d'indis nord-americans, la qual cosa, d'altra banda, també es pot atribuir a l'escassa presència física d'aquests grups en els indrets de l'estudi, encara que en els llocs on hi ha major presència d'aquests grups, l'exposició dels seus objectes, especialment en els domicilis de la classe mitjana-alta, expressin els sentiments dels residents vers aquests grups, de vegades negatius (vegeu T. Dunk. *It's a Working Man's Town: Male, Working-Class Culture in Northwestern Ontario*. Toronto, 1991). Aquesta consideració també permet reflexionar de nou sobre l'atracció per les màscares, les quals, d'altra banda, dramatitzen, fins a cert punt, les diferències entre les persones «tribals» i els americans moderns, la qual cosa

comporta que les màscares poden simbolitzar la categoria general de persones no occidentals així com esdevenir mostra d'actituds polítiques diferents; així, per als conservadors, les màscares poden emfasitzar la naturalesa «sense civilitzar» de les persones i validar l'exclusió dels seus representants moderns. En canvi, per als liberals, poden ser signe d'una tolerància que és central al liberalisme, honorant cultures que es consideren molt diferents a les cultures occidentals (vegeu M. Schapiro. «Abstract Art». *Modern Art*, [1978], vol. L, pàg. 200-201).

Altres aspectes a tenir en compte a l'hora d'analitzar la presència d'objectes d'art «primitiu» són, en primer lloc, el model familiar i, en segon terme, la dimensió sexual. Pel que fa al primer aspecte, el fet que aquests articles trenquin, en certa mesura, l'orientació característica pel que fa al model familiar contemporani, el qual comporta que les famílies, tant de la classe mitjana-alta com de la treballadora, tendixin a exposar aspectes relacionats amb el model de família dominant, el nuclear;²⁵ així, la presència de persones «tribals» que clarament violen l'orientació familiar moderna dominant, trenca els esquemes establerts i, per tant, es pot pensar que l'extrema tolerància pel que fa a qui estarà present en les llars en què s'exposin imatges de persones tribals, amaga una extrema intolerància... Pel que fa a la dimensió sexual, cal tenir present que, inicialment, les imatges nues predominen en les figures «tribals» exposades, a diferència d'altres imatges dels domicilis estudiats. Tret d'algun cas concret, els residents no van comentar aquests tipus d'imatges, la qual cosa significa que el seu simbolisme eròtic solament es pot inferir. Si tornem a extrapolar aquests fets i els relacionem amb les actituds polítiques, trobarem que aquestes figures nues «tribals» també poden validar tant les actituds socials dels conserva-

25. Vegeu D. Halle. «The Family Photograph». *Art Journal* (1987) XLVI, pàg. 217-225 i «Class and Culture in Modern America: the vision of the Landscape in the Residences of Contemporary Americans».

dors com les dels liberals; per als primers, aquestes imatges refermen la naturalesa sense civilitzar de les persones a les quals representen; per als liberals, representen part d'un moviment per unir el que és diferent, l'exòtic i el que hi està inhibit sexualment.

Pel que fa a aquest aspecte, cal recordar que els surrealistes van considerar que l'art «primitiu», especialment l'art d'Oceania, era sobretot eròtic perquè es tractava d'un reflex visual de l'eros o de l'impuls de l'home «primitiu», la societat del qual no inhibia i no reprimia aquest impuls, a diferència de la societat occidental. Així mateix, en l'antropologia occidental hi ha una tradició que considera les pràctiques menys inhibides sexualment d'algunes societats tribals com a indicadors d'un contrast amb les societats occidentals (vegeu B. Malinowski. *Sex and repression in Savage Society*. New York, 1927 i M. Mead. *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. New York, 1935). Amb tot, seria un error veure l'erotisme com el significat de màxima importància en els objectes «tribals» d'aquest estudi, encara que pogués ser un motiu i malgrat que algunes figures, especialment les de l'art asiàtic procedent de l'Índia, puguin tenir una funció eròtica més clara. En aquest sentit, alguns residents de l'East Side tenen figures índies enllaçades en postures sexuals i, freqüentment, es refereixen a elles parlant en termes del significat eròtic que tenen. Però, possiblement, el simbolisme eròtic de l'art «primitiu» fou més important en el passat, en una època en què les fonts modernes alternatives de simbolisme eròtic (llibres, revistes, canals de televisió pornogràfics, vídeos domèstics, etc.) no existien.

