



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El comportament de la fusta i de l'arbre com a paradigma escultòric: estudi d'una mostra dels escultors que treballen amb tronc o amb biga a l'Estat espanyol (1959-1987)

Juan Antonio Valle Martí

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

A. PRIMERA PART.

EL SIMBOLISME DE L'ARBRE I LES CULTURES DE LA FUSTA.

1. EL SIMBOLISME DE L'ARBRE.

En totes les cultures i les tradicions populars d'arreu del món, la fusta és sinònim d'artesanania i d'ofici; la fusta és, per tant, la matèria primera per excel·lència. En l'Índia, la fusta és el símbol de la substància universal i en la Xina aquesta matèria es relaciona, simbòlicament, amb la primavera i es representa pel trigramma "Tch'en", és a dir, per la ramificació, que significa el despertar del yang i l'inici de la seva expansió vertical (1).

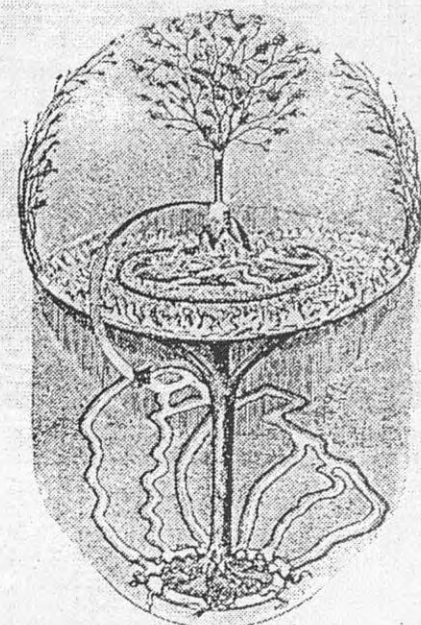
Però, cal dir, que d'una manera general, la significació simbòlica de la matèria FUSTA li ve de l'arbre mateix, ja que aquest és un dels temes allegòrics i arquetípics més ric i extès de tot el món. L'arbre és, per a la majoria dels pobles, un element sagrat, sovint objecte de culte o, si més no, una figuració d'una entitat simbòlica molt important en l'àmbit cultural.

L'arbre per a quasi totes les cultures és el símbol de la vida, ja que és un element en perpètua evolució. Per una banda, té una ascensió vers el cel, pel què evoca, per ell mateix, el simbolisme de la vertical. Per una altra banda, és important ja que representa el caràcter cíclic de l'evolució natural: la mort i la regeneració, aquesta idea ponderada per la constant pèrdua-recuperació de les fulles en el ritme estacional. Una altra relació important, lligada a aquesta última, és el simbolisme de l'arbre, vist des del propi caire cíclic, de roda constant: llavor, arbre, flor, fruit, llavor, arbre, flor, fruit, llavor... que suposa una perpètua rotació i renovació (1).

L'arbre posa en comunicació o en contacte els tres nivells primordials. El món subterrani per les arrels; la superfície de la terra pel tronc; i el cel per les fulles. Fent una altra lectura, ens trobem que, en l'arbre, hi surt la representació dels quatre elements fonamentals: l'aigua, que circula en el seu interior i que és la saba; la terra que s'integra en el seu cos amb les arrels; l'aire que alimenta les fulles; i... el foc, que és la destinació última de la llenya o el que es produeix pel fregament de dues branques.

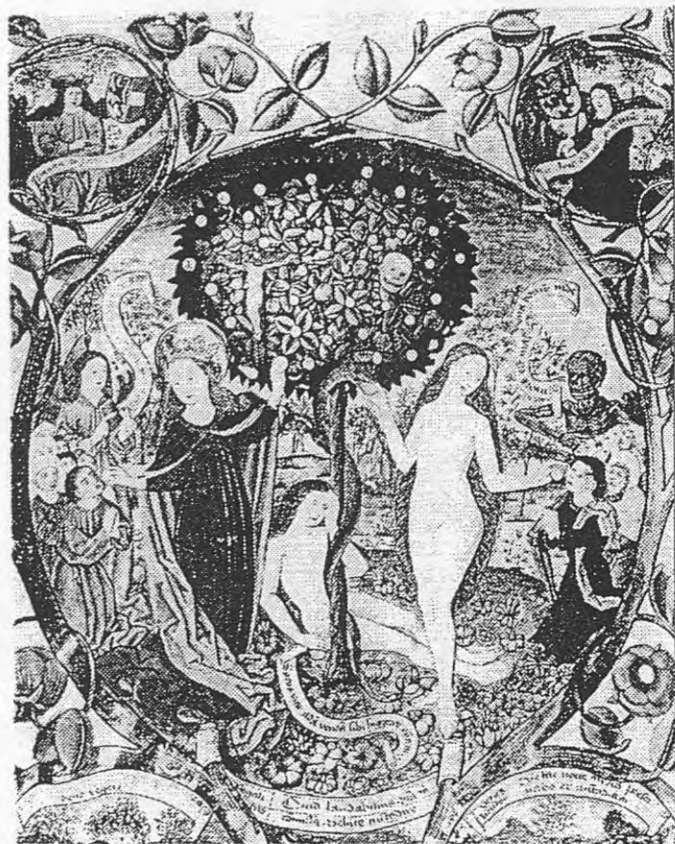


Pictograma xinès que significa arbre.



1 - CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A.: DICTIONNAIRE DES SYMBOLES. Ed. Seghers, París, 1974, pàg. 99 i següents

2 - LEROI-GOURHAN: LE GESTE ET LA PAROLE, París, 1964, pàg. 33-34



La caiguda de l'Home, aquarella de William Blake 1867.

Per la raó que les arrels s'enfonsen a la terra i les branques s'enlairen vers el cel, l'arbre és considerat universalment, com a un símbol prototípic de les relacions entre el cel i la terra, cosa que es manifesta amb la verticalitat, tal i com ho demostra la iconografia de nombroses cultures. La consciència de la verticalitat és, segons Leroi-Gourham:

"el primer i més important de tots els criteris comuns a la totalitat dels homes." (2),

ja que la verticalitat és la postura pròpia de l'home i la que el diferencia de la resta d'animals.

Reforçant aquesta idea de la verticalitat, l'arbre és el que més la representa. L'arbre simbòlic representa l'eix del món. Aquest eix, que marca la verticalitat, o l'arbre central, el podem localitzar en multitud de cultures, des dels síuxs nord-americans -que representen la dansa del sol entorn d'ell mateix-, fins als pobles de Sibèria -on l'arbre axial es troba com a punt de subjecció del sostre del recinte sagrat-. A la Xina també existeix aquesta concepció de l'arbre com a centre del món: té nou branques i nou arrels, que connecten els nou cels i els nou rius subterranis (on viuen els morts). A l'Índia, a aquesta concepció de l'arbre-eix s'hi afegeix un nou element, l'associació de dotze ocells solars, que tenen un evident simbolisme zodiacal. Per als musulmans, l'arbre és un tema simbòlic important; per als Sufis, l'arbre representa simbòlicament la unió del cel i la terra.

En la cultura hebraica i en la cultura cristiana, l'arbre axial, d'unió entre el cel i la terra, o l'arbre-eix del món, és l'anomenat arbre de la vida que cita la Bíblia. Aquest arbre és el que marca el centre del paradís:

"i Yahvé Déu va fer brollar del terra tota mena d'arbres agradables a la vista i saborosos per a menjar, i en mig del jardí, l'arbre de la vida i l'arbre de la ciència del bé i del mal." (Gènesi 2,9-10).

Cal remarcar que en la narració del Gènesi apareixen dos arbres. El de la vida, el central, el que dóna els seus fruits de la immortalitat. I molt a prop del primer, l'arbre del discerniment o del coneixement del bé i del mal; de fet, en ell reposa, segons la Bíblia, la prohibició expressa de Déu de menjar-ne els fruits.

Centrant-nos en el primer arbre, el de la vida, cal dir que, segons

T. H. Gaster (3), els hebreus no són l'únic poble del Pròxim Orient que tenen la idea de l'arbre de la vida. Un antic text de les piràmides egípcies fa menció d'aquest arbre. Aquest tema està, per altra banda, dibuixat freqüentment en els relleus egipcis, on generalment hi trobem el faraó al costat d'un arbre sagrat. L'arbre de la vida egipci està situat en l'Eli-seu i és conegut com la "prada de la pau". En la Mesopotàmia també trobem aquesta mateixa tradició; en els relleus siris es veu també aquesta imatge del rei junt a un arbre; els textos són igualment explícits, segons una interpretació de C. J. Gadd:

"...el rei, en tocar l'arbre absorbeix (o pren) vida i fortalesa, perquè s'identifica a ell mateix, amb la vida de l'arbre." (4).

Quant al segon arbre, el de la ciència del bé i el mal, el seu simbolisme és dual i representa l'oposició a la unitat divina que era representada per l'arbre central o de la vida. La finalitat de l'arbre del bé i el mal seria, en última instància, donar o comunicar als habitants del paradís aquelles qualitats de saviesa de què estava dotat Déu.

T. H. Gaster fa una lectura diferent del llibre del Gènesi i, valorant els relats comparats de diferents cultures, n'extreu una hipòtesi:

"En la narració original existeixen dos arbres en el paradís, un és el de la vida i l'altre el de la mort. Déu mostra una bona disposició i avisa l'home que no mengi del de la mort, sinó del de la vida; l'home, en aquesta tragèdia, és enganyat per la serp, menja de l'arbre prohibit i es veu privat de la immortalitat." (5).

René Ghénon (6) compara l'arbre de la vida amb l'arbre safiròtic de la Kàbala. L'arbre safiròtic té tres branques i R. Ghénon les compara amb el símbol ternari que surt d'ajuntar l'arbre de la vida, que representa la unitat, i l'arbre del bé i el mal, que és la dualitat. Per una altra banda, els místics cristians han associat reiteradament l'arbre de la vida amb la creu de Crist (7).

Els fruits de l'arbre de la vida donen la immortalitat, igual que les pomes d'or del jardí de les hespèrides. En el Japó també trobem la idea de l'arbre de la vida, que està situat en la "terra central". Els budistes tenen l'arbre del món o "bodhi", que és l'arbre en què Buda esperava



Relleu tomba de Thontmosis III,
Thebes XVI^e XIV^e s.a.C.

3 - GASTER, Theodor H.: MITO, LEYENDA Y COSTUMBRE EN EL LIBRO DEL GÉNESIS. Ed. Barral, Barcelona, 1973, pàg. 47 à 51

4 - Citat per T.H. GASTER: MITO, LEYENDA Y COSTUMBRE EN EL LIBRO DEL GÉNESIS, op. cit., pàg. 50

5 - GASTER, T.H., op. cit., pàg. 49

6 - GHENON, René: SÍMBOLOS FUNDAMENTALES DE LA CIENCIA SAGRADA. Ed. Universitaria, Buenos Aires, 1969, pàg. 287

7 - GHENON, René: LE SYMBOLISME DE LA CROIX. Ed. Vega, París, 1979, pàg. 62-63



Tribu australiana Aranta, ascensió del pal sagrat: Alchipa.



8 - ELIADE, Mircea: TRATADO DE HISTORIA DE LAS RELIGIONES Ed. Instituto de Estudios Políticos, 1954, pàg. 255 i següents

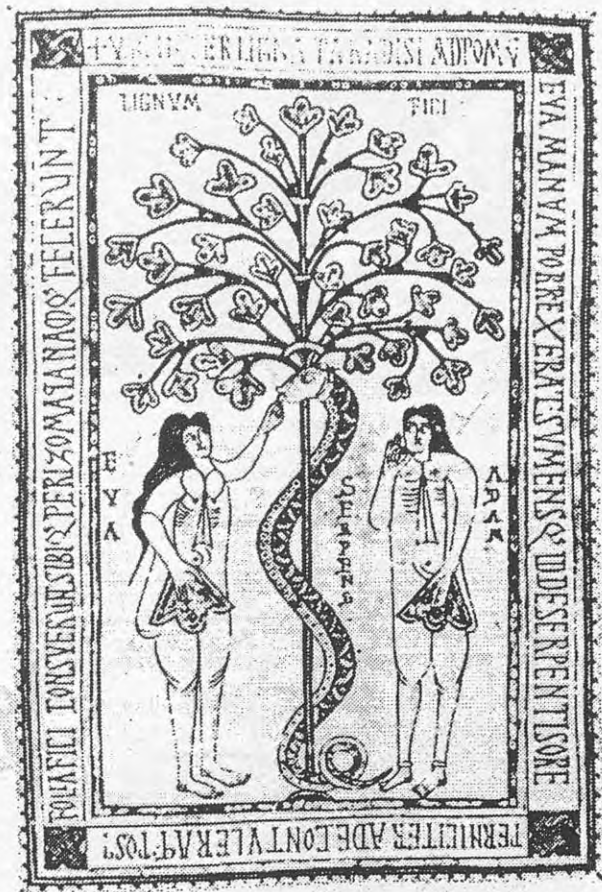
9 - CHEVALIER-CHEERBRANT: DICTIONNAIRE DES SYMBOLES, op. cit., paraula: arbre

la il·luminació sota les seves branques. Per aquesta raó trobem el motiu de l'arbre profusament representat en la iconologia dels països asiàtics. L'arbre de la vida és també un tema molt representat en l'ornamentació islàmica, sobretot en l'Iran, on generalment el trobem entre dos animals enfrontats.

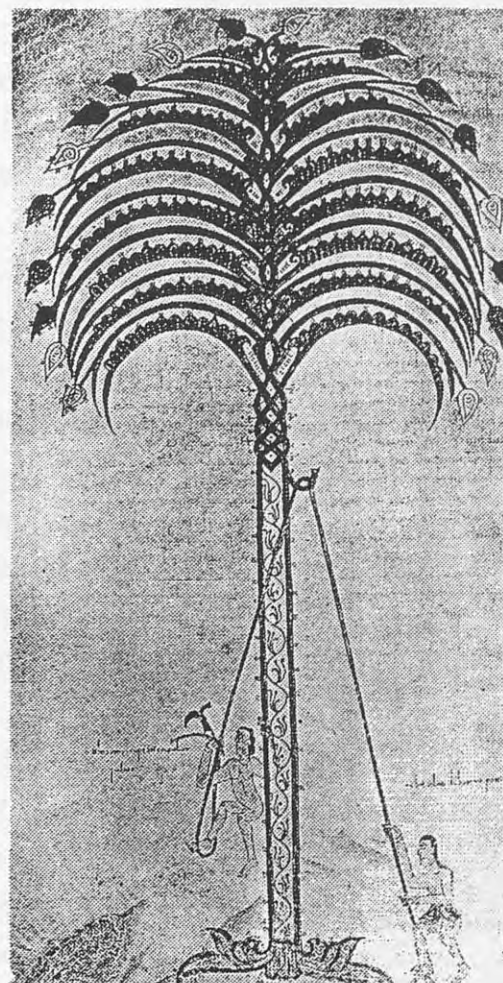
Eliade (8) és un gran estudiós del tema de l'arbre, com a font inesgotable dels mites que es reproduïxen en els diferents pobles que estudia l'etnologia. A part dels simbolismes de regeneració perpètua i de verticalitat, que ja hem esmentat, Eliade troba noves relacions: l'arbre és considerat en moltes cultures com a l'avantpassat mític d'un poble. Aquesta relació, estretament vinculada amb el culte lunar, es troba en les Filipines, en el Japó, en l'Àsia Central, Corea, Austràlia. En la Xina existeixen llegendes semblants: homes sorgits d'un arbre; l'arbre és fecundat per la lluna; altres vegades són dos arbres que s'acoblen. I és que l'arbre té també un simbolisme sexual. Aquest simbolisme sexual té una doble interpretació. O bé s'hi pot veure el tronc adreçat com a imatge fàlica, o bé, mirant les formes i les cavitats, es poden descobrir signes netament femenins, amb un simbolisme anàleg al de la gruta. En l'Índia del Sud és normal "casar els arbres", és a dir, entrelaçar les branques. Això forma part del ritus del matrimoni i assegura la fecunditat als esposos (humans); si aquests tenen fills, tornaran quan siguin grans i a la unió vegetal hi afegiran una pedra treta d'un niu, a la qual li hauran gravat dues serps entrelaçades, és a dir, el signe del caduceus (9).

El caduceus -l'emblema d'Hermes o de Mercuri- és un bastó, a l'entorn del qual s'enrotllen, en sentit invers, dues serps. La serp té un doble aspecte simbòlic: un de benèfic i l'altre de malèfic, i per tant, el caduceus representa l'antagonisme i l'equilibri. Aquest equilibri, aquesta polaritat, representen els corrents còsmics que estan alhora figurats per la doble espiral. Una altra interpretació posa l'accent en el simbolisme de la fecunditat: dues serps que copulen, enrotllades entorn d'un fallus. El caduceus hindú està associat a l'arbre sagrat.

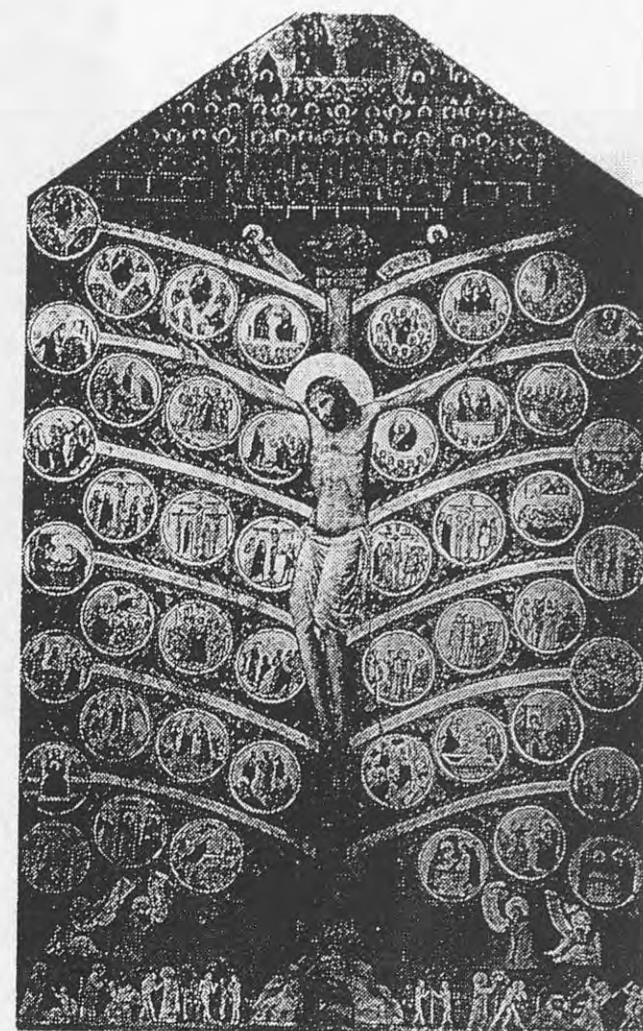
Aquest simbolisme d'equilibri de les forces contràries entorn d'un eix ens porta el símbol de l'eix del món. L'eix del món és el punt de l'espai mític on la creença popular hi situarà el lloc on s'efectua la rotació de la Terra. Per una altra banda, l'eix del món participa del simbolisme d'unió



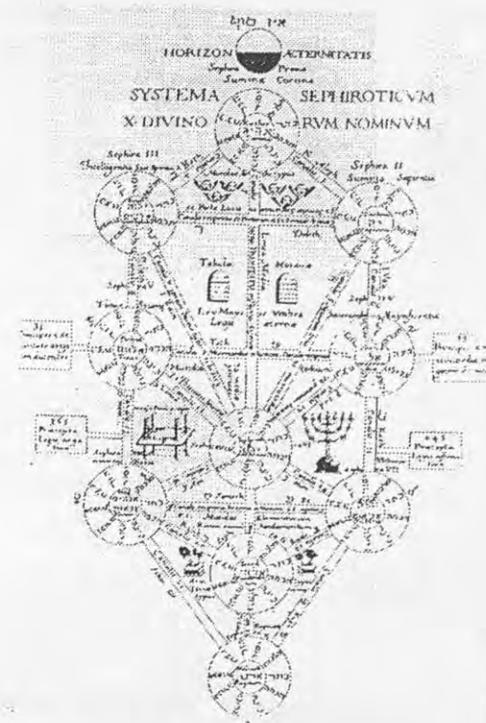
Còdex vigilanas.
San Lorenzo del Escorial.



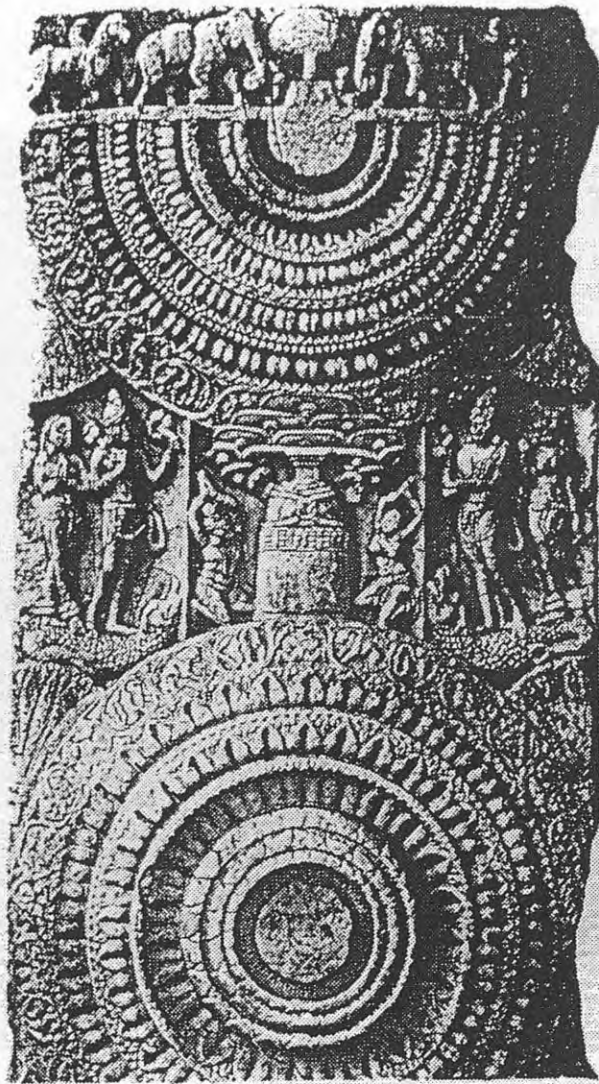
Just escalant la palmera.
Miniatura "Commentarius in
Apocalypsim" de Beatus, any 975



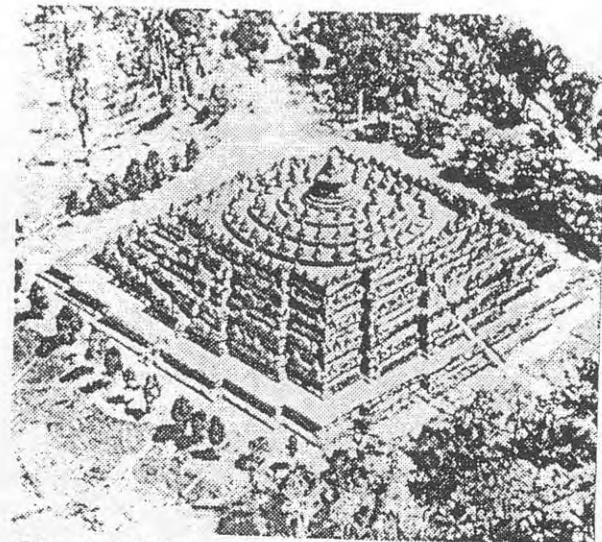
Crist sobre l'Arbre de la Vida.
Pintura de Pacino de Bonaguido. Itàlia,
principis s. XIV.



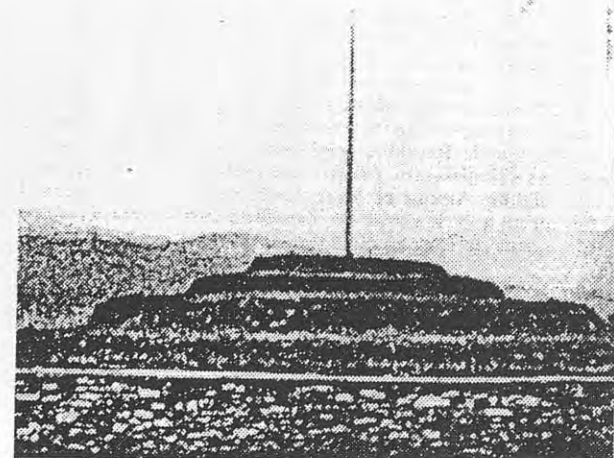
Arbre sephiròtic.



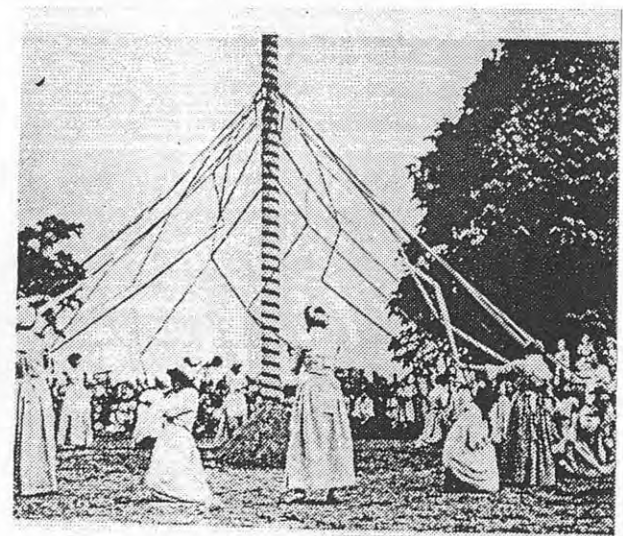
Arbre de l'Il·luminació.
Culte de l'stupa de Bouddha i de la Bodhi.



Stupa búdica de Borobudur (Java).



Arbre de Maig a Tynwald Mill, Isla de Man.



Dansa de Maig a Ickley Green, Bedfordshire.

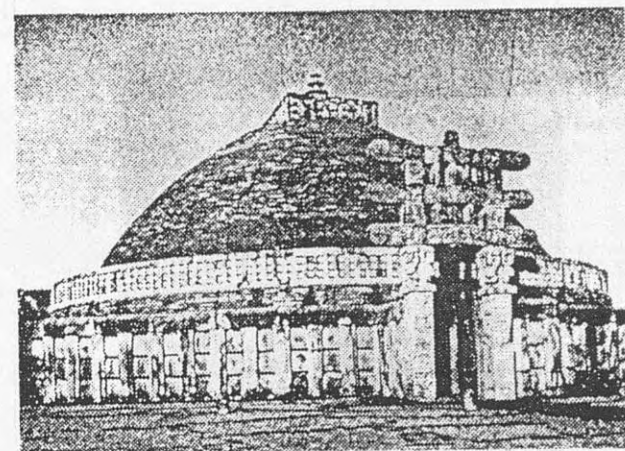
entre el cel i la terra, és a dir, del de la verticalitat. L'eix del món té innombrables representacions, però freqüentment és la representació de l'arbre tal i com l'hem exposada. També pot ésser figurat per un pal, un bastó, una llança, una columna, és a dir, el gnòmon -en què l'ombra marca els punts cardinals-. La pagoda és un temple que en el seu esquema constructiu parteix d'aquest eix que és un pal de fusta clavat a terra. El pilar còsmic és el centre dels temples vèdics i sovint representa un "Linga". Per tant, la noció d'axis-mundi es pot considerar com un símbol extès en totes les cultures.