Com es pot veure, l'art «primitiu» en les llars blanques estudiades té diversos significats tant políticament com socialment, tots relacionats amb la societat occidental contemporània; els significats s'interrelacionen clarament els uns amb els altres i amb les circumstàncies particulars de cada individu de diverses maneres, de cap manera senzilles i que cap estudi no podria aconseguir sense dades psicoanalítiques que complementessin els resultats sociològics,

tal com s'ha pogut observar en un cas concret de la mostra (llar suburbana de Manhasset, de tendència política liberal) (que té el nombre més alt de figures «primitives» —totes africanes. Després d'un afer domèstic amb un treballador de color (havia treballat molts anys a la casa però la va deixar a causa d'una greu malaltia), és possible veure els complexos sentiments que hi ha a l'hora de tenir aquests objectes, però, a la vegada, també la problemàtica que hi ha quan una persona de color resideix en un veïnat blanc i en una societat en què el tema de la raça està molt present en la política nacional.

Conclusió

El fet que els objectes «tribals» emigrin a les llars occidentals ha provocat que aquests adquireixin nous significats que, en certa mesura i de manera complexa, es relacionen amb el món occidental contemporani, significats que de cap manera són proporcionats exclusivament per les elits culturals —directors de museus, artistes, crítics, etc.— sinó que una part important dels significats prové de la interacció entre els residents en els contextos de les seves llars i els veïnats en què viuen, significats que, de retruc, afecten l'elit artística i cultural per mitjà de la demanda de determinats tipus d'art «primitiu» per part de persones que van als museus, a determinades exposicions, etc.

Els resultats del nostre treball permeten veure les limitacions de la sociologia i de la història de l'art per comprendre la significació real d'aquests objectes en contextos contemporanis així com de la consideració que es té del públic com un component menor en la construcció de significats o com un element que intenta «controlar» aquests significats, com es pot veure en el llibre de Sally Price (*Primitive Art in Civilized Places*. Chicago, 1989) on parla de la discrepància entre la manera en què el públic occidental veu l'art «primitiu» i la manera en què l'art «primitiu» es percep en les seves societats d'origen; en aquest sentit, Price critica que el

públic «occidental» «malinterpreti» aquest art. Però, cal tenir en compte que no hi ha cap raó evident per la qual el públic d'aquest art hagi de ser considerat diferent al de qualsevol altre gènere artístic; així, per exemple, és difícil que el públic actual que veu els impressionistes del segle XIX tingui les mateixes percepcions i judicis que aquest corrent pintòric va generar en els seu moment. No es pot, com Price pretén, congelar en l'espai i el temps el significat de l'art «tribal». En aquest sentit, i encara que aquest estudi sigui limitat en diversos aspectes (àrea espacial de la mostra, espais fronterers dels EUA, veïnats, utilització de l'espai domèstic, etc.) sí que permet apuntar la necessitat d'estudiar a fons els nous significats que aquest tipus d'art aconsegueix en el món occidental, significats que emergeixen en el complex procés de la vida quotidiana del públic, processos que van més enllà del poder que qualsevol grup cultural pugui o arribi a tenir i a controlar amb facilitat.

Encara que en aquest estudi s'afirmi la interrelació que hi ha entre l'art «tribal» i altres factors —socials, polítics, etc.—, cal no oblidar la dimensió estètica, encara que el punt de vista que he adoptat proposa, almenys, explicacions possibles per aquest tipus de gust particular per l'art «primitiu» en el món occidental del segle XX. Altres visions, més tradicionals, poden explicar ben poc sobre aquest gust, a no ser que ho expliquin de manera circular; és a dir, cada forma és seleccionada per exposar perquè és superior des d'un punt de vista estètic. Així, l'escultura africana predomina sobre altres tipus d'art africà perquè és considerada d'una vàlua visual més gran. De la mateixa manera, la màscara, en darrer terme, ha guanyat acceptació perquè les seves qualitats estètiques no es poden negar. I així, de manera successiva, considerades per separat, cadascuna de les explicacions poden ser suficients. A més, aquestes visions són aparents i consideren que l'interès del públic segueix, temporalment, el dels guardians «culturals», encara que el testimoni d'historiadors d'art ben capacitats suggereixi que el públic comprador està tant davant com darrere

d'aquests guardians. En lloc d'acusar el públic occidental per la seva manca de coneixement dels significats originals d'aquests objectes «tribals», d'ésser poc capaç de tenir criteris propis i seguir amb disciplina el dels artistes i crítics occidentals o ser simples víctimes de la manipulació ideològica d'elits occidentals, cal considerar que pot ser un bon moment per reconèixer el seu paper intrínsec en el procés de creació de nous significats en aquest àmbit.