Troblem que certs tipus d'arbres, segons els diferents pobles, tenen un simbolisme o una significació especial. Així, el roure era l'arbre sagrat dels celtes; el til·ler ho era per als antics germànics; el freixe ho era per als escandinaus; l'olivera, per als pobles musulmans; el bedoll (o bot) per als habitants de Sibèria...

El culte de l'arbre va ésser molt important en les civilitzacions pre-hel·lèniques, es feien ritus d'adoració, de sacrificis i de dances, destinats a ajudar el creixement de la vegetació. Entre els germànics, els boscos van ser els més antics santuaris. Dels celtes és conegut el culte dels druides als roures (10). Els sintoistes japonesos, abans de començar les cerimònies, s'inclinen davant d'un arbre. En l'Àfrica negra, les estàtues i les màscares han d'ésser tallades a partir d'un tronc d'arbre determinat, ja que és aquest el que li dóna una part de les seves propietats. Per a les cultures africanes, l'arbre té una força vital important que cal preservar i traspasar.

L'arbre és considerat també com un símbol de la unitat i la multiplicitat, que és un dels grans temes de l'Islam. Troncs, branques, fulles, flors, fruits, formen una unitat; un arbre és, en el seu conjunt, una diversitat d'elements, però que tots formen un sol cos. La gran multiplicitat, la perifèria és englobada en una unitat que és el tronc. Per tant, l'arbre representa una progressió ordenada que consisteix en reduir la multiplicitat en la unitat; aquesta síntesi del continu i el discontinu, que simbolitza i realitza l'arbre, s'ha usat en moltes cultures com a comparació o metàfora d'ordre místic o filosòfic.

Un altre tipus d'arbre simbòlic, mític o metafòric que cal tenir en compte per la seva importància, és l'arbre invertit, és a dir, l'arbre repre-



La stupa búdica es una imatge del cosmos, travessat per l'"axis mundi". Gran stupa de Sanchi, I s.a.C.

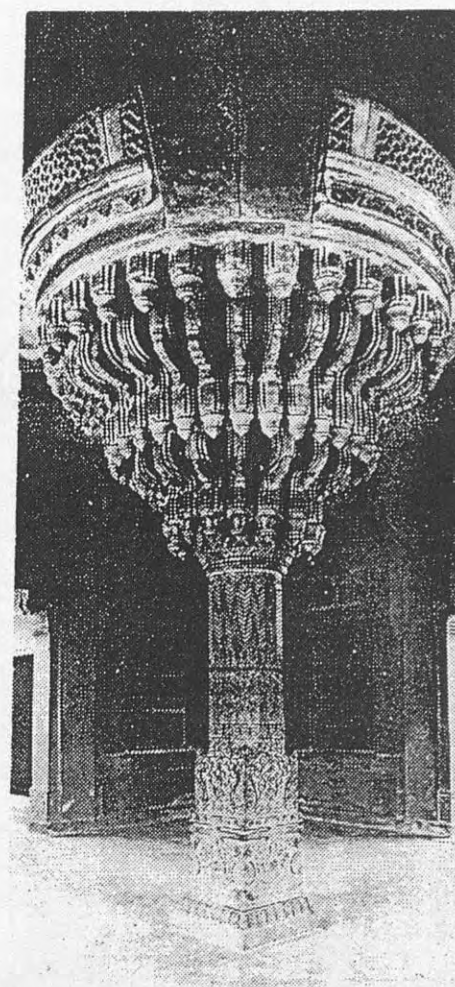
10 - FRAZER, Sir James George: LA RAMA DORADA. Fondo de Cultura Económica, México, 1951, pàg. 137

desèrtiques, simbolitza la vida. Encara, actualment, els nòmades de la zona de l'Iran tenen el costum de tatuar el cos de la dona amb un arbre que té les arrels en els òrgans sexuals i que desenvolupa les branques en la zona dels pits i el coll (14).

L'arbre és també una protecció, si ho mirem des del punt de vista de l'ombra que produeix. Aquest aspecte també és important per als pobles nòmades que tenen en la palmera un dels arbres simbòlics per excel·lència. En el simbolisme de la mesquita, la zona de les columnes vol representar un palmerar (recordem la mesquita de Còrdova), és una reminiscència del primer espai místic que el profeta Muhammad tingué en la ciutat de Medina, en Aràbia. Per als musulmans, l'ombra és el primer element i requisit indispensable que estableix l'arquitectura.

L'arbre és un símbol femení, que surt de la terra, la terra-mare; es transforma i produeix fruits. L'arbre, no tan sols es transforma ell mateix, sinó que també té el poder de la transformació. Segons el mite de la creació del poble iacut, de Sibèria, en el centre del món hi ha una muntanya, sobre ella un arbre immens (la resina és perfumada, l'escorça no es trenca i les fulles no es marceixen mai). Les branques traspassen el cel, penetren en el món superior (nou esferes i set nivells celestials) fins a arribar al déu del Déus que és anomenat Ai-Toyon. Les arrels s'enfonsen al món subterrani on formen pilars en obscures cavernes on moren d'altres éssers mítics. En la narració iacuta, al costat del gran arbre i envoltant la muntanya s'hi troba un llac de llet. Per tant, estem davant una representació de l'arbre i la terra-mare, ja que són, l'un i l'altre, representacions de la fecunditat. El llac de llet és una imatge materna, un líquid essencial i vital, així com la saba que va a través de l'arbre. Aquesta és una representació simbòlica del corrent que a través del cosmos assegura la regeneració de tota la vida.

Un símbol egipci important, associat amb l'immortal Osiris, és el pilar de Djed. Aquesta columna és una representació d'un arbre, però aquesta imatge es fon amb una altra, no menys interessant, i que ens lliga amb el relat anterior. El pilar Djed és, a la vegada, la representació de la columna vertebral d'Osiris i sobretot vol remarcar el Sacrum, l'últim os de l'espina-dada que és, segons la tradició egípcia, on residia la vitalitat d'aquest déu (15). La seva posició en la base de l'espina dorsal correspon, d'una manera



Columna d'Akbar en el Diwan-in-Khas, Fatehpur Sikri s. XVI.

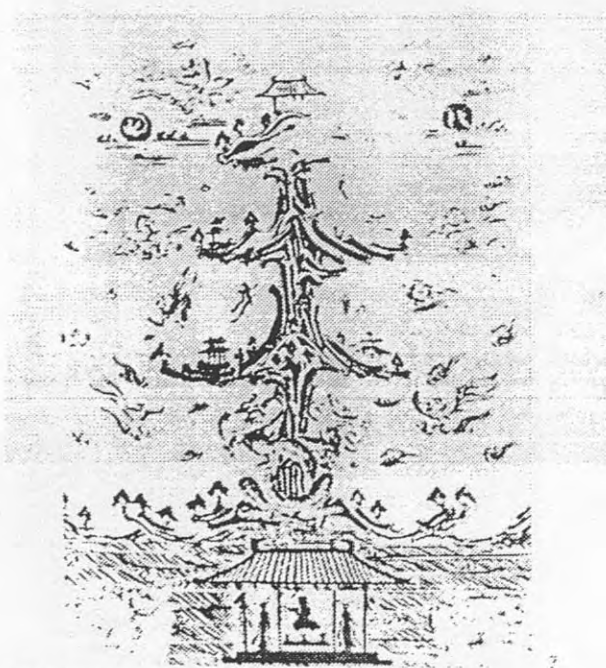
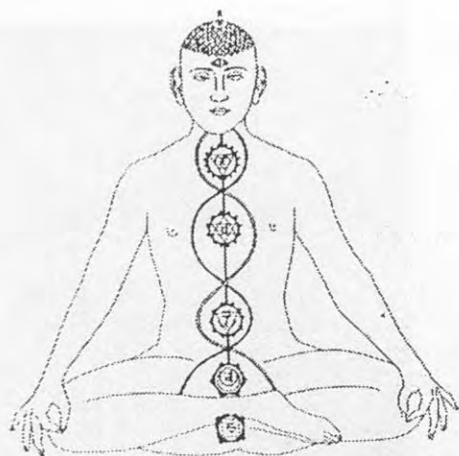
11 - ELIADE, Mircea: TRATADO DE HISTORIA DE LAS RELIGIONES op. cit., pàg. 262

12 - GHENON, René: SÍMBOLOS FUNDAMENTALES DE LA CIENCIA SAGRADA, op. cit., pàg. 283

13 - COOK, Roger: L'ARBRE DE VIE. Ed. du Seuil, París, 1975, pàg. 18

14 - CHEVALIER-CHEERBRANT: DICTIONNAIRE DES SYMBOLES, op. cit., pàg. 100-101

15 - COOK, R.: L'ARBRE DE VIE, op. cit., pàg. 261



Estampa del temple de Tamamushi.
Altar. Arbre amb forma d'eix còsmic.

frapant, al xacra del ioga hindú on resideix el Kundalini, és a dir, l'energia vital. Aquest xacra és anomenat també l'arrel. El moviment del Kundalini és ascendent i ramificat com un arbre. Totes les postures del ioga volen afavorir aquesta distribució de l'energia vital (16). Per tant, aquesta fusió ens il·lustra el paralelisme de l'arbre amb el cos humà.

Els llocs sagrats o espais mítics més arcaics de què tenim notícia constitueixen per ells mateixos un micro-cosmos format per un espai on la pedra, l'aigua i l'arbre són els elements primordials (17). L'espai mític dels aborígens australians, per exemple, és un recinte delimitat per arbres i pedres. L'associació ARBRE-PEDRA apareix en totes les civilitzacions arcaïques; així la civilització pre-hindú compon el seu espai sagrat amb un arbre rodejat d'un cercle de pedres. Aquesta tipologia constitueix un prototip molt extès en tota l'Índia. Es creu que en l'origen, l'espai sagrat era el bosc mateix, o bé la clariana; el conjunt arbre-pedra seria una segona fase del procés. Aquesta antiquíssima associació arbre-pedra va ésser acceptada, usada i assumida pel budisme. Aquesta mateixa configuració es pot trobar en la Grècia clàssica i en el món semític. Des de l'època minòica fins a l'hellenisme, l'arbre sagrat apareix sempre junt a la roca. Els llocs destinats a les ofrenes dels semites havien que estar:

"sobre un turó i amb un arbre frondós." (Jeremies 2.20) (18).

L'espai sagrat és un micro-cosmos perquè reflecteix el tot. L'altar i el temple són transformacions posteriors del lloc mític primitiu; aquest espai primordial era considerat el centre del món i constituïa, per ell mateix, una imatge del món. Per tant, la idea de centre va íntimament lligada amb l'espai sagrat. En aquest lloc mític mai hi falta un arbre o la seva representació. La pedra, la realitat per excel·lència, és a dir, allò tangible: la indestructibilitat, la duresa i la duració. L'arbre representava la regeneració periòdica i l'ordre de la vida, la capacitat de renovació del cosmos. En molts espais sagrats hi trobem -a part de la dualitat arbre/pedra-, l'aigua. L'aigua completa aquest recorregut simbòlic, significa el que és latent i la purificació. Aquest paisatge microcòsmic, de fet, està contingut en l'arbre mateix. L'arbre i la pedra, amb el temps, es redueixen a un sol element que els ajunta: el pilar, que representa el centre (19).

16 - MOOKERJEE, Ajit: LA VOIE DU TANTRA. Ed. du Seuil, París, 1978, pàg. 135 i següents

17 - DUCH, Ll.: "Mito y Espacio mítico", ANTHROPOLOGICA, núm 4-5. Instituto de Antropología de Barcelona, 1977, pàg. 27-38

18 - CHAMPEAUX, G. de: INTRODUCCIÓN A LOS SÍMBOLOS. Ed. Encuentro, Madrid, 1981, pàg. 343 i següents

19 - ELIADE, Mircea: TRATADO DE HISTORIA DE LAS RELIGIONES op. cit., pàg. 261

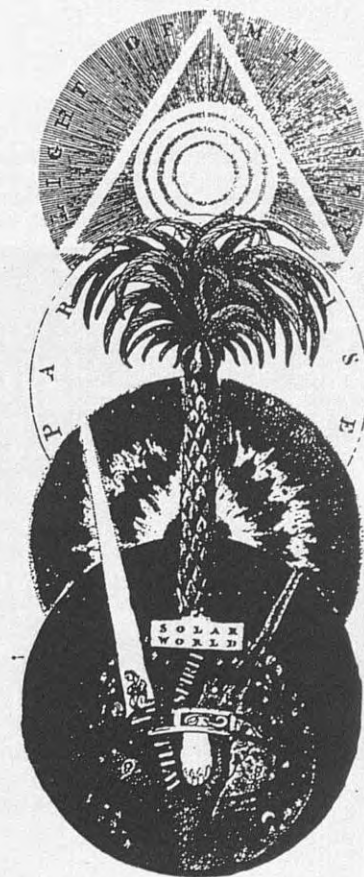
Un altre esquema general i mític del temple és el paisatge elemental constituït pel turó (o tumulus), generalment amb una cova interior. Per tant, la muntanya, la gruta, la pedra, l'arbre i l'aigua són els elements sagrats primordials. El bosc sagrat, hem dit que seria l'element primigeni (el que per als romans és el *lucus* i per als grecs l'*Alsos*). Posteriorment, es cobreix el lloc sagrat i neix l'arquitectura i els seus components es tradueixen en elements arquitectònics. El recinte virtual, marcat per pedres en cercle, es transforma en mur; els arbres es converteixen en pilars i la pedra serà l'altar; la gruta donarà l'absis i el sostre, que sovint és una cúpula, serà assimilat amb el cel (20).

Hem repetit diverses vegades que l'arbre representa un univers en si mateix; remarquem aquesta idea ja que és un aspecte bàsic d'aquest capítol. Hem vist que l'arbre representa l'univers, però també hem descrit que, en certes cultures, l'univers és vist com un gran arbre mític. En el culte que es fa a l'arbre no s'adora mai un arbre per si mateix, sinó pel que ell revela o representa. Té una vida aparentment inesgotable que es regenera o reproduïx a si mateixa infinitament. Un arbre s'imposa al subconscient col·lectiu, tant per la forma, com per la substància... o tal i com diria un taoïsta, per la vibració o l'esperit interior.

Des del punt de vista del folklore i les tradicions populars, l'arbre és un tema recurrent de tota la cultura agrària. El costum d'erigir arbres és ben extès per tot el món; per aquesta circumstància de la impossibilitat d'abastar un ritus tan extès, ens centrarem en els del nostre entorn geogràfic, és a dir, els Països Catalans. La font d'informació emprada és l'excel·lent recull de tradicions i festes populars portat a terme per Joan Amades (1890-1959) en el *Costumari Català*, realitzat entre els anys 1950 i 1956 (21). Segons diu aquest autor, antigament, a Catalunya existia el costum de celebrar un consell o judici en el bosc, sota l'ombra d'un arbre secular; aquesta reunió de notables es feia en casos extraordinaris i excepcionals, sobretot quan el tema de debat implicava diversos pobles de la contrada. Aquests consells eren anomenats "Junta de l'arbre". Al Parc de la Ciutadella, de Barcelona, es conservava la soca d'una alzina surera secular.

Però, no cal dir que tradicionalment l'arbre popular més important, generador de multitud de festes, és l'arbre de maig. La data documental

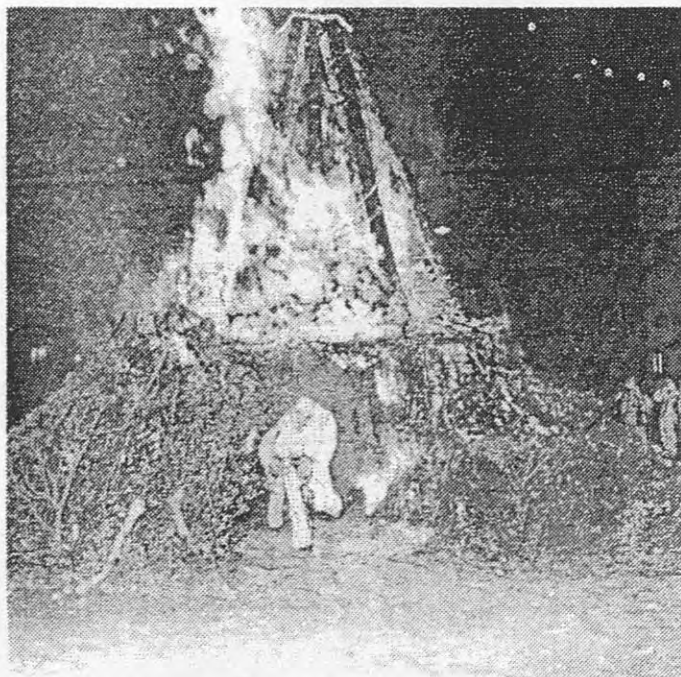
The TREE of the SOUL.



Richard's
Library
D. Cornhill
London.

20 - CHAMPEAUX: INTRODUCCIÓN A LOS SÍMBOLOS, op. cit.

21 - AMADES, Joan: *COSTUMARI CATALÀ*. Ed. Salvat-Edicions 62, Barcelona, 1982, Tom 3r, pàg. 96, 97, 277, 326, 357, 363, 367, 369, 382



Santantonada: foguera (Forcall, els Ports, País Valencià).

J. Henri Bouché Peris, relaciona la Santantonada amb el mite del foc i el culte de l'arbre, a l'article "La intimitat de les Festes als Ports". Revista Comarcal AU!, núm. 7, 1988, Morella (Els Ports).

més antiga ens situa en l'any 1301, però, ben segur que es un costum que es pot remontar ben bé a èpoques neolítiques.

En els segles XV i XVI, si ens atenim a la documentació existent, ja era una festa extesa per gairebé tots els pobles i ciutats; a Girona, segons consta en el llibre d'acords municipal, ja es feia l'any 1483, i Felip II, en un viatge reial en 1568, veié l'arbre de maig en L'Hospitalet, tal i com fa constar la resenya d'aquest viatge. A Reus, sembla que en el segle XVI la festa tenia molta importància; en aquesta ciutat es plantava, enmig de la plaça, un pollancre, però el més habitual era cercar un pi ben gran i alt per celebrar l'entrada de la primavera. A Figueres, de totes maneres, li diuen la festa del pi. A l'Alt Vallès l'anaven a cercar el darrer dia d'abril, a Caldes de Montbui havia d'ésser plantat el primer diumenge de maig. Allí existia el costum de penjar-hi al cim taronges i rosquilles. En molts pobles -com a Viladrau- hi havia el costum de polir i allissar el pi, ja que ofería l'ocasió de fer-hi multitud de jocs. Al Prat de Llobregat els joves intentaven pujar-hi, el que ho aconseguia, es treia els pantalons i tenia el dret de deixar-los a mode de bandera tot el mes de maig. A San Quintí de Mediona li posaven greix i li penjaven dos pollastres. En Dosrius penjaven botifarres. A Cornellà de Terri existia una festa ben curiosa: durant tot l'any guardaven totes les banyes del bous (és un dels elements mítics i tradicionals dels ritus de la fecunditat o la regeneració) i les banyes eren clavades a l'arbre a mode de penjadors, que servien, en un moment donat, per a posar-hi els pollastres (un altre animal mític dels ritus de la fertilitat). Per a guanyar el pollastre, evidentment, s'havia de pujar dalt de tot del pal i agafar-lo sense que caigués cap banya.

L'altra data lligada a l'arbre, en les nostres contrades, és l'època del Carnestoltes; generalment, eren festes on la dansa hi jugava un paper molt important. En La Garrotxa i el Ripollès, en Carnestoltes els joves s'agafaven en ball rodó i dançaven entorn de l'arbre. En l'Alt Empordà les noies donaven voltes entorn de l'arbre agafades de dues en dues. Un altre ball entorn de l'arbre és el ball dels aranyons de les Valls d'Olot, on el vestuari dels dançaires és fet d'herbes cosides a mode de vestit vegetal.

Exhaurint ja el tema del simbolisme de l'arbre, cal parlar de la psicoanàlisi, que com a ciència que estudia els símbols no ha deixat de banda

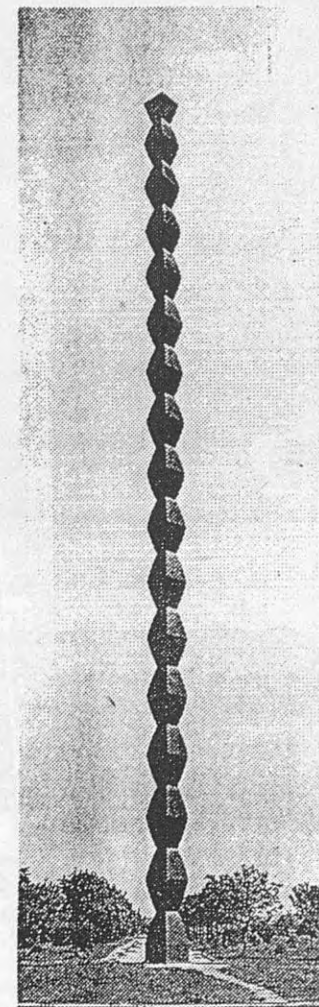
la imatge de l'arbre com a arquetipus simbòlic. En la simbologia psico-analítica contemporànea l'arbre pot simbolitzar l'evolució de la matèria vers l'esperit, és a dir, de la raó a l'ànima. És un signe també de tot el creixement físic, cíclic o continu, i dels òrgans mateixos de la generació. L'arbre pot simbolitzar la maduració psicològica. L'arbre és un tema dual, pot significar el sacrifici i la mort; però també el renaixement i la immortalitat. Veiem, per tant, que la psicoanàlisi ha arribat a significats molt semblants als que es representen en moltes religions. De fet, són aquests models mítics els que donen a l'analista un excel·lent esquema per il·lustrar la ment humana. Segons C. G. Jung (22), l'arbre té un caràcter bisexual; per una banda, per la seva característica fàl·lica (totèmica), i per l'altra, pot simbolitzar l'úter (la cavitat).

L'arbre és el gran tema simbòlic, l'arquetip col·lectiu que apareix en totes les èpoques, cultures i religions del món. L'arbre -ja ho hem vist-, en l'Alcorà és el símbol del Paradís i pel I Ching és el símbol del creixement. També hi ha arbres que són la residència dels genis -regions del Vietnam i de Cambotja- per allò de la relació de l'arbre amb el món subterrani. Tenim uns arbres reduïts, els bonsais, que representen per als japonesos l'austeritat i la saviesa. El bonsai ha d'expressar, sobre tot, les formes primordials de l'equilibri natural. Un altre arbre que no hem citat és l'arbre buit dels alquimistes, que com tot arbre, encara que buit, representa la regeneració. En aquest capítol hem parlat molt de l'arbre de la vida i hem deixat per al final l'arbre de la mort. Segons el Zohar, l'arbre de la mort és l'arbre del qual Adam fa servir les fulles per a cobrir-se després de menjar el fruit prohibit. L'arbre de la mort és el símbol del poder màgic, ja que, de fet, la màgia i els sortilegis són l'únic recurs que l'home podia utilitzar per imitar els éssers celestials, un cop que el cos físic es va veure privat de la llum.

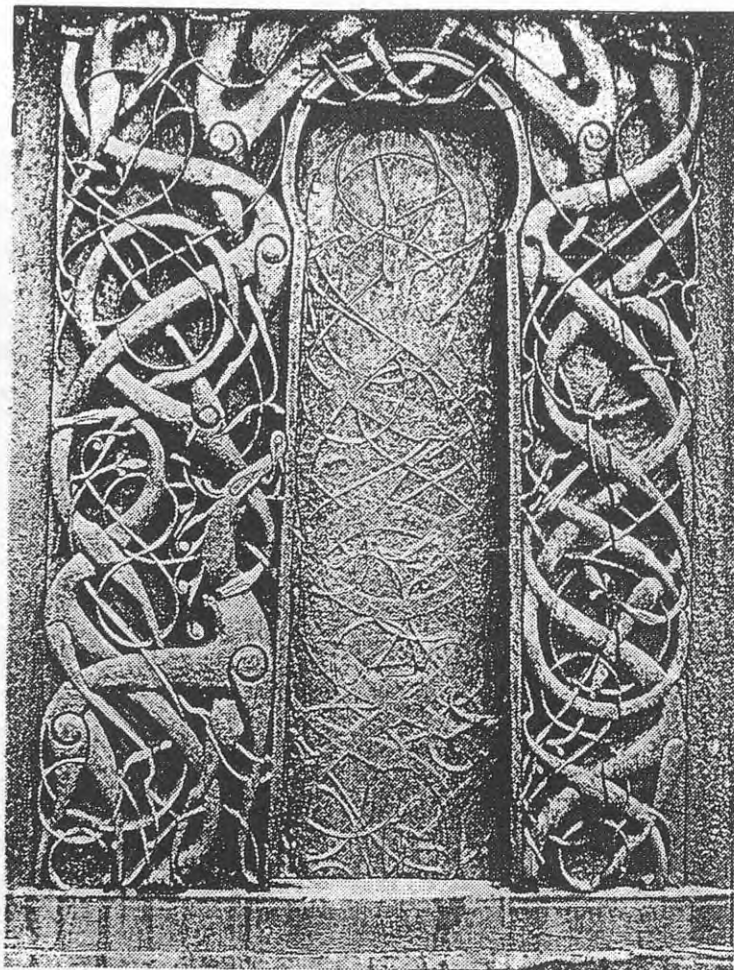
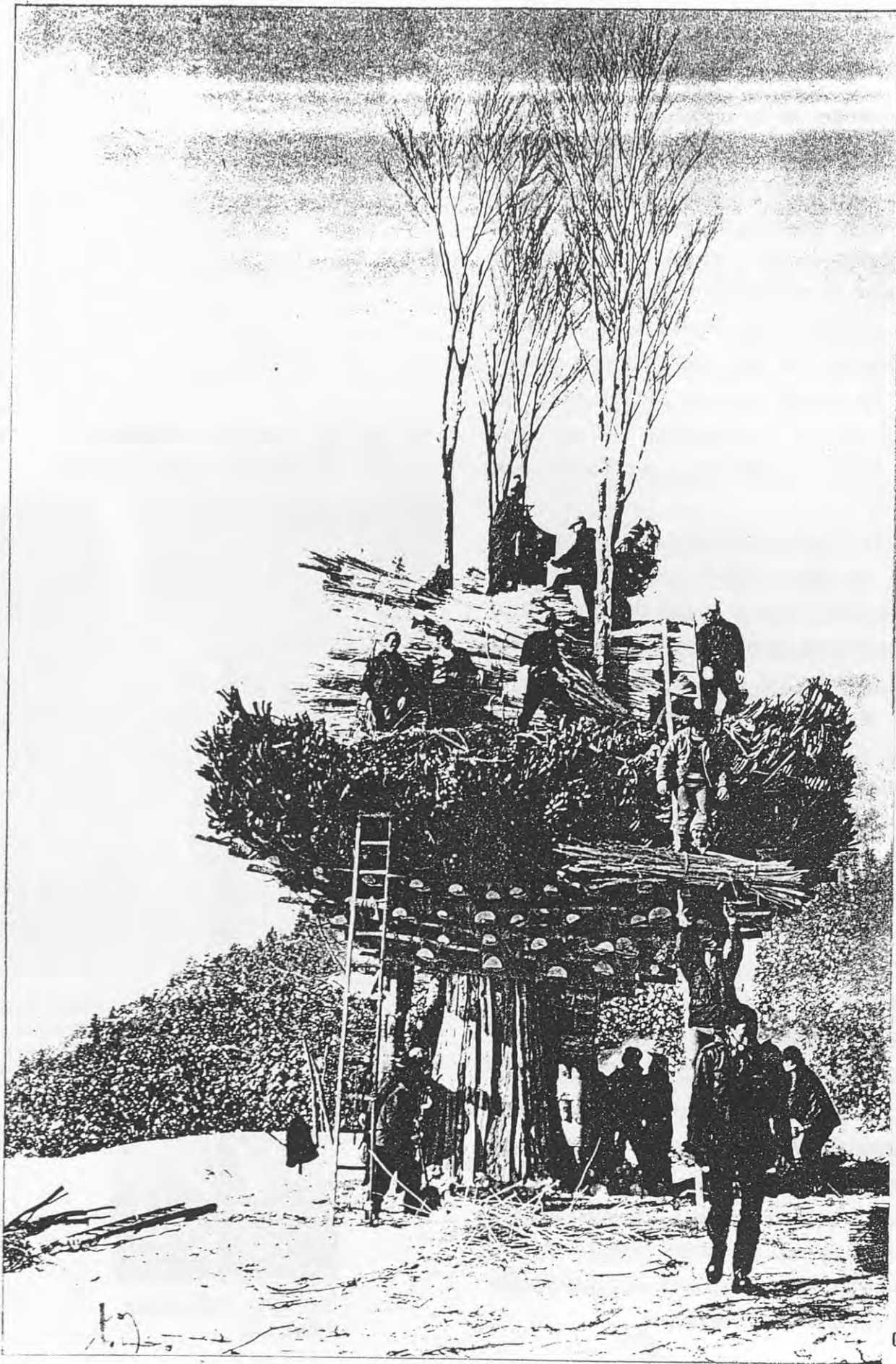
La repercussió del caràcter simbòlic de l'arbre es pot trobar, com veurem, en l'escultura que es fa atenint-se al comportament de la fusta.

Una gran part dels escultors accepten el contingut simbòlic en les seves escultures, però podem afirmar que aquest contingut resulta de fonamental importància en la nostra recerca, i com veurem a continuació, s'evidencia a través dels fets, o de les paraules dels artistes.

22 - JUNG, C.G.: ARQUETIPOS E INCONSCIENTE COLECTIVO. Ed. Paidós, Barcelona, 1981
EL HOMBRE Y SUS SÍMBOLOS. Ed. Aguilar, Madrid, 1979
SÍMBOLOS DE TRANSFORMACIÓN. Ed. Paidós, Barcelona, 1982



Columna infinita de Brancusi.



Scandinavia.
Arbre del món: Yggdrasil
(Lorser d'Odin).

Construcció d'un arbre simbòlic (Japó).

2. ELS COMPORTAMENTS DE LA FUSTA

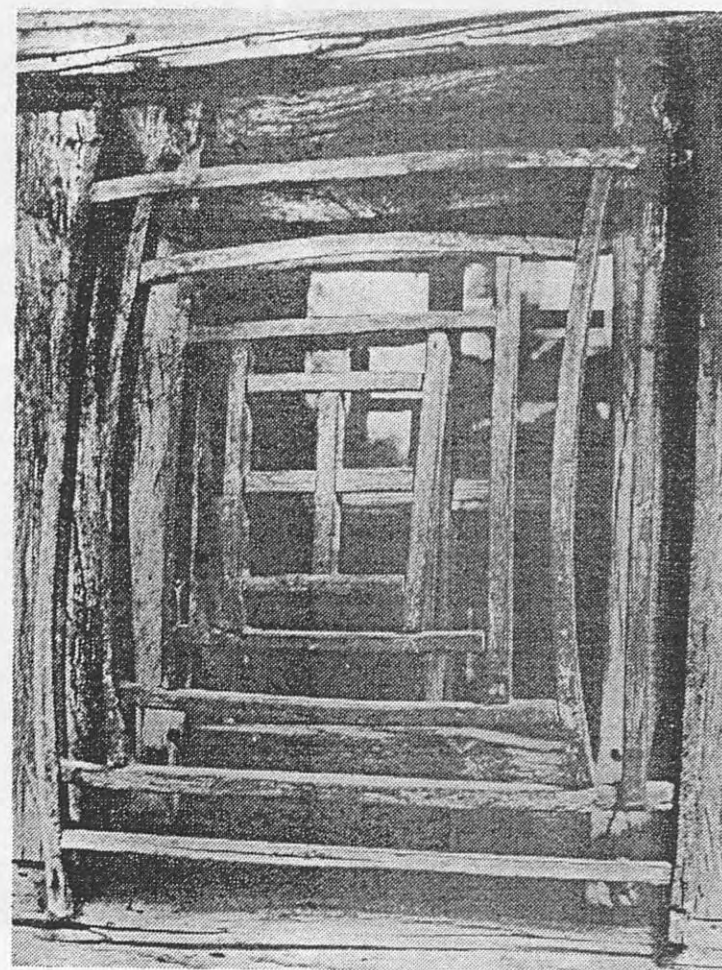
Tots els materials tenen les seves característiques idiomàtiques pròpies, o millor dit, un llenguatge que els és propi; aquest llenguatge dóna a la matèria una expressivitat determinada i intransferible:

"No bastan conocimientos para trabajar con las manos, hay que alcanzar un ritmo que nos ponga en sintonía con el material y nos una a la herramienta como si ésta fuera una prolongación de nuestro cuerpo. Hay que comprender como trabaja cada útil y la naturaleza íntima del material que empleamos" (1).

Creiem que la recerca d'aquestes característiques intrínseques, de cada matèria, és un dels elements més importants, tant en l'escultura, com en l'artesanía, i això és una exigència personal que cal fer-se en el moment de treballar o formalitzar qualsevol idea. Amb la matèria cal, en tot moment, establir un diàleg; l'escultor no sols ha de cercar la forma, ha de deixar també que la matèria es manifesti, i l'escultor ha d'escoltar la naturalesa íntima de cada matèria; respectar-la. Així s'establirà allò que entenem per diàleg. Compendre el significat de la matèria és copsar, percebre o penetrar en el secret de la seva estructura interna, les seves propietats i sobretot les formes més idònies, que són possibles amb aquella o aquesta matèria, ja que en cadascuna d'elles s'hi troba la seva forma.

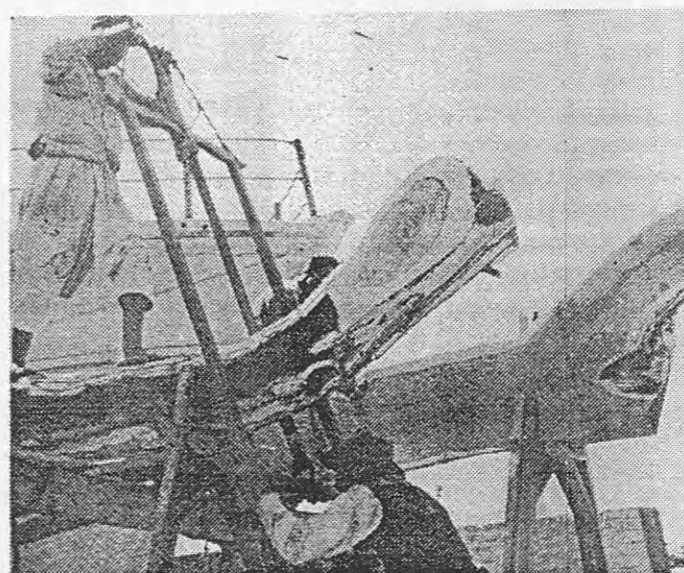
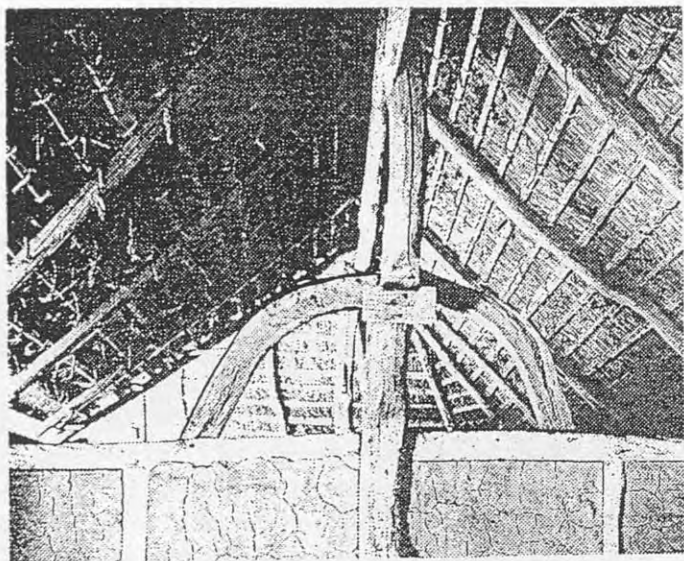
Per comprendre l'estructura d'una matèria, és imprescindible observar i tractar la seva resistència, el pes, examinar les fibres, el seu recorregut i els canvis que es produeixen en la seva configuració al llarg del temps (2).

Els materials naturals no sols presenten variacions a partir de la seva organicitat o qualitat mineral (pedra, fusta, ferro, fang, etc.), també s'hi aprecien variacions entre les infinites varietats d'una mateixa matèria. Les diferències entre les múltiples varietats d'arbres i de fustes és notable, però fins i tot, en un arbre, hi ha una diversitat; generalment l'albenc del tronc és d'una fusta de qualitat inferior, encara que adequada per a determinades funcions, mentre que el cor és d'una qualitat superior, i no sempre apta per a tots els menesters; en els forcats de l'arbre es

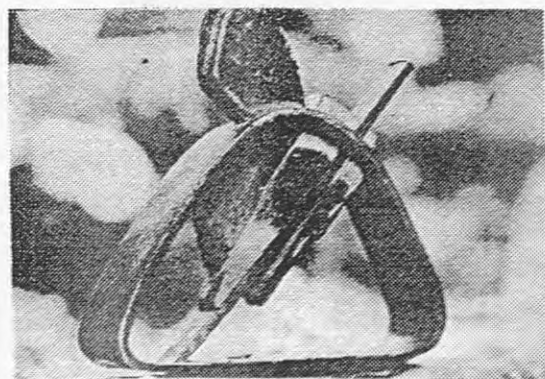


1 - "El hombre y la madera". INTEGRAL, núm. 12 i 14 (Monogràfic), Barcelona, 1985, pàg. 7

2 - WILLIAMS, Christopher: LOS ORÍGENES DE LA FORMA. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1984



3 - WILLIAMS, Christopher: ARTESANOS DE LO NECESARIO.
Ed. Blume, Madrid, 1978, pàg. 81



troba una fusta més resistent, ja que aquesta ha de suportar la pressió exercida per la pròpia branca, amb el pes de les fulles i els fruits.

Les forces que s'exerceixen sobre un element natural viu varien considerablement en tot el recorregut de la forma: unes parts han de ser flexibles, unes altres han de ser rígides; unes han de ser primes, unes altres gruixudes, etc., per a absorbir correctament aquestes forces. Les formes que adopten els elements naturals vius han evolucionat per suportar les forces del medi en què es desenvolupen, per tant, aquestes forces determinen la seva estructura i la seva forma.

Els artesans tradicionals coneixen les particularitats estructurals de la matèria: els fusters utilitzaven les corbes naturals dels arbres, aplicades a les seves produccions:

"En Egipto y en otros países con medios limitados, los constructores de barcos adaptan su trabajo a la forma natural del árbol. La madera que llega al varadero ha sido ya labrada por el árbol: los constructores continúan el proceso iniciado por la naturaleza mediante el corte y ensamblaje de las piezas para formar el barco. Antes de cortar un árbol se consideran el tamaño y las curvas que tendrá el barco terminado, pues las cuadernas y quilla de éste se obtendrán de las ramas torcidas y el tronco doblado de áquel: el árbol y el barco han de trabajarse a la vez" (3).

En el cas dels ferrers, el modelatge es produïa a cop de martell; el ferro flueix, d'aquesta manera, fins a trobar la seva forma definitiva. En els dos casos esmentats tenim un denominador comú: la disposició molecular, és a dir, la direcció de les seves vetes internes és igual, o segueix la forma externa.

En aquest tipus de disseny artesanal a què ens referim, la forma d'un objecte obeeix a les necessitats de la funció que li és atribuïda i el material amb què està fet. Aquesta morfologia de l'adaptació té el seu màxim exponent en les eines. Les eines són un producte de l'especialització que exigeix una forma molt ajustada.

Per als artesans, les eines són summament importants; els artesans tradicionals es preocupen molt del treball i sobretot dels resultats; qualsevol petita variació adquiriria un sentit. És per aquesta raó que l'eina capaç de solucionar qualsevol problema és convertida en una eina especialitzada de molta importància. Antigament, qualsevol ofici generava una multiplicitat

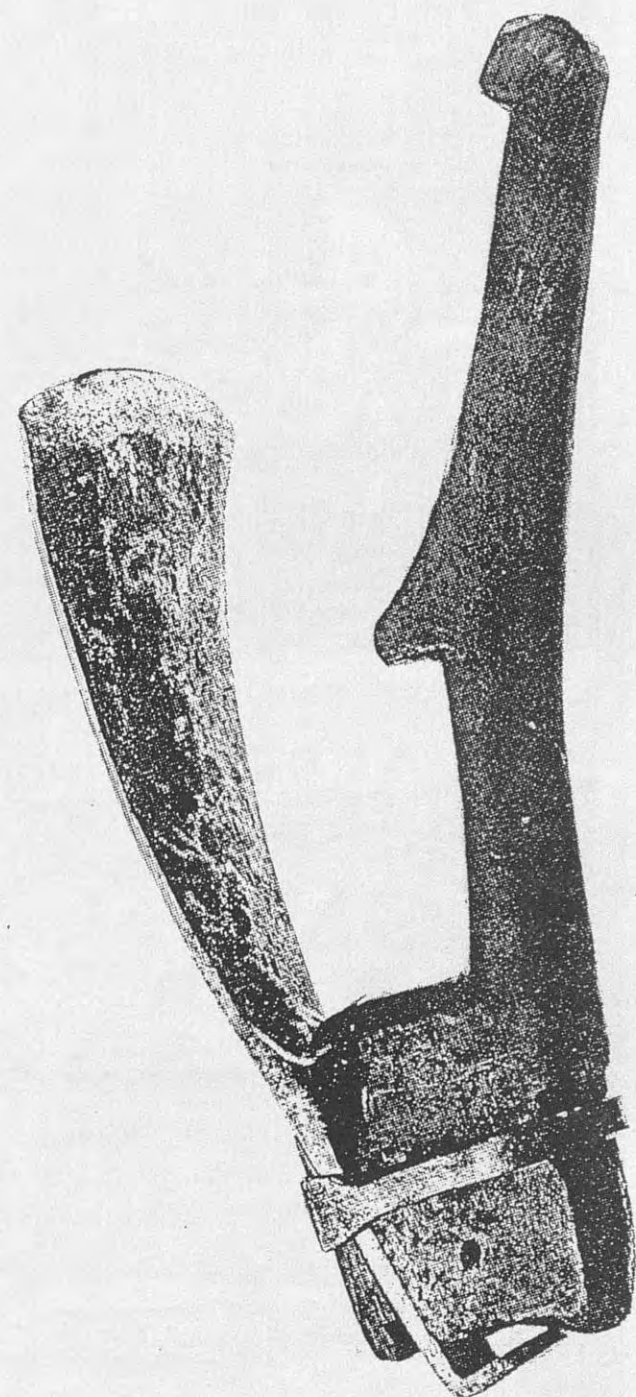
d'eines i cada artesà se'n feia algunes ell mateix, segons la pròpia manera, particular, de treballar. Avui es tendeix a tot el contrari, es cerca l'eina universal, l'eina que compleix moltes funcions; l'estri polivalent ha fet que es perdés la majoria del instrumental dels oficis.

La causa és l'evolució mecanitzada d'una societat productiva i la conseqüència és el poc respecte per l'ofici, la poca estima de la matèria i del treball ben fet. Sigui com sigui és interessant analitzar aquestes eines, les seves formes, el modus d'operar i els canvis que s'han produït en el temps. Hi han formes que han restat invariables al llarg del temps; es fan servir encara instruments idèntics als emprats pels antics egipcis; altres són eines pròpies d'una civilització concreta i han quedat congelades en la seva evolució i en el seu ús; unes quantes han passat de cultura en cultura. Totes elles tenen en comú tres coses: la simplicitat, la seva funció específica i la màxima funcionalitat a partir del mínim de material i d'esforços. La morfologia del cos humà és un condicionant poderós per a l'ús i la confecció d'estris: per la forma, la mida i el seu pes. Les eines són una perllongació directa del cos humà (4). Les mans, els braços, les cames i les espatlles poden moure's dintre de certes pautes que suposen accions com agitar, retorçar, espitjar, apretar, etc. Mitjançant aquestes accions els homes van transformant els materials del seu medi ambient. Cal fer palès que l'artesà tradicional no sols fa servir les seves mans en la transformació de la matèria, sinó que exigeix a aquesta la cooperació de tot el cos; és normal veure els artesans de la fusta de les zones menys industrialitzades utilitzar les cames per subjectar la peça.

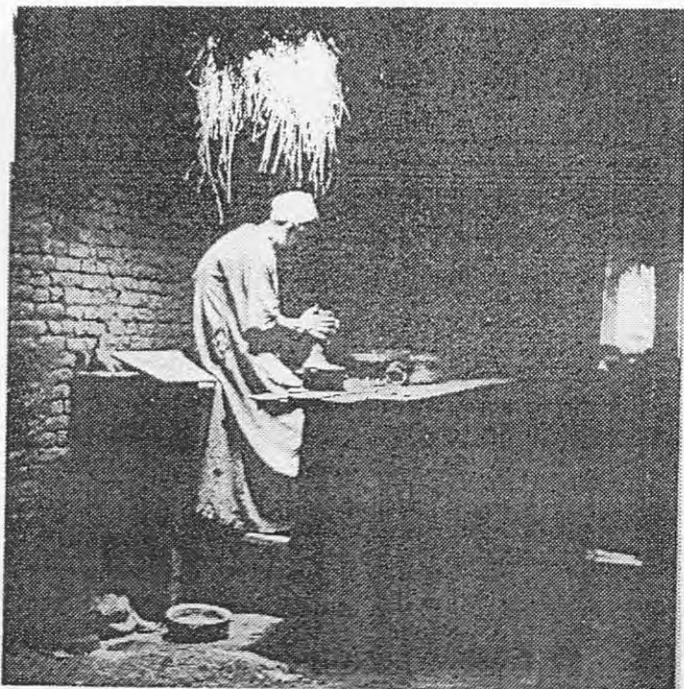
La matèria transforma l'home, l'artesà i aquesta compenetració gairebé inconscient, es produeix amb el contacte quotidià i directa amb la matèria. De fet, l'ofici configura el pensament. La matèria genera l'ofici a través de les necessitats de l'home i l'ofici el transforma. Fem aquesta afirmació des d'un punt de vista intuïtiu, en veure que els homes s'han modificat físicament i mental segons l'entorn i la matèria.

En una societat primària en què el contacte amb l'entorn no està mediatitzat les diferències són molt més evidents, aquesta particularitat de la transformació de l'home per la matèria es dissol a mesura que les societats estan més tecnificades.

La matèria configura l'espai i el lloc on es desenvolupa l'ofici està



4 - Veure cita núm. 1



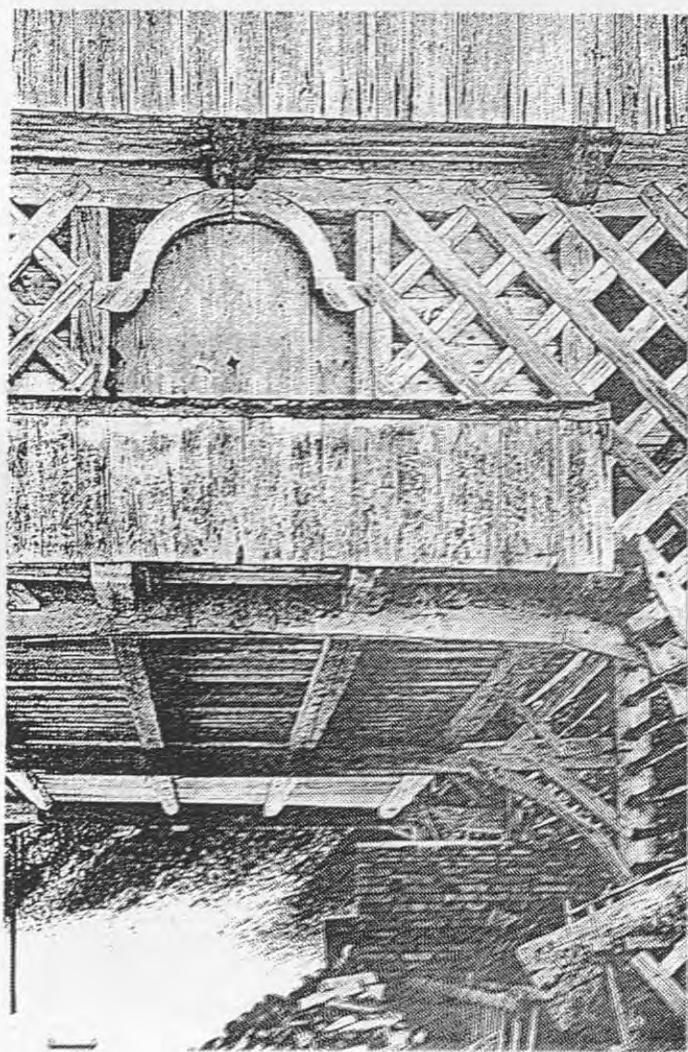
estructurat per unes normes determinades. La distribució de l'espai, l'estructura de l'edifici, les entrades de la llum, que creen successions de claror i d'ombres, contribueixen a crear un ambient diferenciat i reconegut. El taller, en qualsevol ofici, emet el que podríem dir una vibració especial, una peculiaritat que ens resulta de difícil descripció, però que es percep amb facilitat.

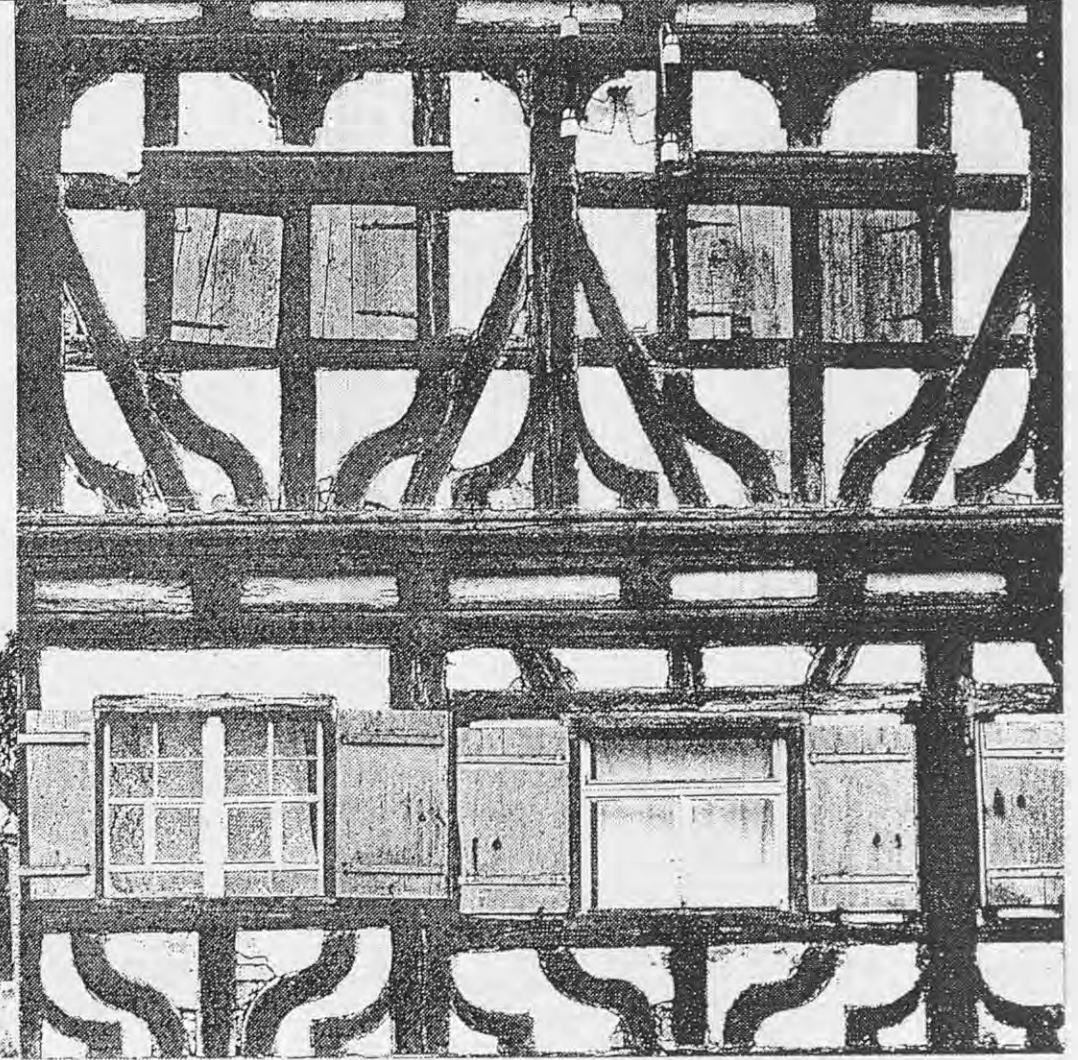
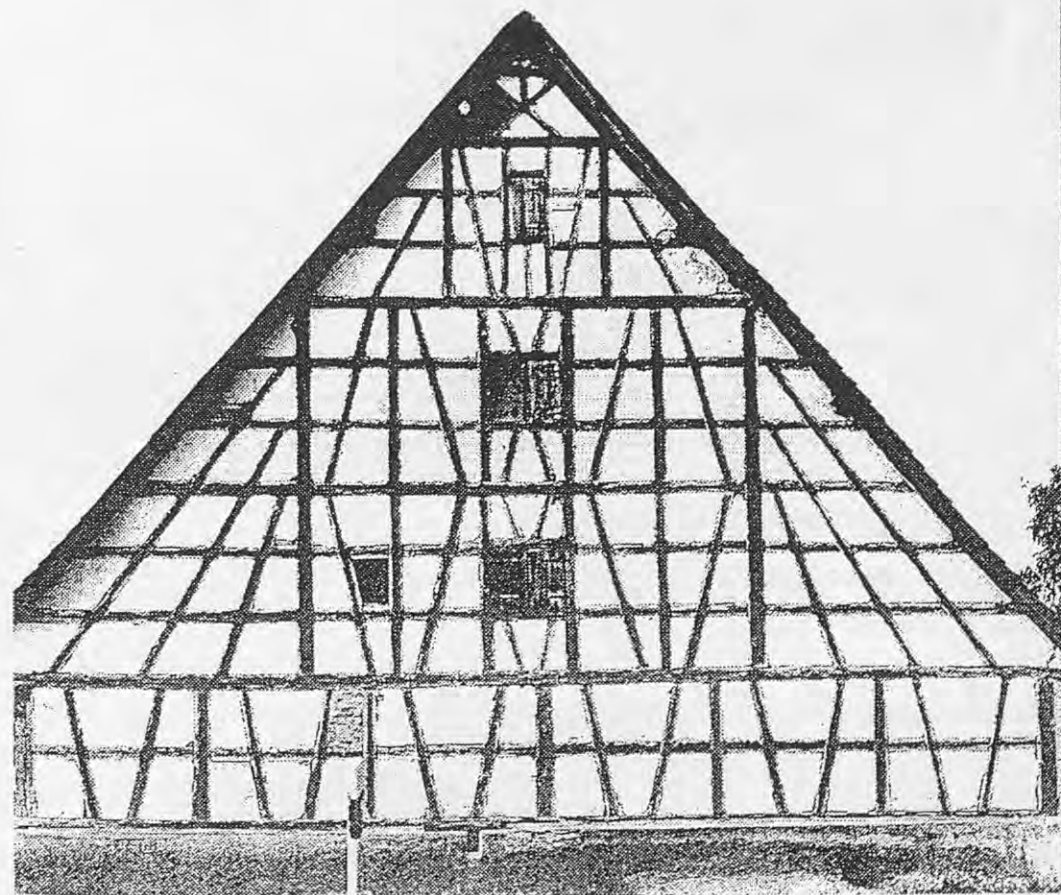
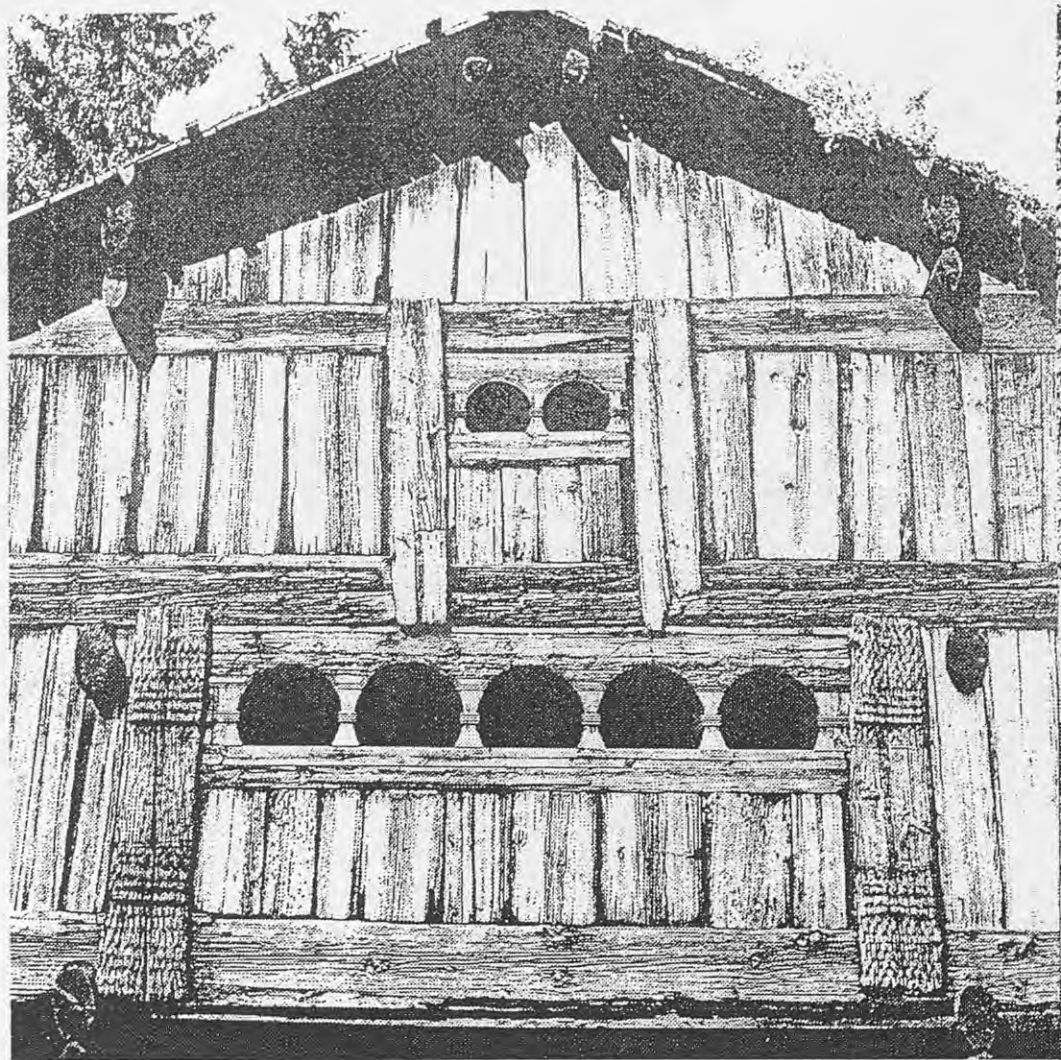
La matèria configura un món. Existeixen entorns i cultures on les manifestacions formals i objectuals depenen d'un nombre limitat de materials segons els seus recursos. Les grans civilitzacions han estat lligades a un tipus de material, ja sigui el fang (civilització mesopotàmica), la fusta (japonesa) o la pedra (civilitzacions precolombines). Podem trobar una reciprocitat entre els fets i les matèries utilitzades, i podríem establir una relació entre aquestes matèries i la seva cultura. El material, doncs, configura els trets distintius d'una cultura. Hi han entorns geogràfics on la matèria més important és la terra; el fang mediatitza llavors el sistema constructiu: la tova o be el maó cuit és un element modular en la construcció; també els objectes d'ús domèstic són d'argila cuita. En d'altres la pedra és el material característic del lloc; aquesta matèria pot ser tallada, perforada, com a la Capadòcia, on s'han excavat els habitatges i els temples en les entranyes de la roca, o bé amuntegada en la realització de construccions especialitzades (Egipte) o en marges que delimiten i transformen el paisatge (països mediterranis). Ben segur que molts dels objectes, les formes i les escultures (i fins i tot les inscripcions i els gravats) els trobarem sobre aquesta matèria.

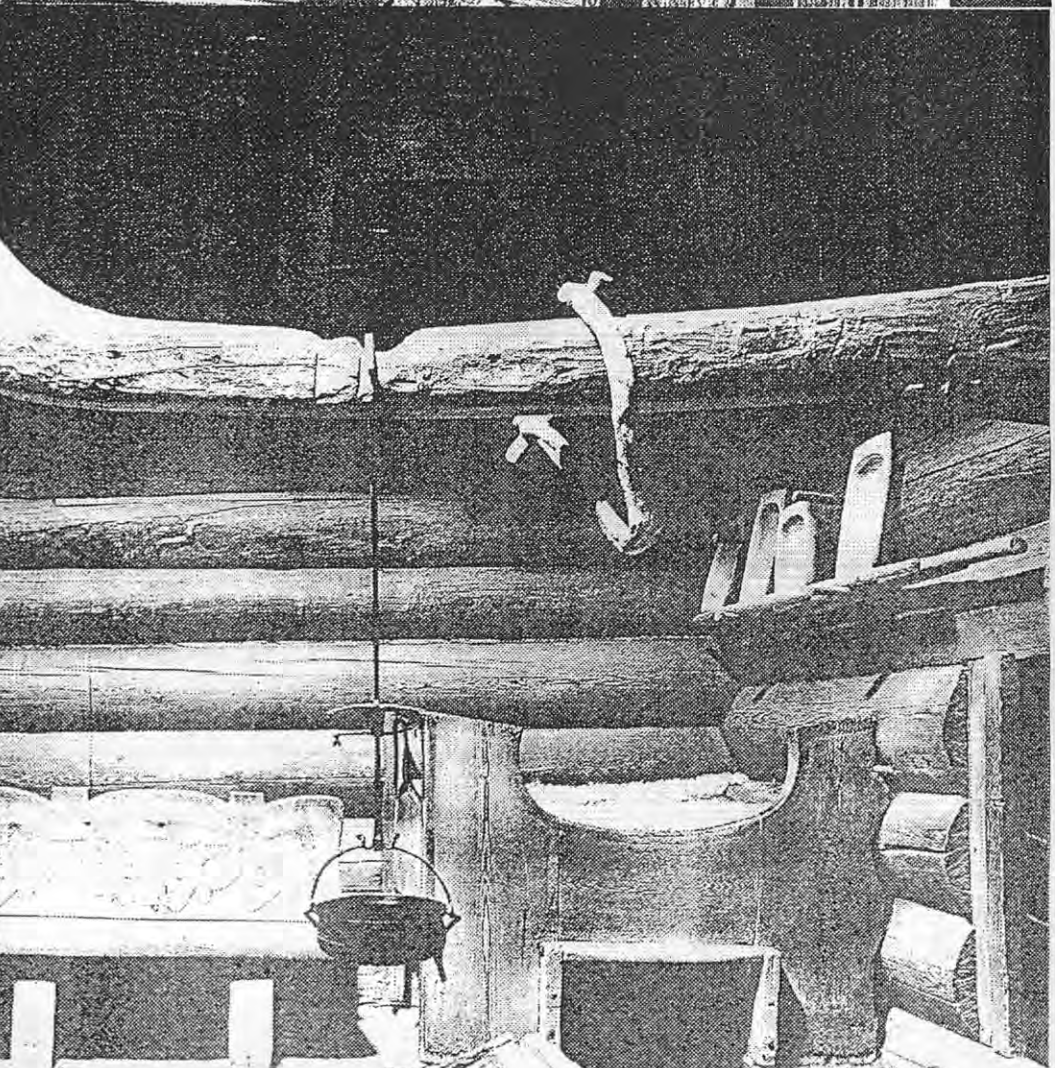
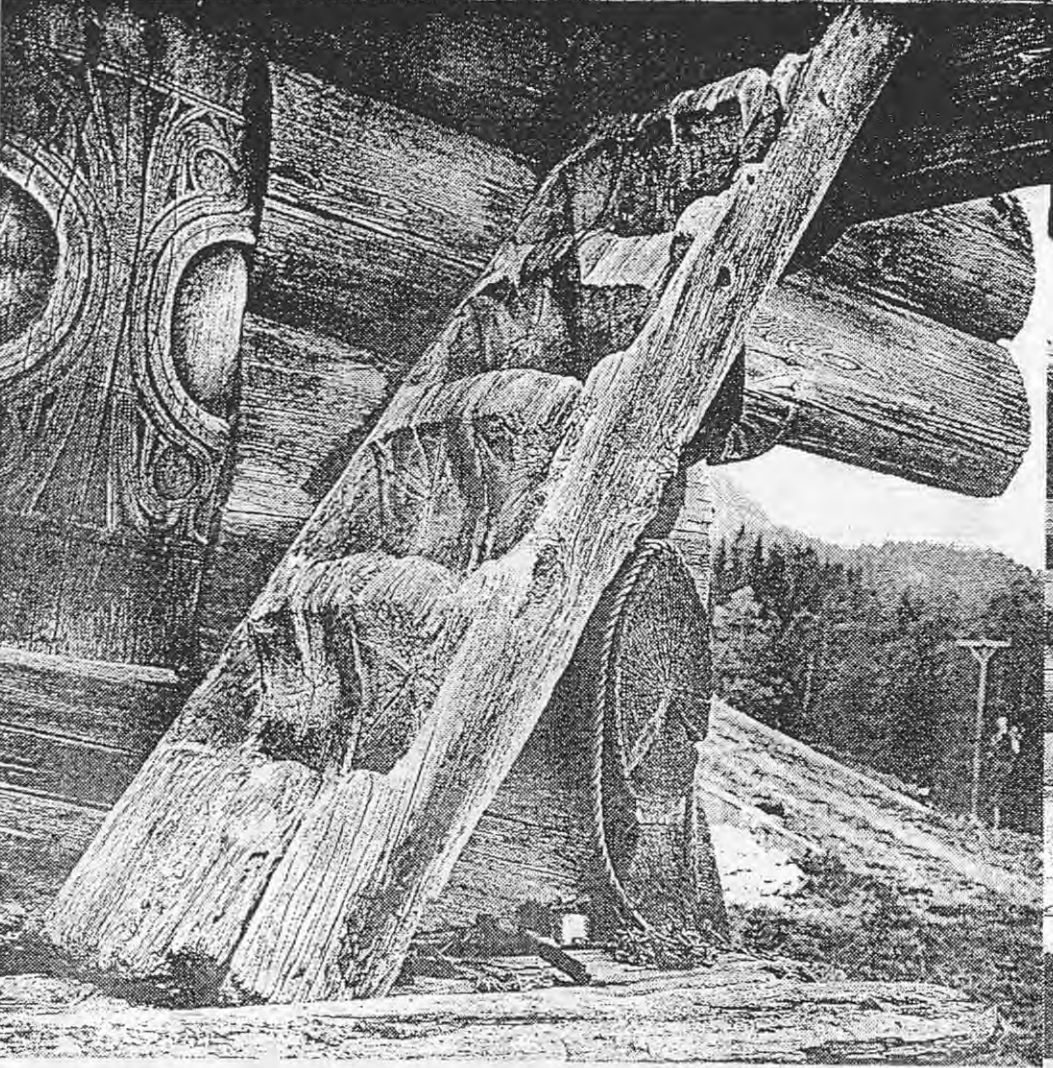
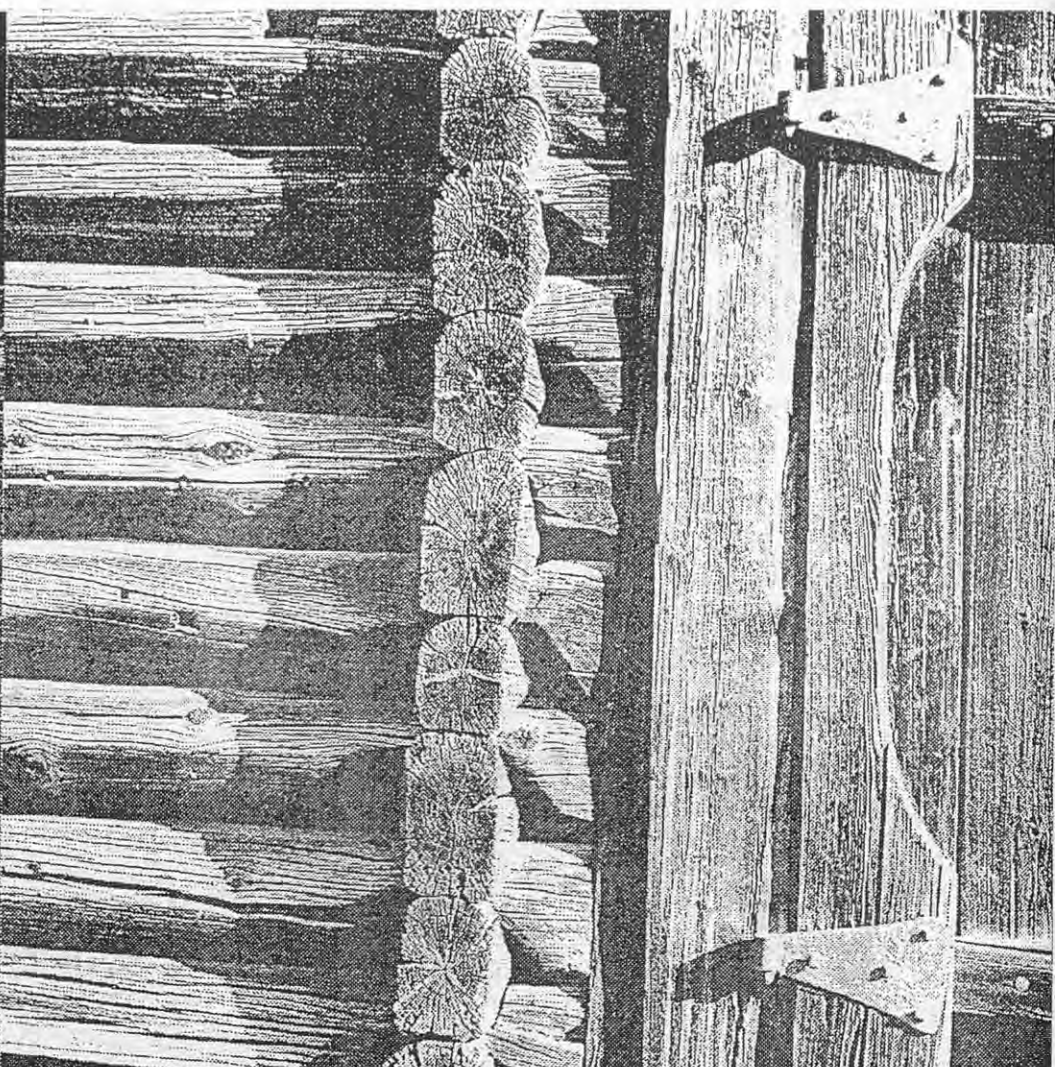
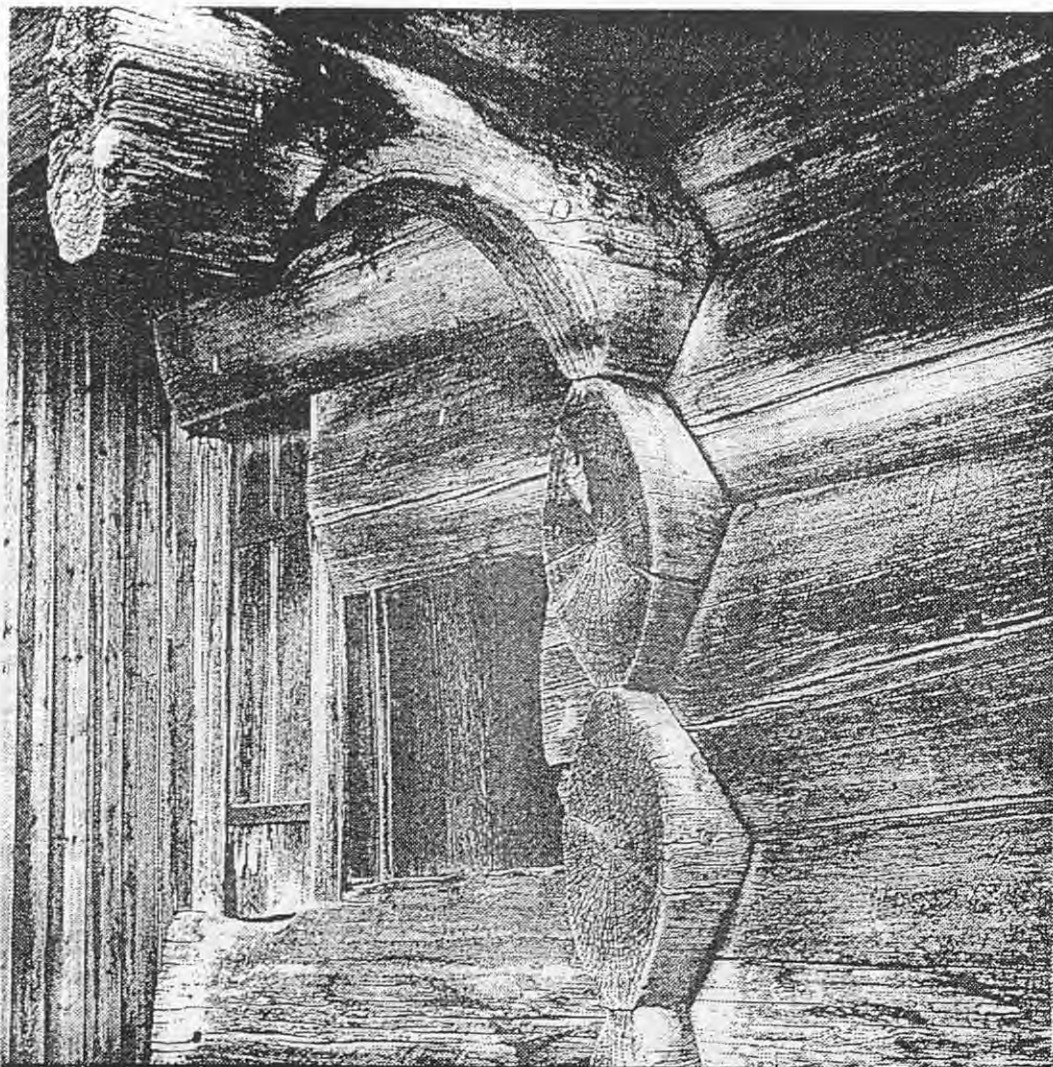
Les cultures lligades a la fusta són molt extenses i estan situades en els entorns geogràfics (climàtics) on els boscos hi predominen. Cal destacar els que es localitzen en la zona central, nord i oriental d'Europa, en Amèrica del Nord, en la zona tropical d'Àfrica, i en la zona oriental del Japó. En aquests llocs la fusta ocupa tots els nivells: la casa serà de fusta, els mobles, els objectes domèstics i les eines són, sempre que sigui possible, de fusta:

"En el este de Europa, desde el mar Negro a los Cárpatos, del Danubio al Dniéster, el paisaje aparece cubierto con un espeso tapiz de pinos, abetos y especies de hoja caduca. La madera es casi el único material utilizado para la construcción (...)

Los campesinos de la Europa Oriental mantienen una sociedad











sumamente estable. Entre ellos la propiedad resta en una familia durante muchas generaciones; cada casa se levanta para durar cientos de años. Precisamente por esta idea de alojamiento con previsión de futuro son pocas las construidas, pero cada una de ellas marca un auténtico hito" (5).

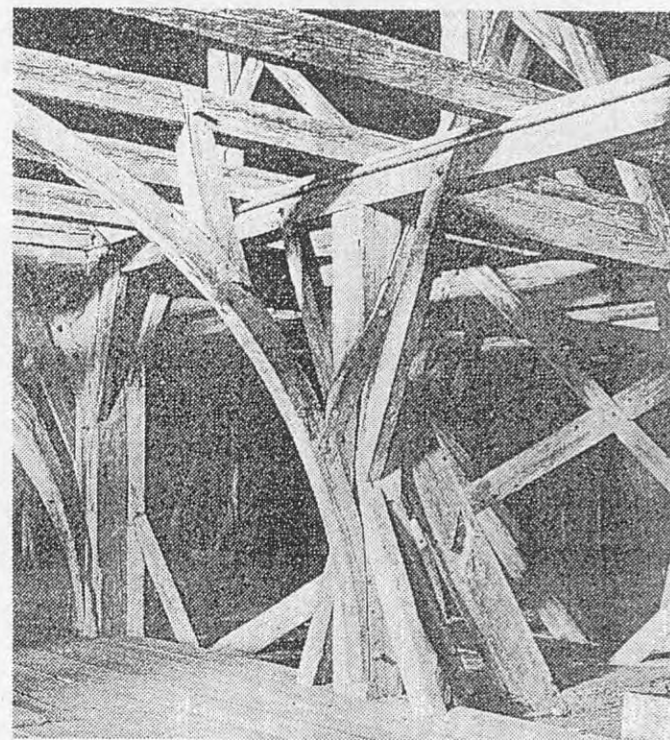
L'art de l'escultura, evidentment, també es desenvolupa amb aquesta matèria en les societats nascudes arran del bosc.

La fusta és un element bàsic en l'arquitectura, fins i tot en les edificacions contruïdes amb altres materials, estan basades o tenen reminiscències de les tècniques tradicionals procedents d'aquesta matèria. L'arquitectura en fusta, al llarg de la història, ha hagut de superar dos condicionants: un ha estat l'estabilitat i l'altre, l'aïllament de parets i sostres.

L'estabilitat d'una casa de fusta depèn de l'engalament dels troncs en els extrems. Quant a l'aïllament, el tronc s'ha fragmentat en taulons i sovint s'ha hagut de recórrer a altres elements vegetals o al fang. Tota construcció de fusta requereix una planificació estructural important i els coneixements bàsics dels principis d'apuntament i de triangulació. L'evolució que ha seguit la tècnica de la construcció en fusta, a Europa, ha estat la següent. Primer trobem les unions d'un tronc vertical i un altre horitzontal (sustentador-sostingut); després aquest esquema evoluciona amb la incorporació de l'escaire, la diagonal que la lliga en l'angle; el pas immediat es situa en l'interior del quadrat, amb l'ús de les diagonals (6). Els constructors medievals van fer una aportació important: una estructura formada per dues peces corbes verticals, que eren el fruit de tallar un tronc corbat per la meitat (7). Aquestes peces estaven unides en els seus extrems per un caballet i estabilitzada la seva tensió de tracció amb un tauló horitzontal.

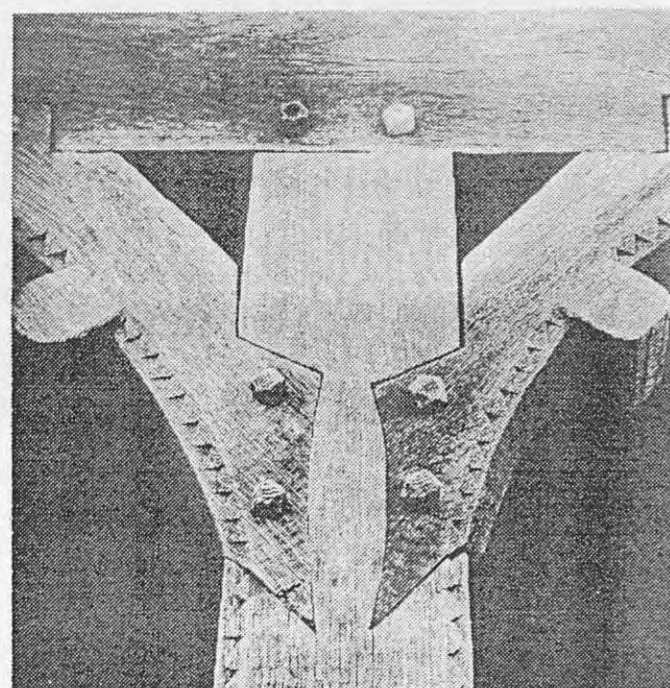
L'art de l'estructura amb la fusta té el màxim desenvolupament en els Estats Units d'Amèrica; la raó d'això és que els colonitzadors de les diferents parts d'Europa aportaren diverses tècniques constructives que es van fondre originant unes estructures d'alta qualitat. Aquest tipus de construccions de fusta van ser el precedent de les estructures de ferro. La tècnica innovadora que aportà el nou continent va ser l'estructura en globus i en plataforma, estructures molt lleugeres que podien ser muntades per un sol home. Cal dir que el desenvolupament d'aquesta tècnica va ser sens dubte, potenciat per la qualitat i varietat de fustes americanes.

5 - WILLIAMS, Christopher: ARTESANOS DE LO NECESARIO, op. cit., pàg. 50 i 53



6 - DIVERSOS AUTORS: LA MADERA. Ed. Blume, Barcelona, 1976, pàg. 64

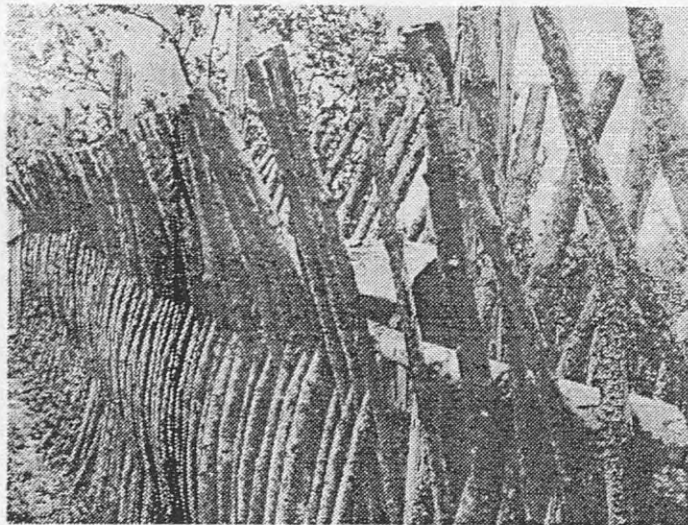
7 - DIVERSOS AUTORS: LA MADERA, op. cit.



8 - "La construcción entera formaba un conjunto en el que todo contribuía a todos los fines, así la armadura fijaba su resistencia no a un corto número de elementos, si no a un crecido número de piezas de poca escuadrefia que formaba a la vez la base de la decoración".

LÓPEZ DE ARENAS, Diego: CARPINTERÍA DE LO BLANCO Y TRATADO DE ALARIFES. Sevilla, 1633. (Citat per: PRIETO VIVES, A.: "La carpintería hispano musulmana": ARQUITECTURA, núm 161-162, setembre-octubre de 1932).

9 - DIVERSOS AUTORS: LA MADERA, op. cit., pàg. 88



10 - Veure el capítol dedicat als artesans de la fusta en la comarca dels Ports, en aquest mateix treball (C.1.2 Oficis i artesans de la fusta a la comarca dels Ports).

En altres àrees geogràfiques les construccions en fusta han evolucionat d'una altra manera. En els països musulmans, on la fusta és escassa a causa de les condicions climàtiques, el treball és meticulós, exactament com si es tractés d'un treball fet amb un material preciós.

En els països islàmics el tractament de la fusta es fa per acoblament de petites peces per formar grans superfícies. D'aquesta manera surten els enteixinats on la decoració i la funció van juntes (8). Les edificacions orientals (de les quals donem un exemple gràfic en aquest capítol), també difereixen, quant a concepció, del model europeu. L'estructura bàsica dels temples xinesos és la de posts i bigues asentats sobre pedra picada, és d'una extremada complexitat, però sense la triangulació; l'edifici es soluciona exclusivament mitjançant la força de compressió. La triangulació, no obstant això, no és un recurs desconegut a Orient, ja que ha estat utilitzat, transitoriament, en la fase de construcció (9).

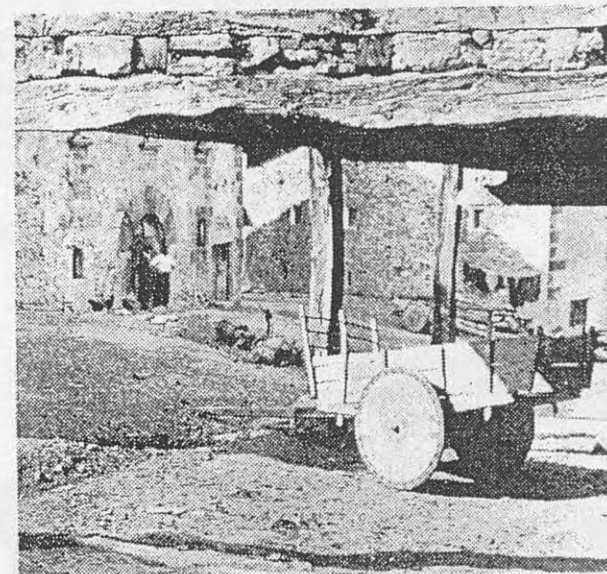
Totes les cultures utilitzen la fusta com a material de construcció dels mobles. Les formes de l'arbre han donat els primers dissenys de seients, els troncs buidats, les primeres arquees. Esbrinar l'evolució del mobiliari és una tasca àrdua i caldria fer-ho a partir de les funcions més bàsiques i amb una valoració de les variacions regionals, ornamentals i del propi material. Una de les tècniques més lligades a la construcció de mobles és el tornejat; aquesta tècnica ja la trobem aplicada en els mobles de l'antic Egipte i té la màxima evolució en els segles XVI i XVII, a Europa. Orient, el que pertoca a la construcció de mobiliari ha fet una aportació important: la tècnica de d'acoblament. A partir de l'any 400 a. C., s'utilitzen unions de caixa i espiga i, fins i tot, ja és habitual en l'antiga Xina les unions d'"ala de mosca", usualment utilitzada al llarg dels segles fins ara.

L'artesanía rural es manifesta majoritàriament amb la fusta (tindrem ocasió, posteriorment, d'analitzar més extensament i d'una manera més aprofundida, els comportaments objectuals d'un entorn geogràfic molt concret) (10). És evident que els primers instruments i estris que van usar i transformar l'home eren fets amb fusta. Una de les primeres manifestacions va ser la fusta teixida. Es tracta d'esberlar o aclivellar la fusta en fines làmines, però sense ajuda de la serra. Es segueixen les vetes amb l'ajut d'un tascó o d'una destreal, les fustes resultants poden teixir-se; amb elles es fan tancats, enbans per a les cases, i també tot tipus de cistells. El

toneller és un dels oficis artesanals més prototípics amb el material que ens ocupa. Molt abans que l'home aprengué a modelar els metalls o el fang, aprofitava o construïa les cavitats de la fusta per guardar aigua. Posteriorment, per emmagatzemar tot tipus de productes secs o líquids usà botes o tonells (també es pot dir, barril, bocoi, botall, caixot, carretell, barraló, barral, tona, tonell). Això dóna una idea de la riquesa de lèxic per a designar aquests instruments, fins fa poc imprescindibles en la vida rural. Un altre ofici important de la transformació popular de la fusta és el d'escloper; l'esclop és fort i resistent a l'aigua, és un calçat relativament còmode i durador. De boters i d'esclopers encara és possible de trobar-ne en les nostres comarques; en canvi un ofici irremediament perdut és el de constructor de canonades de fusta, generalment d'om. Es perforava la fusta amb ajuda de llargues barrenes. Els carboners eren uns altres artesans ancestrals lligats a la fusta. El carbó de llenya va ésser durant segles l'única font d'energia des del començament de l'edat del ferro; és gràcies a aquest agent calorífic que la humanitat s'ha pogut escalfar i també que ha estat possible l'obtenció i la transformació dels metalls. Durant segles tota l'evolució de la cultura va dependre exclusivament de la farga, un senzill procediment que va fer possible l'obtenció de les primeres matèries per a la fabricació d'eines i d'armes (11).

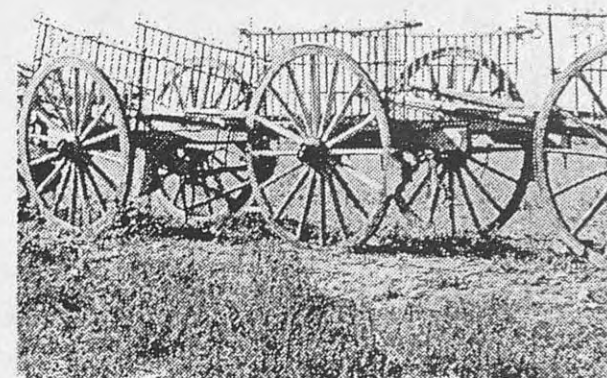
La fusta ha estat també un element imprescindible en el transport. L'home ha necessitat traslladar-se amb el seu equipatge d'un costat a l'altre amb el mínim d'esforç. Els vehicles fets amb fusta són variats i d'un disseny molt acurat. Els antics egipcis (com mostren algunes pintures murals) utilitzaven per al transport dels grans blocs de pedra un tipus de trineu que aprofitava la força natural de l'arbre. En la càrrega i descàrrega feien servir gruixuts corrons, també aprofitant el tronc de l'arbre. La roda es conegué a Europa des (aproximadament) 1500 anys a.C., però no es sab exactament el poble ni el lloc on s'originà l'invent.

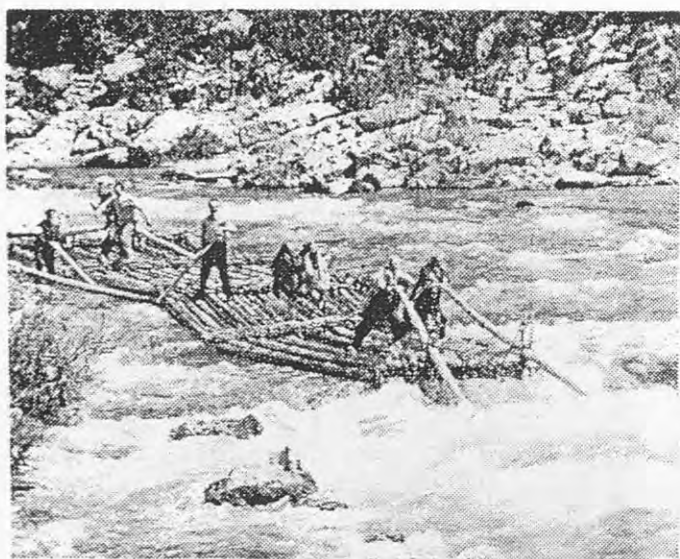
Sí que coneixem la seva evolució. La primera roda era massissa, estreta directament del tronc; després va passar a la roda dividida en tres parts (la que encara ara, podem veure en les àrees rurals de Galícia); i finalment vingué la roda de radis que marcà el final evolutiu. L'ofici de constructor de carros era el que exigia la màxima destresa; els constructors de carros eren uns excel·lents artesans perquè, no feien servir ni claus ni coles i tot el seu art depenia dels bons acoblaments i engalzaments. La qualitat



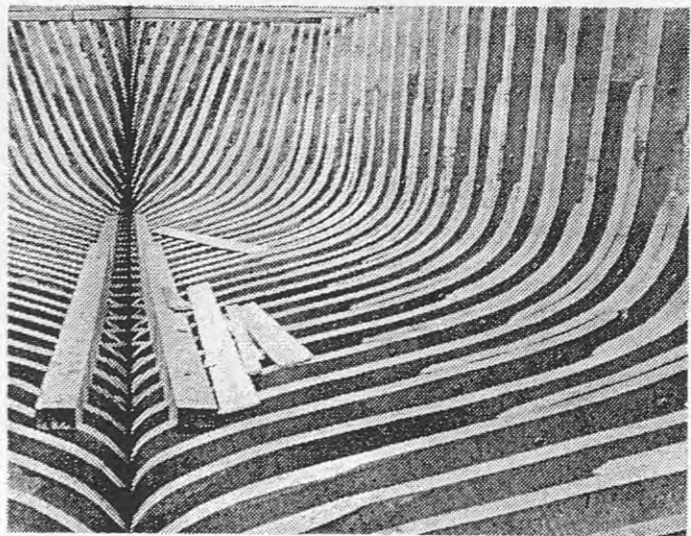
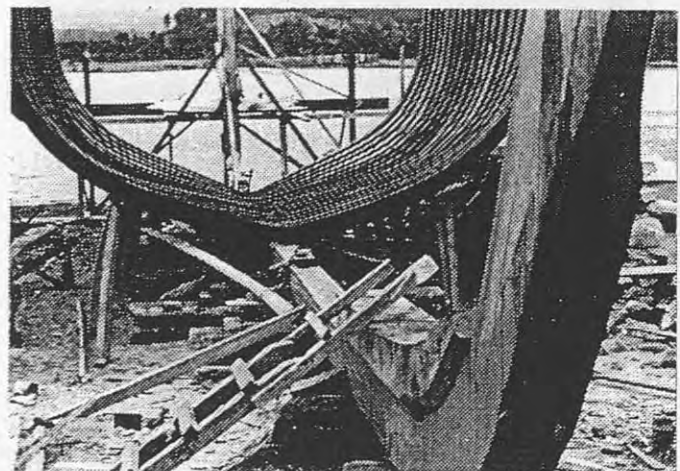
Carro de roda massissa. Navarra.

11 - DIVERSOS AUTORS: LA MADERA, op. cit., pàg. 152





Raiers de Navarra.

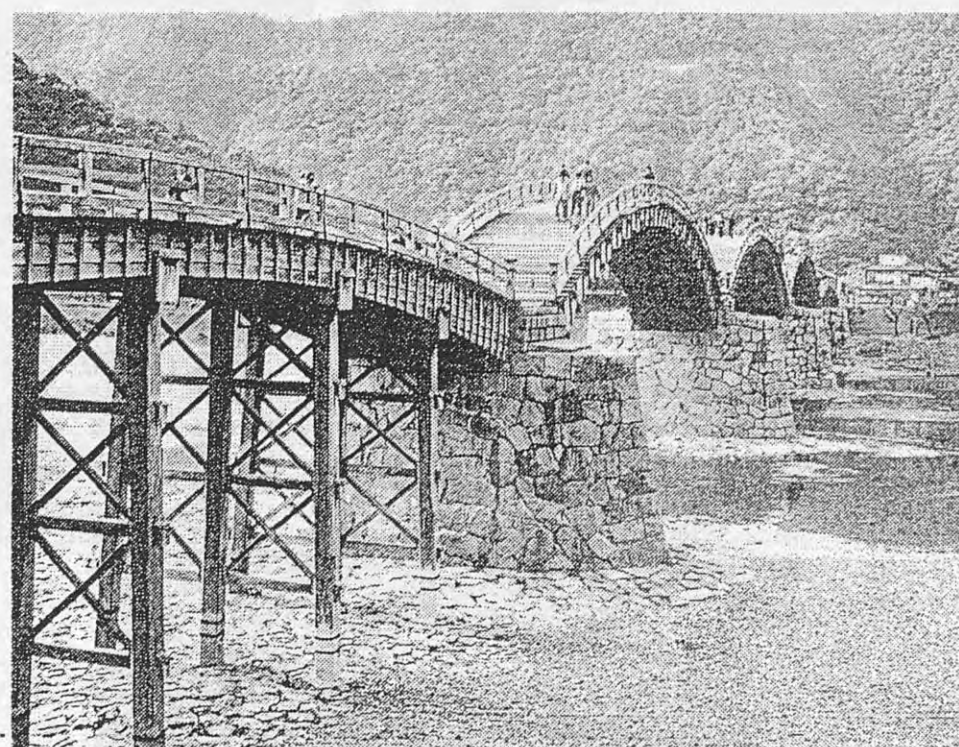
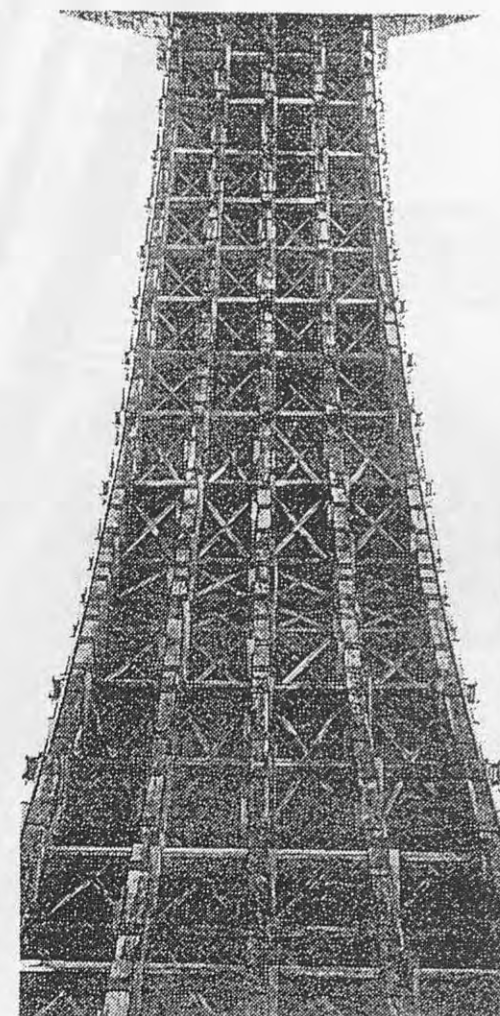


i el tipus de fusta eren molt importants en aquest ofici, i no era estrany veure el propi artesà supervisant la talla de l'arbre i l'assecament de la fusta; les diferents parts del carro exigien una fusta determinada. Només en la construcció de la roda se'n feien servir de tres tipus: d'om o freixe, per a la part central; de roure o d'alzina per als radis i freixe o d'alzina, per a les "pines" del cercle de fusta. Amb la introducció del ferro i l'acer en la indústria del transport, la fusta va anar decaient poc a poc; no obstant això, els primers cotxes van ser fets de fusta i cal recordar que la fusta va ésser la matèria bàsica en la construcció dels primers aeroplans, fins i tot, després de la Primera Guerra Mundial l'estructura de tots els avions era de fusta (generalment de freixe).

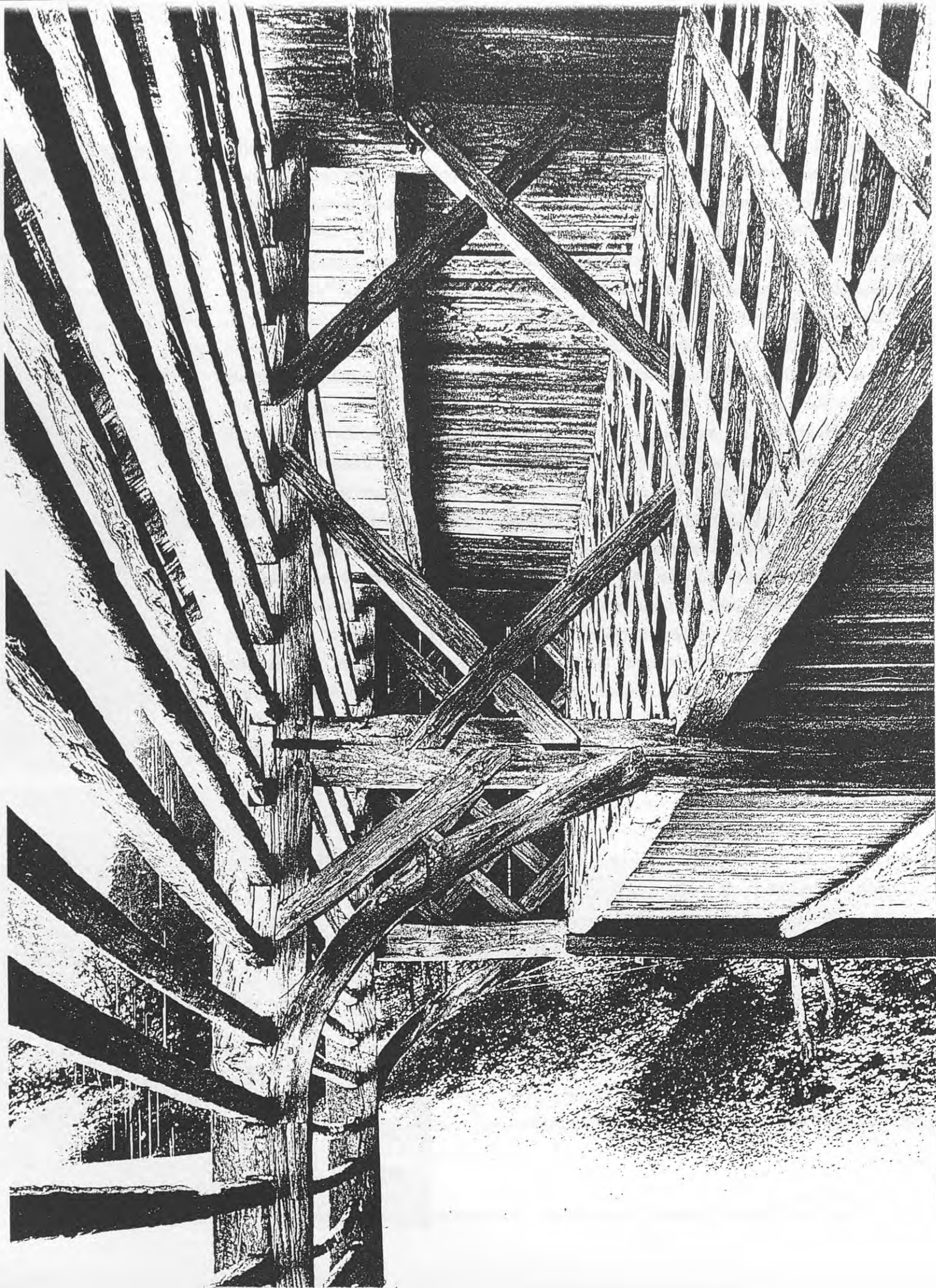
Un altre ofici arquetípic i ineludible en aquest apartat és el dels fusters de ribera o mestres d'aixa, que són els constructors dels vaixells i barques. Evolutivament, les embarcacions més elementals van ser el tronc buidat i els raigs de transport, que es construïen unint els troncs. Els esquimals van descobrir que forrant una carcassa de fusta amb cuir obtenien una embarcació -el kayak- extremadament lleugera i manejable. Dintre aquesta línia podem incloure les canoes dels indis nord-americans, amb una carcassa de cedre recoberta de làmines d'escorça de bedoll. Aquest mateix procediment, però sense carcassa interior, és l'usat des de temps immemorials pels aborígens d' Austràlia. En el Perú i les valls del Nil s'utilitzaven embarcacions de jonc. Els antics egipcis usaven també vaixells de més tonatge. Els primers vaixells de fusta estaven construïts amb taulons de cedre, units (o millor dit cosits) amb cordes; el vaixell construït així era flexible fora de l'aigua però un cop humit es tensava. Els taulons s'articulaven mitjançant espigues de fusta i eren totalment desmontables, tal i com es van trobar en la piràmide de Keops, en 1950. El vaixell de 4600 anys d'antiguitat constava de 1224 peces de fusta (12). En l'Europa escandinava és construïren també vaixells de taulons amb les unions cosides amb cordes. Els romans feien els vaixells amb acoblament i costelles tal i com es fan avui; els seus constructors revestien amb plom la part exterior. Encara que no ha desaparegut, ni molt menys, la construcció de vaixells de fusta, actualment cada cop és més difícil trobar artesans constructors o mestres d'aixa, la raó d'aquesta regressió és bàsicament l'alt cost del material i la mà d'obra. Aquesta matèria tradicional ha estat desplaçada per nous materials, com són les resines sintètiques o polièsters.

Quant a les construccions en fusta cal esmentar igualment els molins d'aigua i de vent. Els molins d'aigua ja eren coneguts pels antics grecs i els xinesos. L'energia de l'aigua va ésser aprofitada inicialment per moldre el gra i després per moure la maquinària tèxtil, paperera, fargues, etc. Fins l'invent de la màquina de vapor els motius van ser els elements transformadors d'energia més econòmics eficaços i fiables de què va disposar l'home. Els primers molins de vent van ser construïts a Pèrsia (segle X), però el màxim floriment no és va donar fins al segle XII, a Europa. En els molins tradicionals tot, des de la construcció fins als engranatges i eixos estaven fets de fusta.

La fusta és un material molt important en l'enginyeria. La construcció de ponts és una aplicació que s'ha perllongat fins a l'actualitat. D'aquestes construccions en fusta no resten gaires, -les inclemències del temps han cobrat el seu tribut-, però existeixen dibuixos, gravats i, fins i tot, fotogràfics (Índia), que ens mostren grans ponts de troncs d'arbre que adhuc va resistir el pas dels ferrocarrils. Un altre aplicació de la fusta en l'enginyeria és la de les excluses i els canals, -recurs utilitzat escassament en l'actualitat-. Però, sens dubte, la utilització actual de la fusta en l'enginyeria es basa, gairebé exclusivament, en la tècnica de l'encofrat per als buidats de formigó; aquesta tècnica forma l'autèntic paisatge urbà del nostre temps. L'estructura de fusta, en aquest cas, està absent, és el negatiu. La fusta l'entreveiem reproduïda a modus d'empremta sobre el formigó, ens mostra els dibuixos de les vetes i la seva textura.



Pont japonés.
Kintai-bashi en el Iwakuni, Prefectura Yamaguchi.



2.1. COMPORTAMENTS ESTRUCTURALS: ARQUITECTURA JAPONESA

Al Japó tradicional el fuster és el constructor d'espais habitables, com a la nostra societat ho és el "paleta". L'arquitectura tradicional japonesa és basada en l'ús estructural de la fusta. Fins l'any 1850 el Japó té un sistema feudal, amb una societat desconectada del món exterior (1). A partir d'aquesta data l'Occident li suministra noves tecnologies i això genera un canvi en el sistema constructiu tradicional. La fusteria del període feudal havia desenvolupat un sistema d'engalzaments complexes, individualitzats per a cada cas concret. Occident aporta els sistemes standard mitjançant corrents americanes, sobretot. Després de 1850 surt un altre tipus de fuster-constructor, amb claus i martell, que simplifica el treball, permetent l'oblit i la quasi desaparició d'una llarga evolució artesana. L'occidentalització de la pedra, del totxo i del formigó. L'ofici perd la concepció global i es torna especialitzat (fragmentat), és a dir, el constructor, al Japó, actuava com a arquitecte, dissenyador i fuster, desenvolupant d'aquesta manera uns coneixements apresos a l'entorn on vivia.

El Japó es converteix d'aquesta manera en un paradigma de la desvinculació arquitectònica amb el medi; l'arquitectura occidental no funciona correctament, els terratrèmols obliguen al Japó a replantejar-se les influències forànies, recuperant en certa mida la seva herència constructiva.

L'arquitectura tradicional japonesa és una construcció lleugera, realitzada amb fusta, bambú i fibres vegetals (2). Per aquesta raó no es fan murs de càrrega, tot s'estructura mitjançant columnes de fusta.

La manca de murs ha permès desenvolupar una concepció elàstica de l'espai, ja que afavoreix una autonomia i independència de l'estructura i els tancaments.

Un altre fet que cal remarcar, pel que fa referència a l'arquitectura japonesa tradicional és la manca de mobiliari i d'espais tancats, tal com s'entén a Occident.

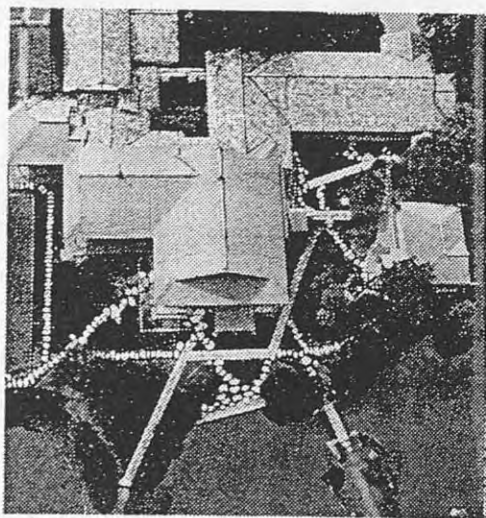
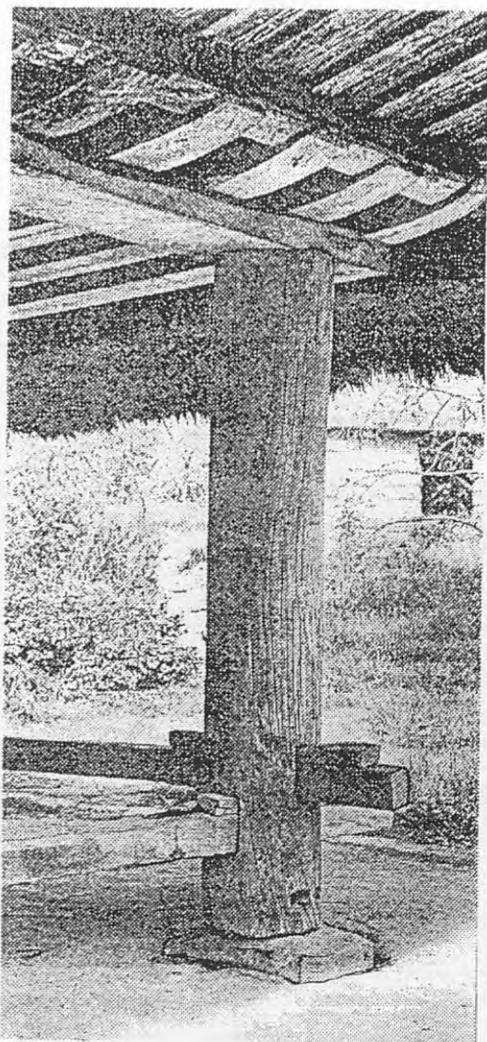
La planta de la casa japonesa s'estructura generalment al voltant de dos elements fonamentals (3): en primer lloc, el "tatami", és a dir, l'estora de palla que medeix 90x180 (mida antropomòrfica) i és l'unitat de mesura o mòdul de superfície; i en segon lloc la disposició de les columnes de



1 - DIVERSOS AUTORS: HISTORIA UNIVERSAL DE LA ARQUITECTURA. ARQUITECTURA ORIENTAL. M.BUSSAGLI/A.TAMBURELLO. Ed. Aguilar, Madrid, 1978.

2 - FUTAGAWA, Yukio: ARCHITECTURE JAPONAISE. ESPACES, FORMES ET MATERIAUX. Office du livre, Fribourg, 1963.

3 - CARVER, Norman: FORM AND SPACE OF JAPANESE ARCHITECTURE. Ed. Shokokusha, Tokyo, 1955.



Palau de Katsura.

4 - BORRÁS, M^a Lluïsa: KATSURA Y DAITOKUJI. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1970.

5 - PEDRAGOSA, F.: "Katsura", ON, núm. 38, Barcelona.

6 - CARVER, Norman: FORM AND SPACE OF JAPANESE ARCHITECTURE, op. cit.

fusta; en aquest cas el mòdul o unitat de mesura és el ken, distància entre dos columnes. El ken té entre 6-10 shaku, -segons les èpoques la relació ha anat variant, abans del segle XI, 10 shaku feien un ken, en el segle XI la relació va ésser de 7 shaku un ken, i actualment la relació és de 6 shaku un ken-; 1 shaku són 30 centímetres. Per tant les dimensions de cada part de l'estructura són proporcionals a l'unitat bàsica que és el ken.

L'arquitectura tradicional japonesa és, des del punt de vista estructural, una arquitectura de columna, és per tant una estructura (que elaborada es comporta) per compresió, tots els altres aspectes venen, doncs, condicionats per aquest fet. El pilar determina el ritme de la composició, dels tancaments, de les separacions, de les portes correderes. No obstant, aquesta composició és dinàmica, ja que en qualsevol moment es podrà canviar o adaptar l'espai intern de la casa segons les necessitats. Si mirem un prototipus com el palau de Katsura (4) veurem que els compartiments estan fets amb pantalles de paper d'arròs translúcid, la qual cosa afavoreix una continuïtat global entre les zones privades de l'edifici i l'exterior (el jardí).

El jardí, depenent de com estiguin col·locades les separacions, pot restar aïllat o bé penetrar a l'interior. La "veranda" és l'espai intermig entre l'exterior i l'interior, aquest porxo que rodeja la casa pot ésser tancat mitjançant persianes que converteixen aquest espai de transició en espai perllongació de l'interior. Evidentment aquests tancaments s'adapten als canvis estacionals, tancat a l'hivern i obert a l'estiu (5).

En arquitectura, espai, funció, estructura i matèria son variables d'un sistema d'interrelacions; l'estructura neix en funció de l'espai intern, d'altra banda és conseqüència de la concepció filosòfica, ja que vol mostrar un model de vida que es tradueix en un espai simbòlic. El Japó representa la simbiosi de dues formes de veure el món: el budisme i el shintoisme. El budisme (d'origen xinès), aporta a l'arquitectura l'ordre geomètric; el shintoisme potencia la relació home-naturalesa, ja que és una creència eminentment naturalista. Aquestes religions han definit unes nocions filosòfiques de l'espai que es poden resumir en dos termes (6):

- OKU, que vol dir recorregut, penetració seqüenciada. L'arquitectura japonesa estructura un recorregut seqüenciat entre l'interior i l'exterior amb una successió de sub-espais. Aquest recorregut permet la penetració des d'un espai obert cap a un espai tancat. D'aquesta manera, caminant, es descobreix l'estructura envoltant. L'espai està concebut com un creixement

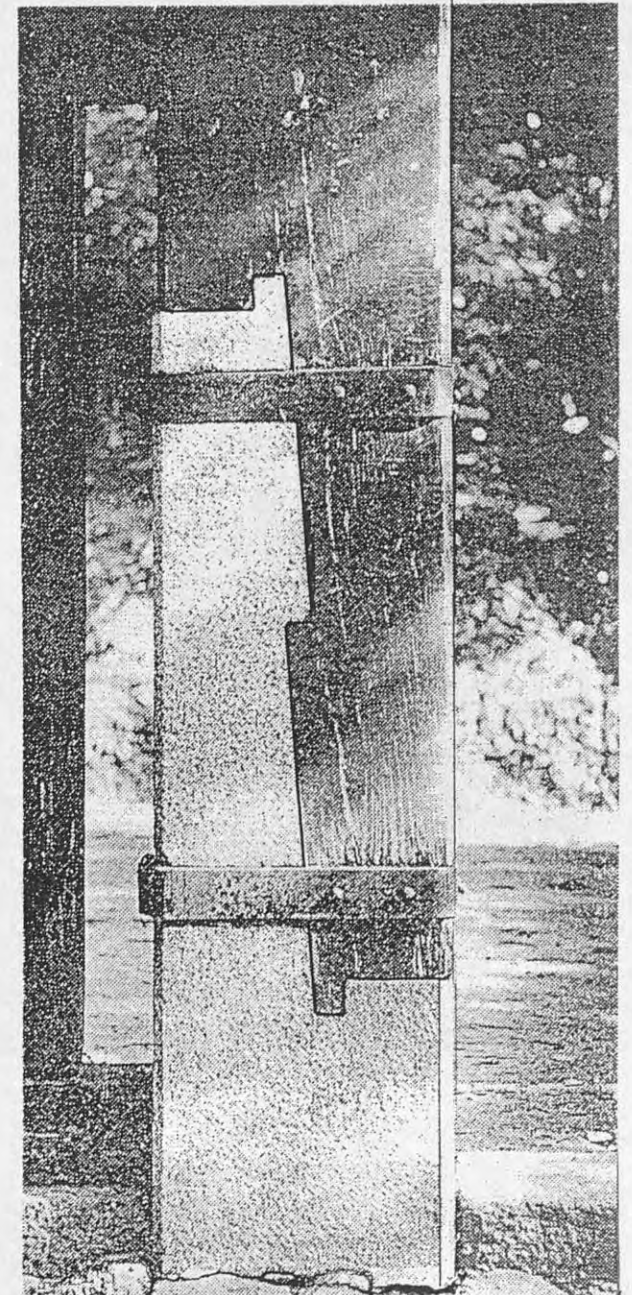
concèntric al qual s'ha d'accedir a través de diferents espais-filtres. Els objectes es troben en la profunditat, l'arquitectura japonesa vol remarcar el concepte d'itinerari, on l'espai no és rígid, els panels que separen cada estança són mòbils. La idea d'"oku" sintetitzada en el jardí clàssic japonès es manifesta en una sèrie d'elements que cal descobrir pas a pas, al llarg del camí.

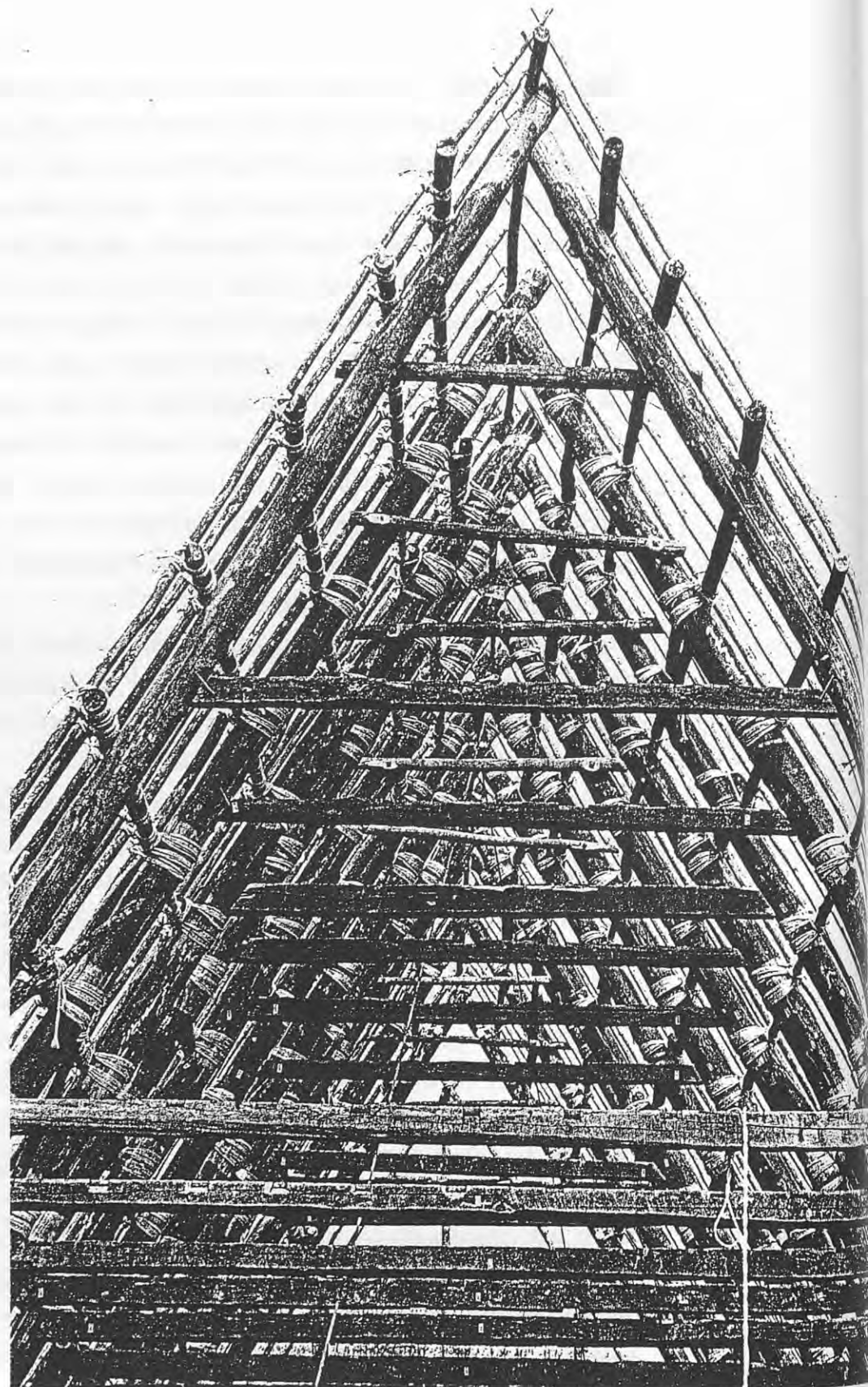
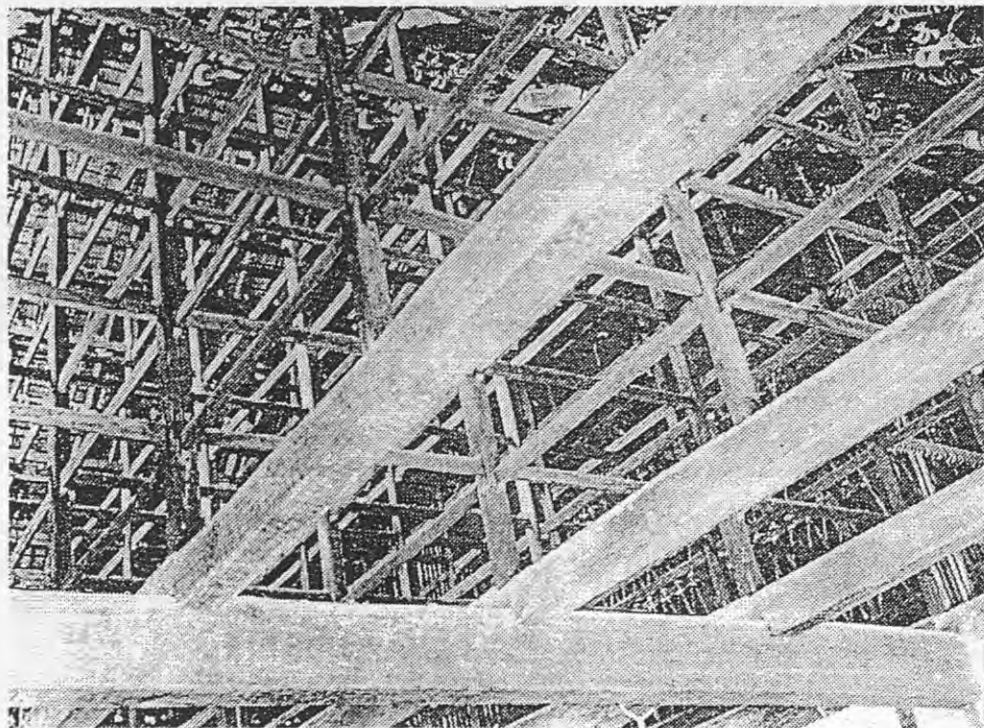
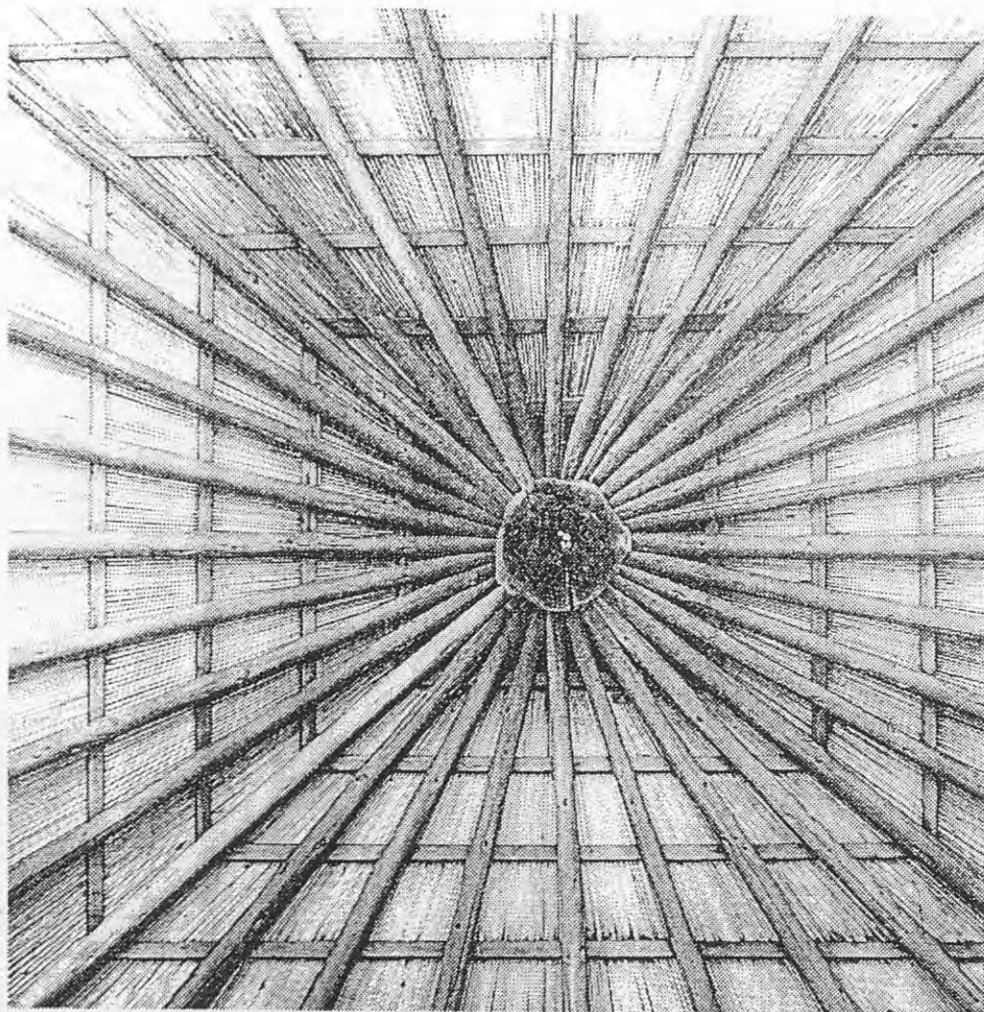
- MA, designa distància entre..., ritme, successió, relació d'espai-temps. El "ma" és la distància o interval entre dues coses, entre objectes, i amb aquesta paraula es designa allò que té més importància en arquitectura: l'espai que hi ha entre les coses. Aquest terme es fa difícil de qualificar, doncs, la cultura occidental vol veure i donar importància a l'objecte, potser en aquesta concepció és on s'evidencia una veritable diferència entre les dos cultures. El "ma" és també un concepte emparentat amb el ritme i en conseqüència, amb la música.(7)

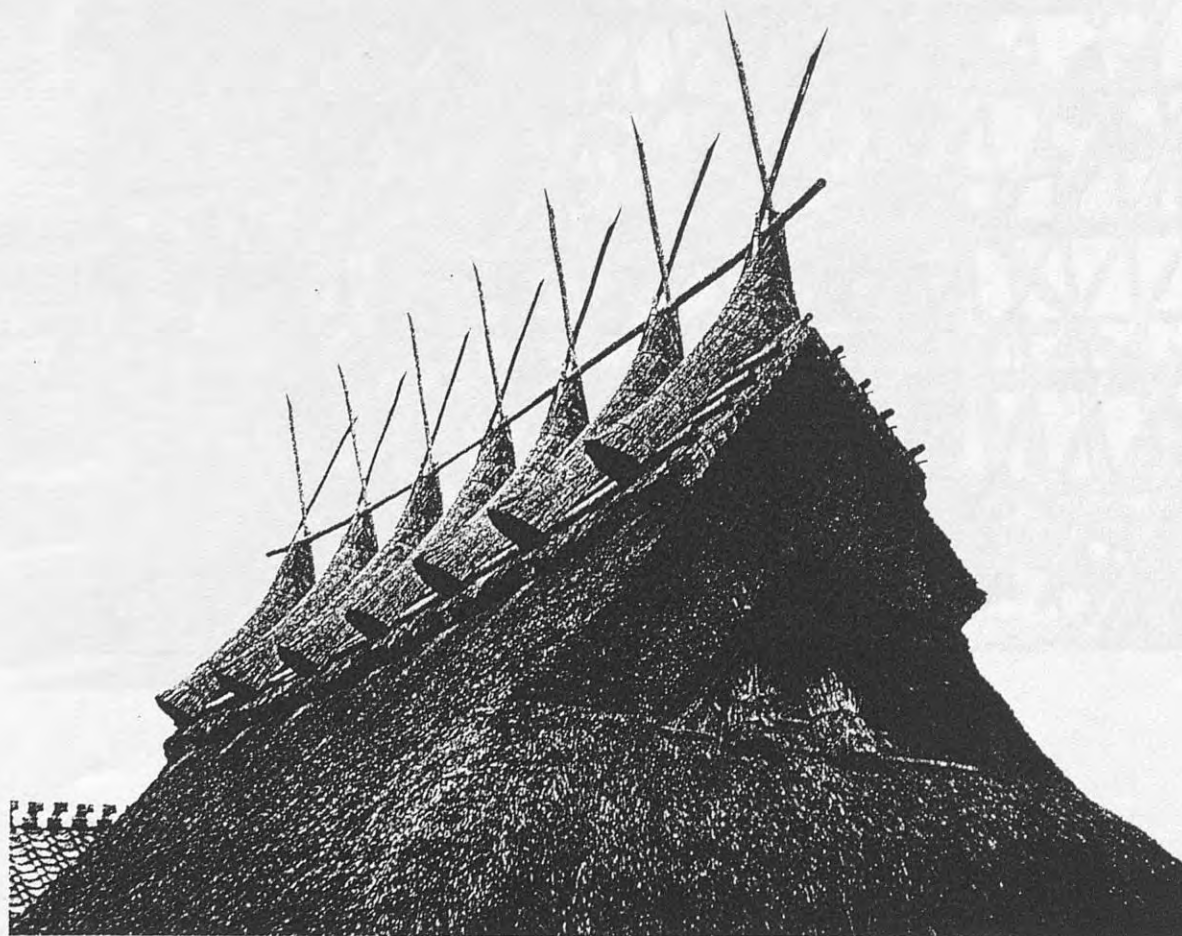
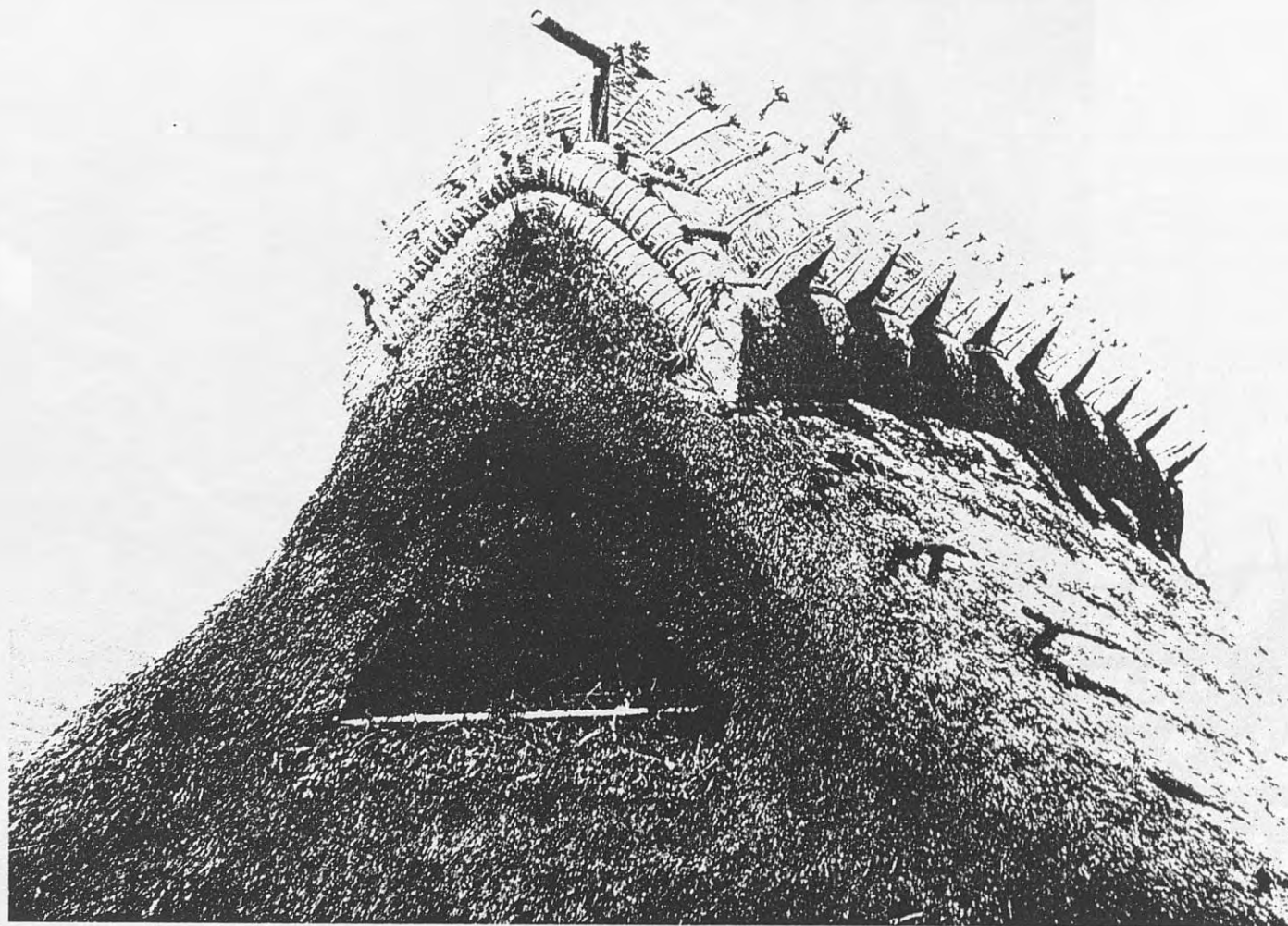
Al Japó tradicional la matèria té entitat pròpia, i per tant, es deixa manifestar la seva puresa, tractant-la segons les lleis internes -comportament propi-, s'entén així que aquesta no es recobreixi mai, deixant-la a la vista tal qual és, amb els seu color i textura.

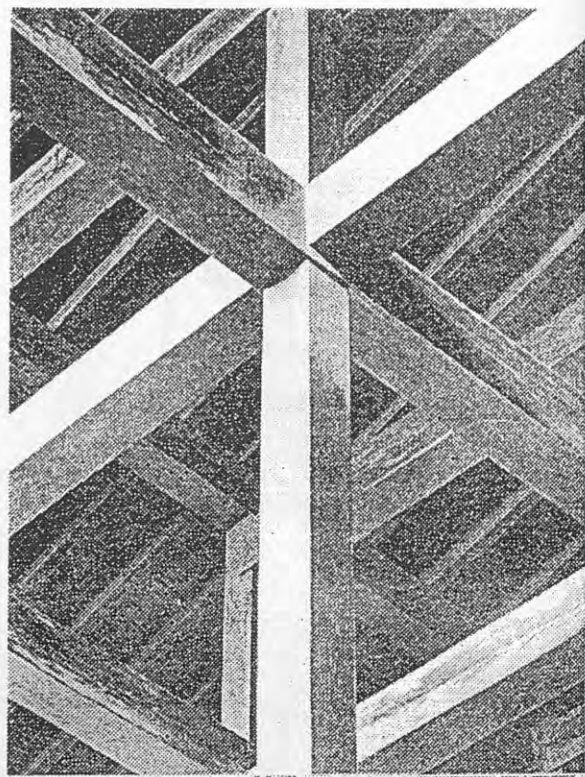
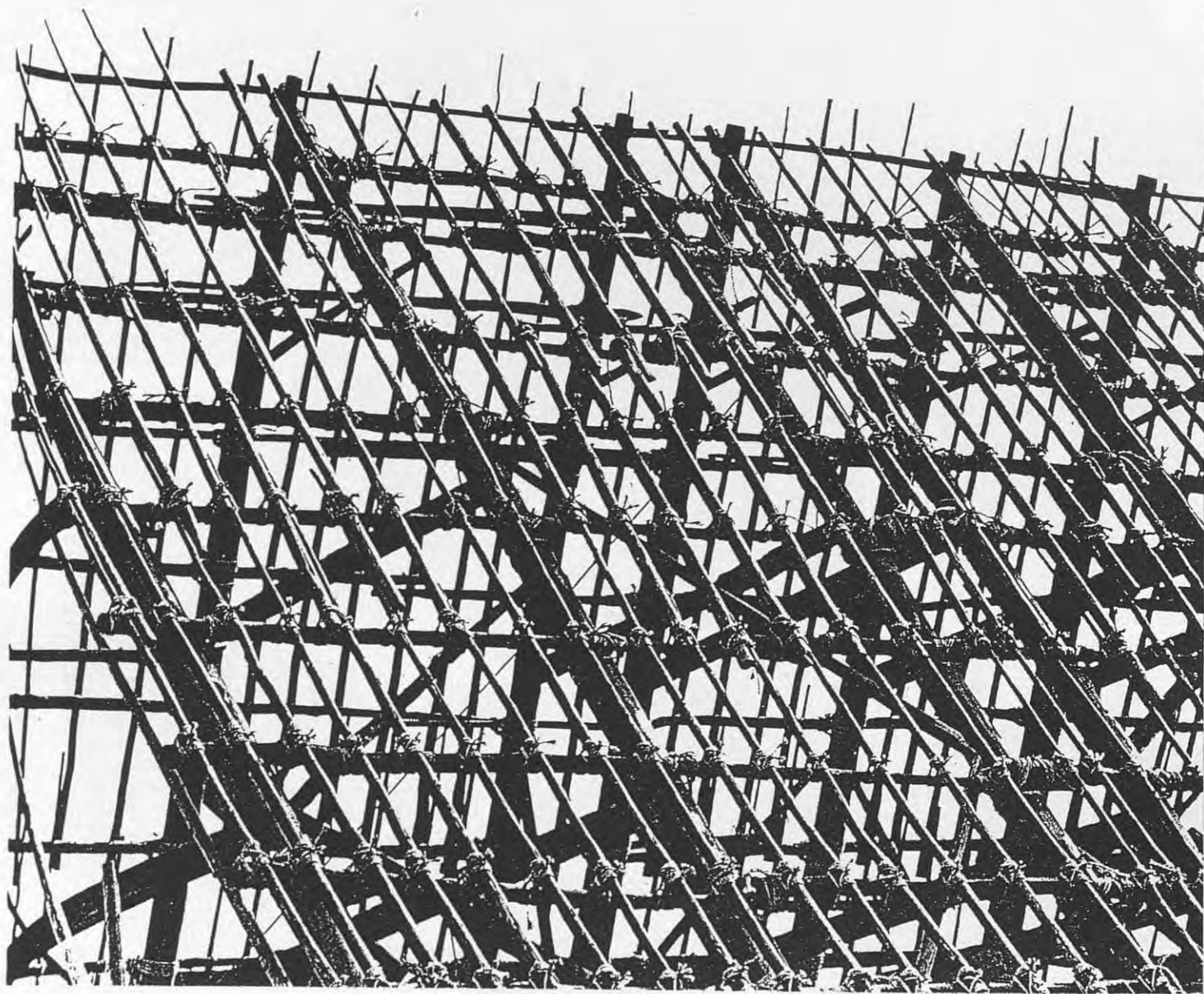
L'arquitectura és bàsicament de fusta, però es desenvolupa sobre una base de pedra: sota la columna de fusta es sol trobar una pedra. La fusta és el material primordial de la construcció, la casa es construeix al voltant d'una columna central -Daiku Bashira o columna central del déu de la Fortuna- que és el primer signe de construcció. Aquesta columna evidencia la relació existent amb l'arbre sagrat (shintoisme). L'arbre sagrat domina l'espai del bosc, aquest símbol de l'arbre, que és la columna, també ha de dominar l'espai de la casa. En els rites constructius dels artesans japonesos, aquesta columna central ha d'estar posada amb la mateixa posició i orientació que tenia quan era al bosc: els fusters japonesos diuen que la fusta no pot ésser emmagatzemada horitzontalment, la fusta té la seva dignitat i cal dipositar-la sempre verticalment.

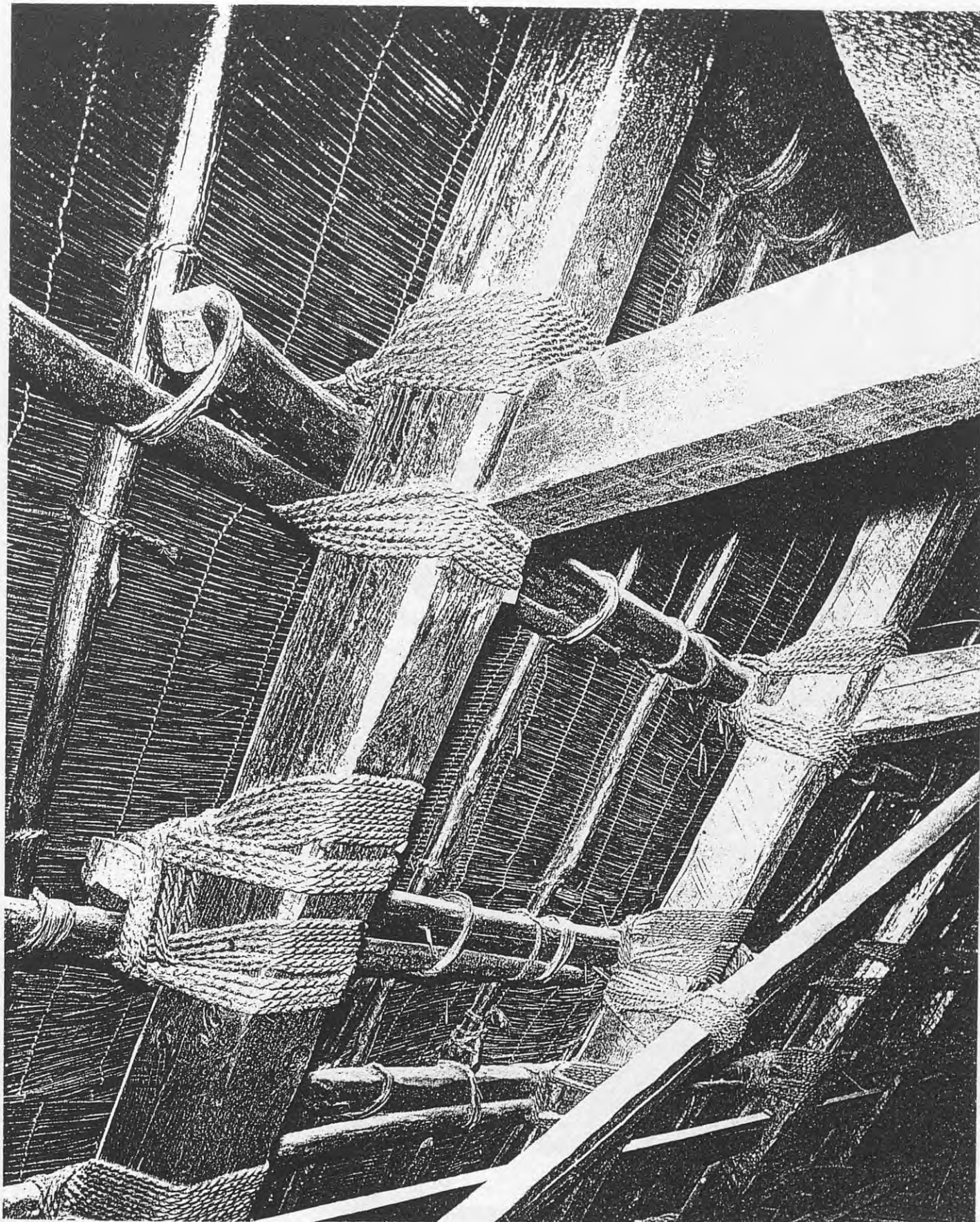
La pedra és el suport de la columna. Per als japonesos la naturalesa és el millor escultor, la seva obra ha d'ésser modificada escassament, com cada ésser humà té la seva personalitat, i cal respectar-la. Les roques i les pedres també tenen la seva. Cal, doncs, utilitzar cada pedra d'acord a la seva bellesa i al seu caràcter, i per aquesta raó no es desbasten les pedres que actuen com a suport de les columnes de fusta. Als llocs on no compleixen una funcionalitat, les pedres són venerades o admirades per la seva pròpia forma, com es pot observar als jardins japonesos que reflexen el pensament budista zen.

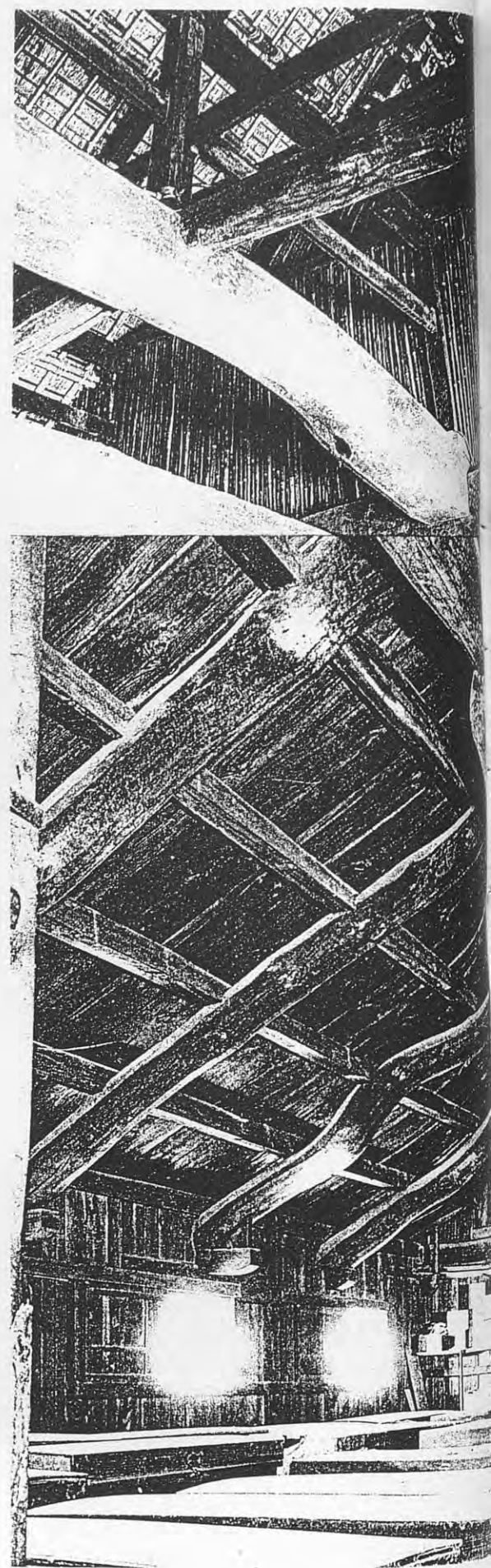
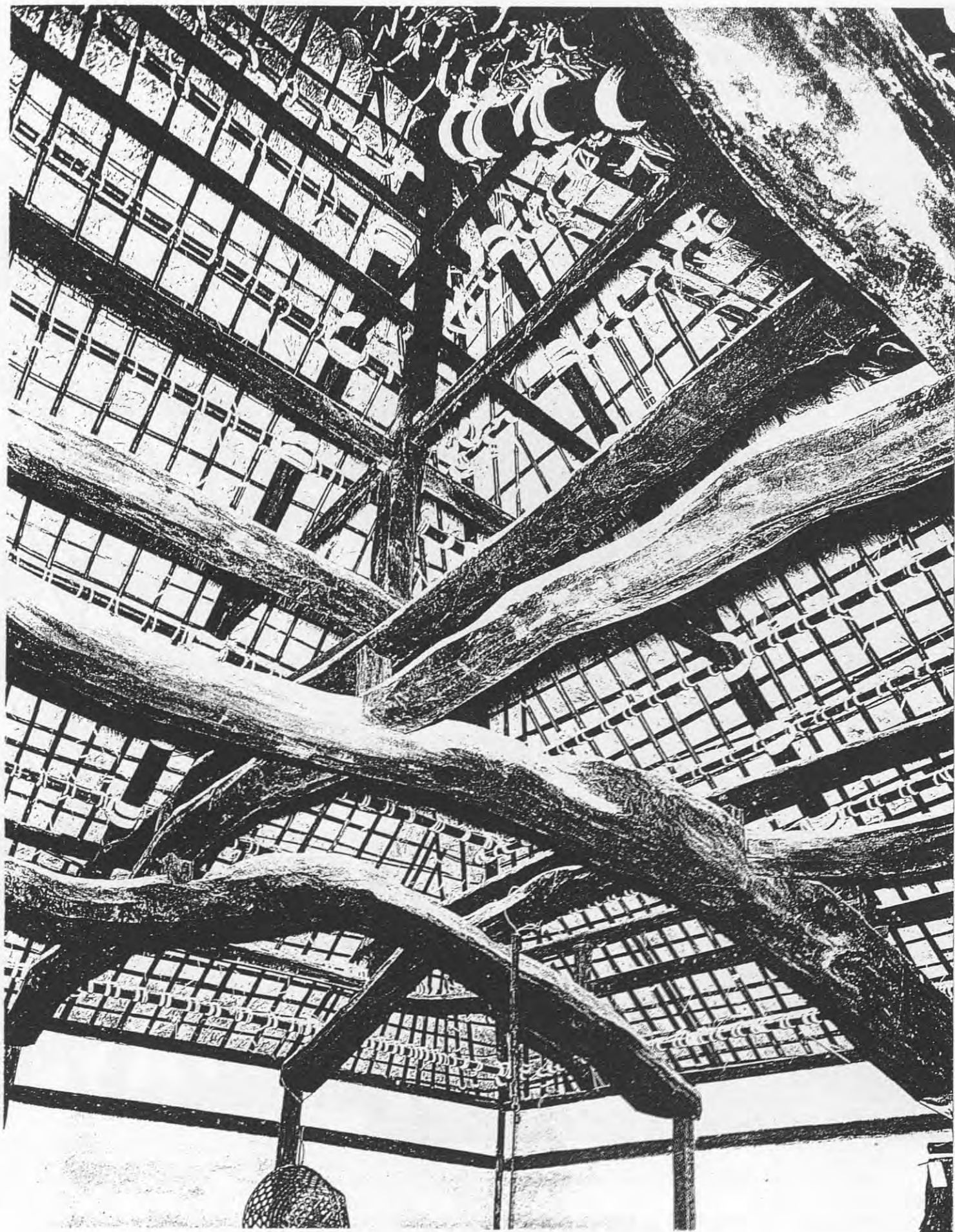


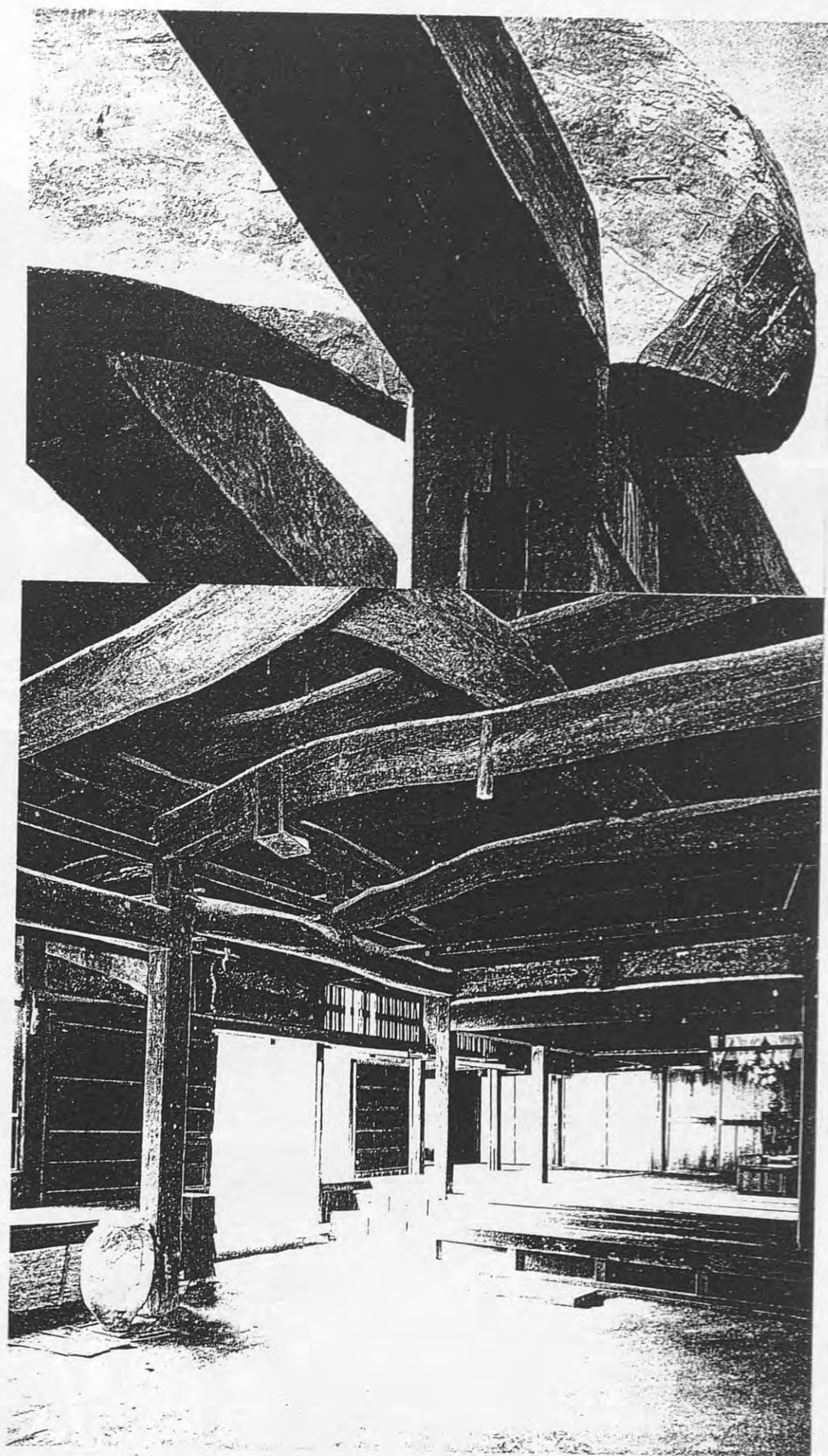
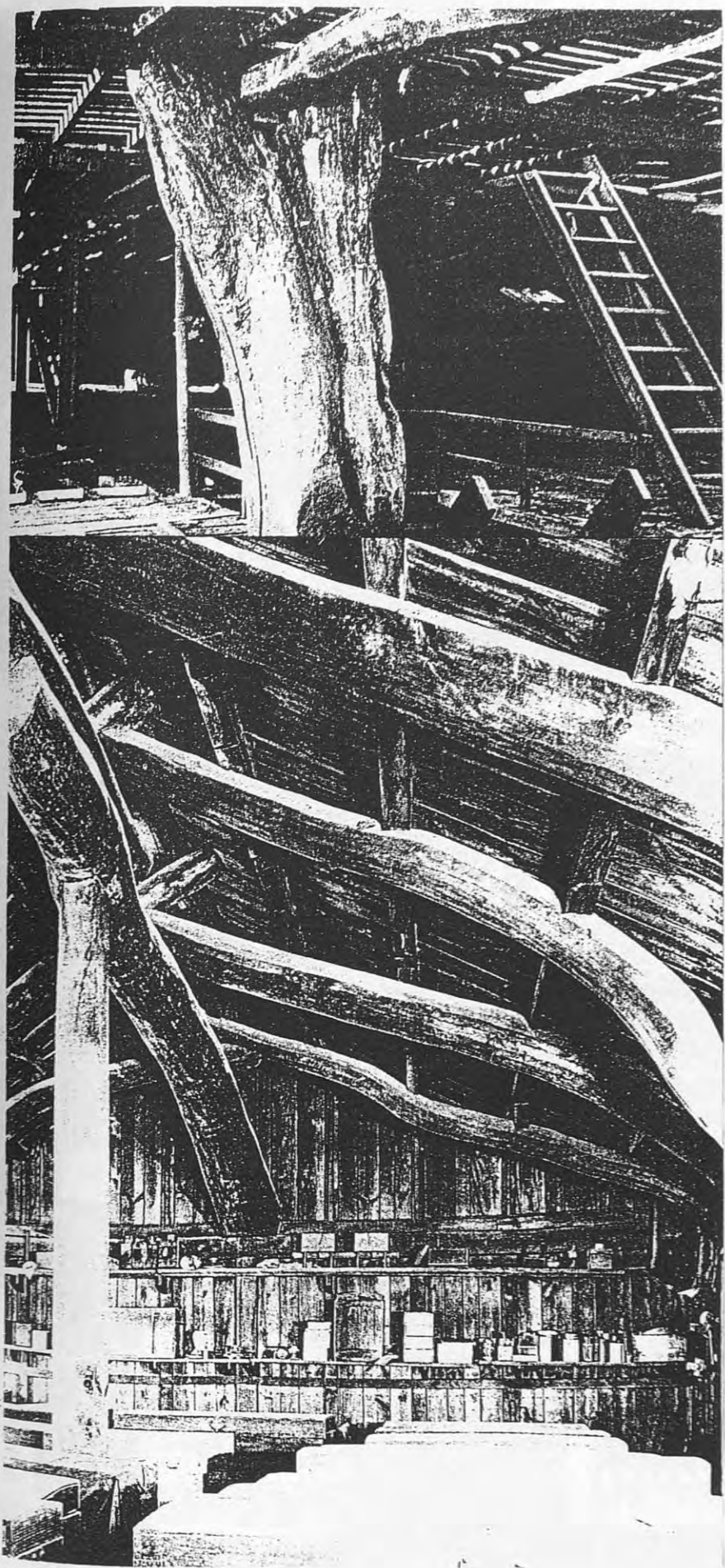


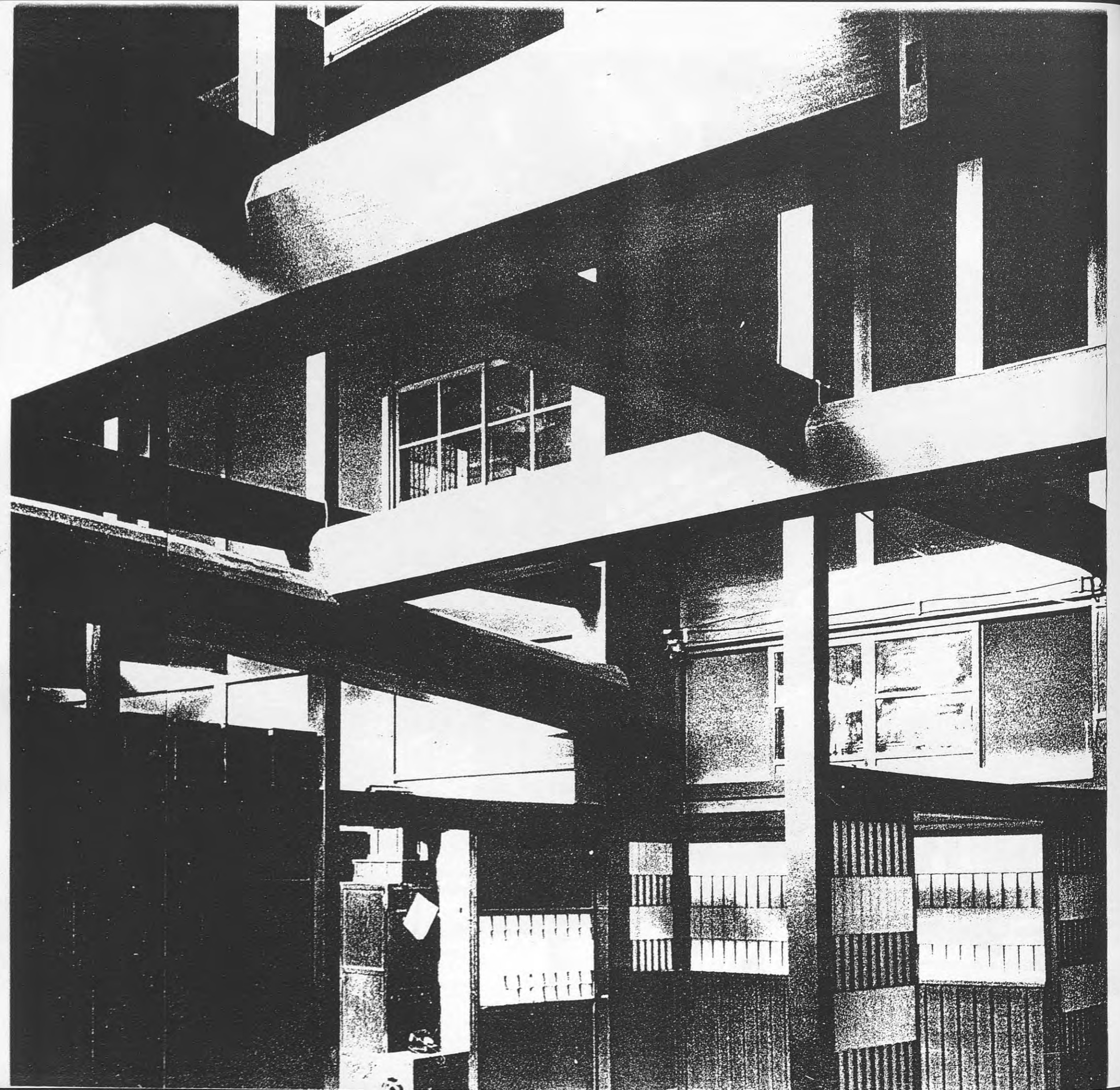


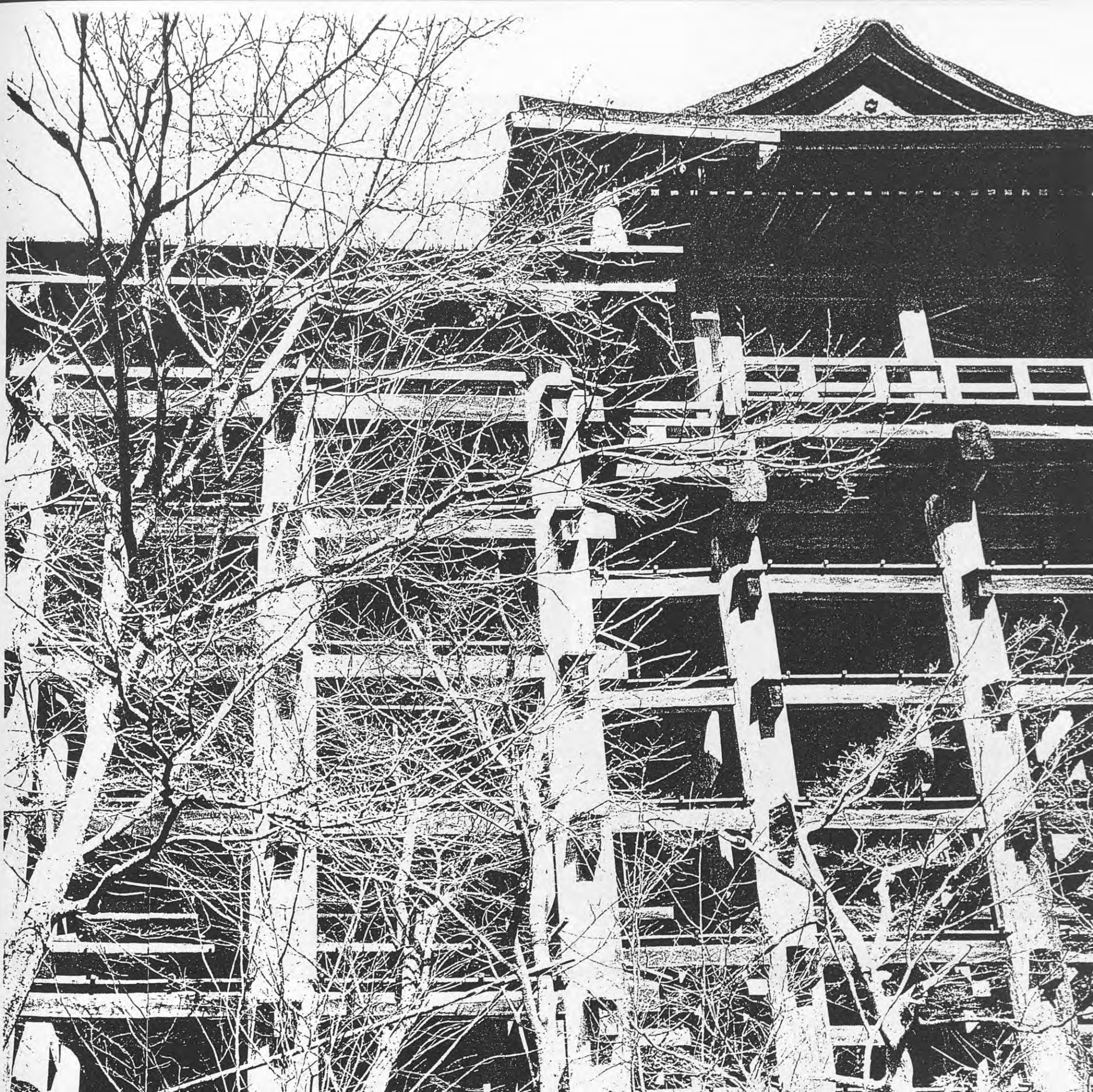


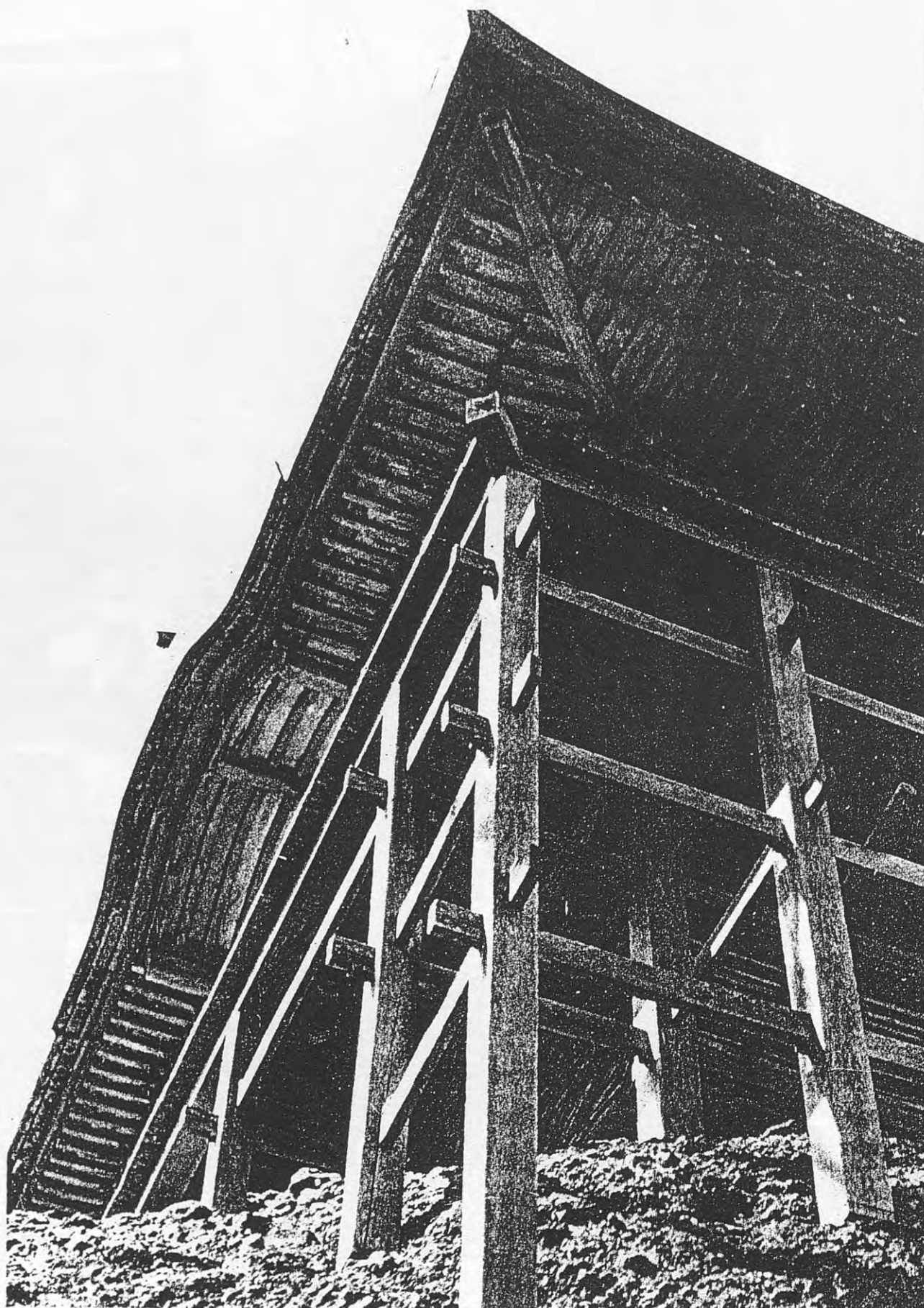
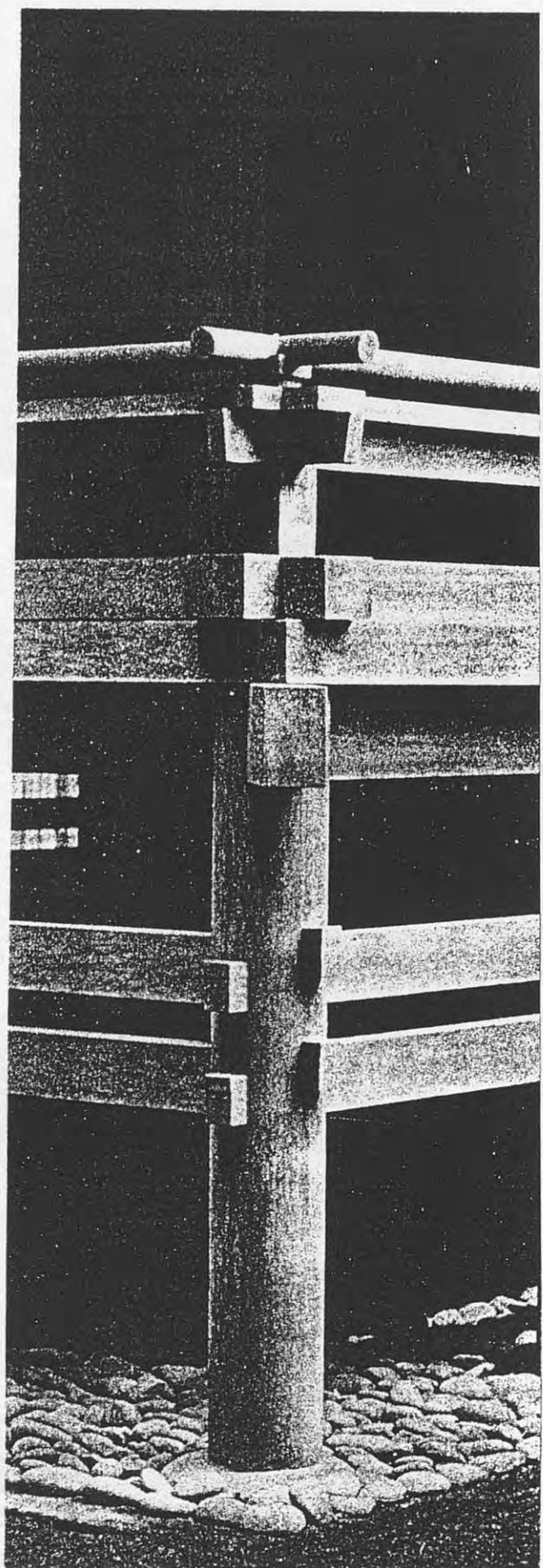


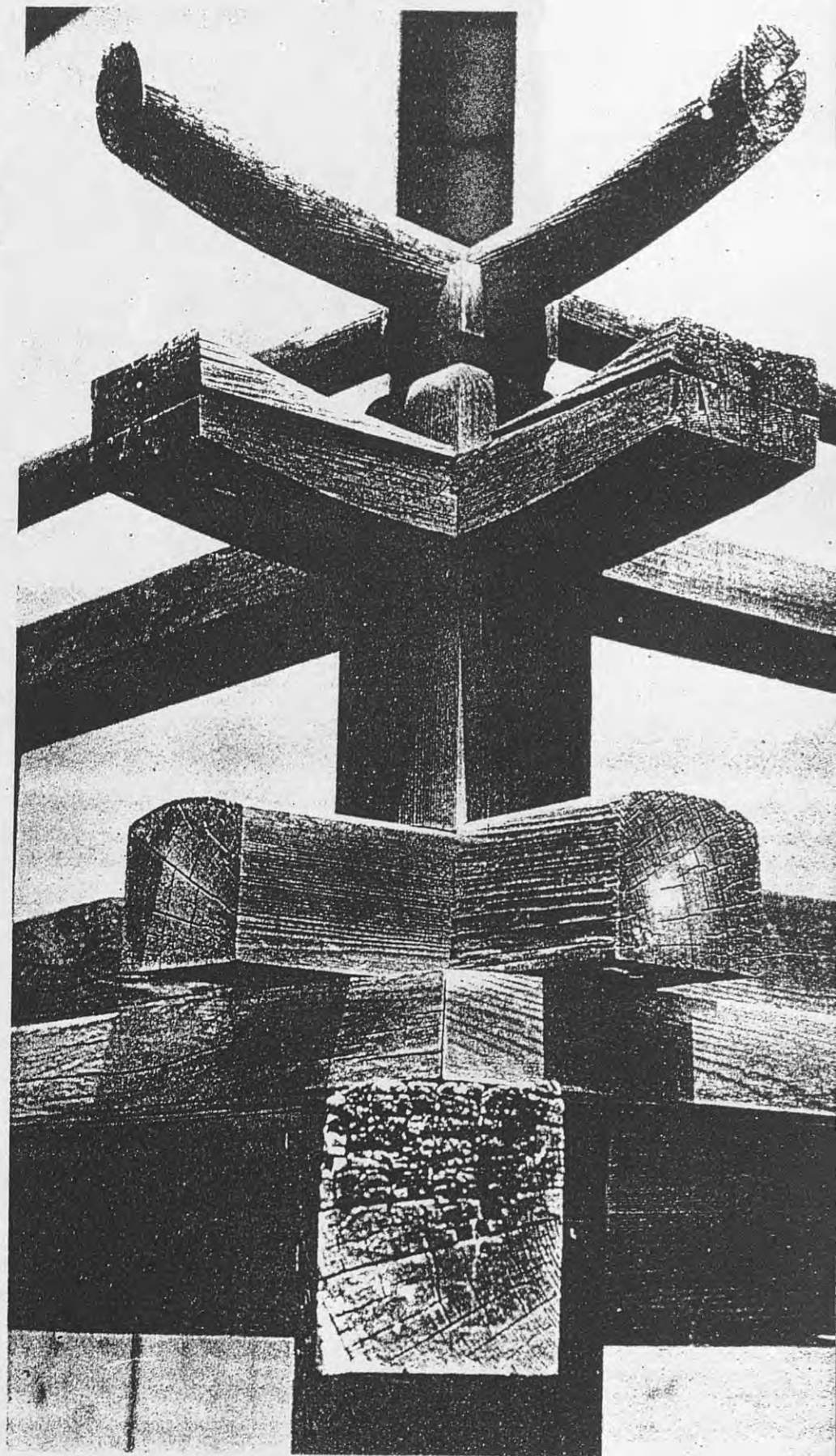
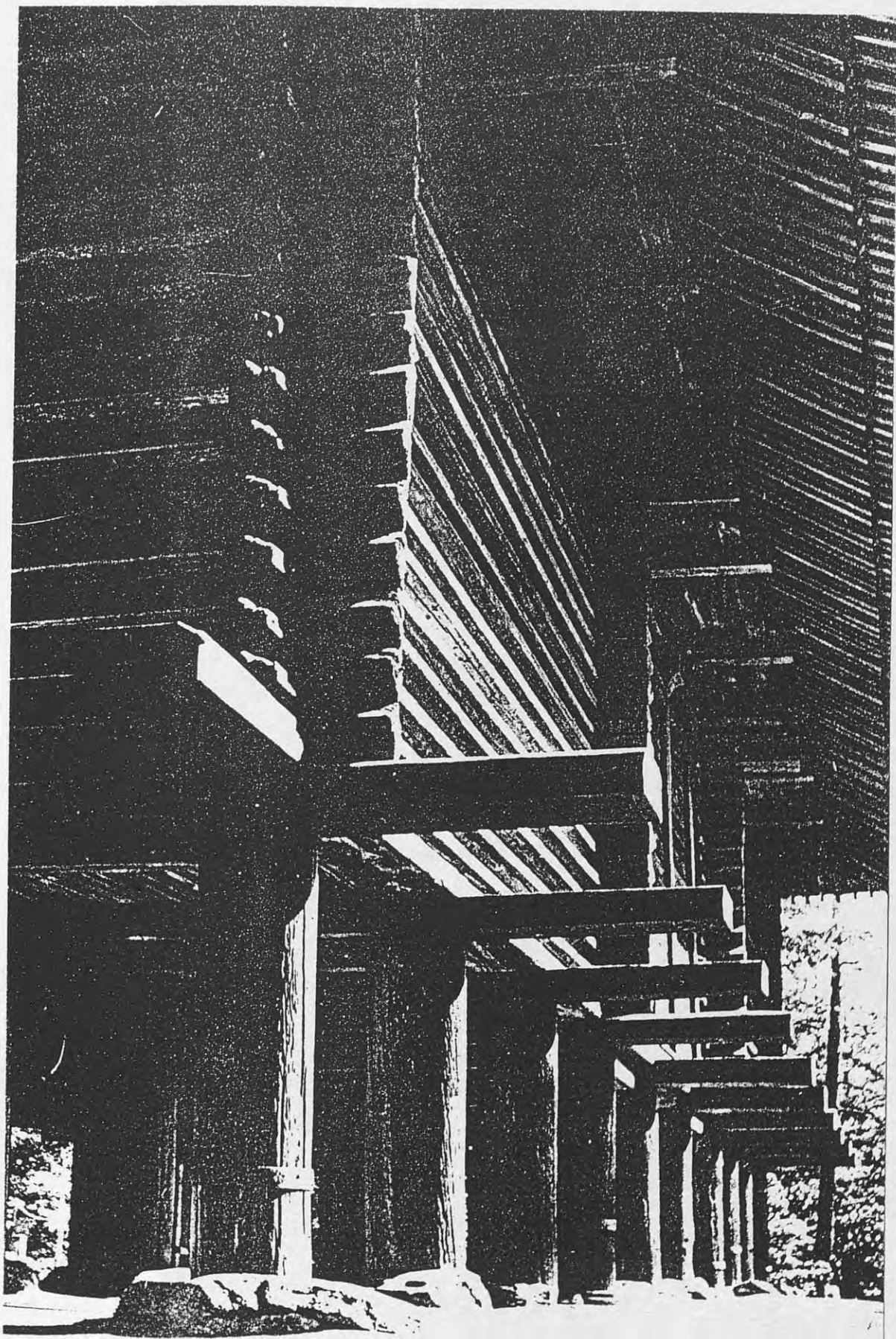


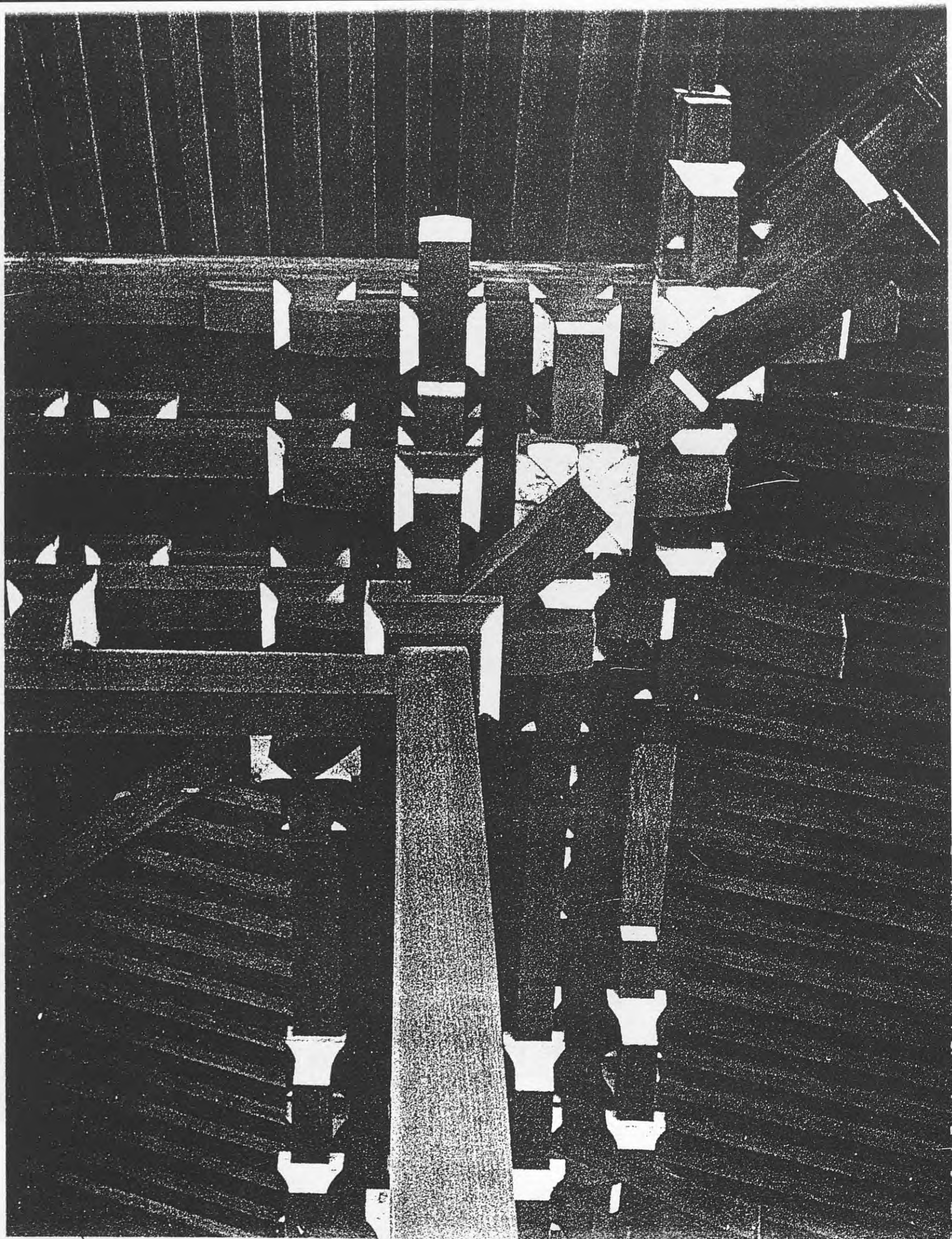


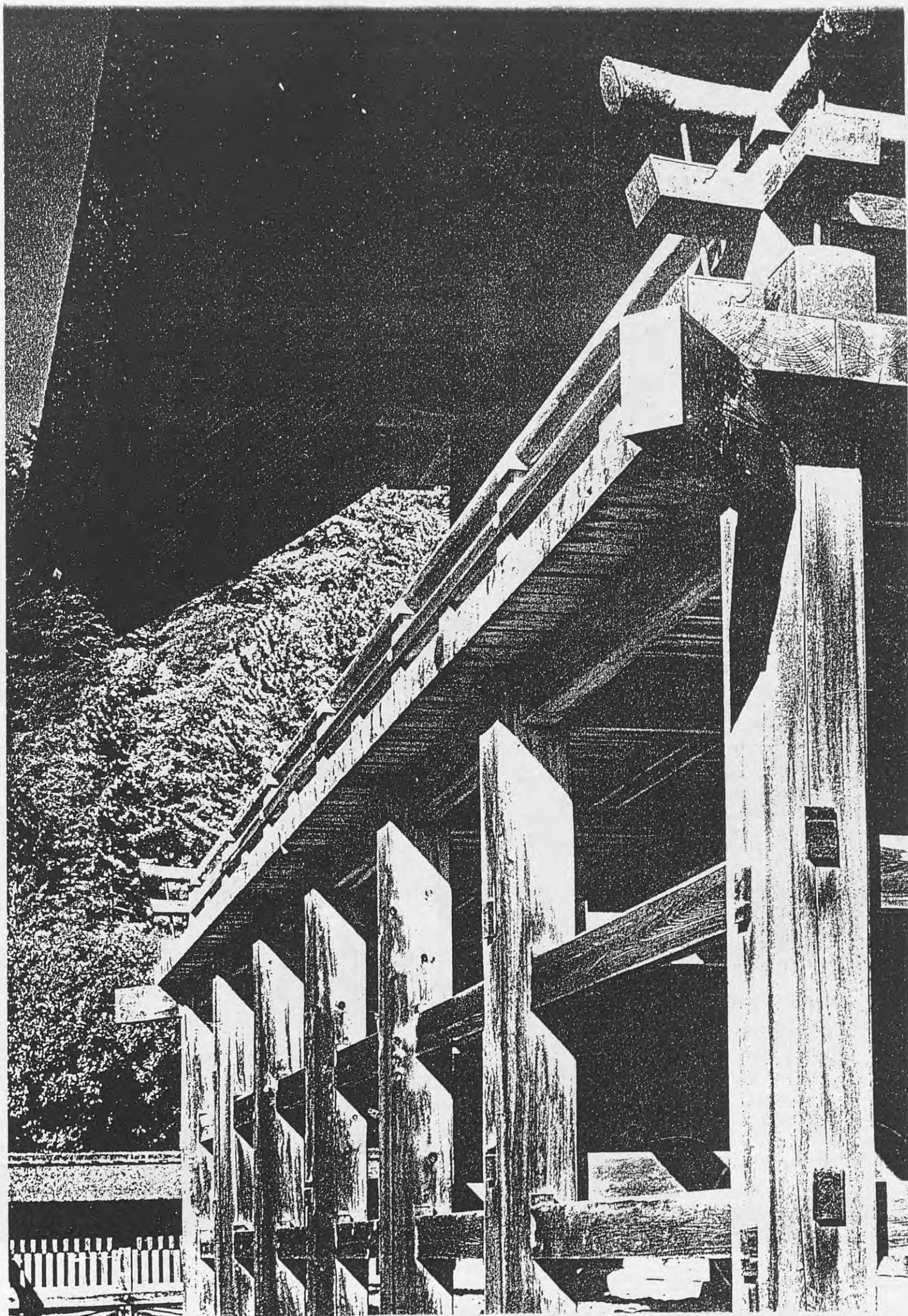


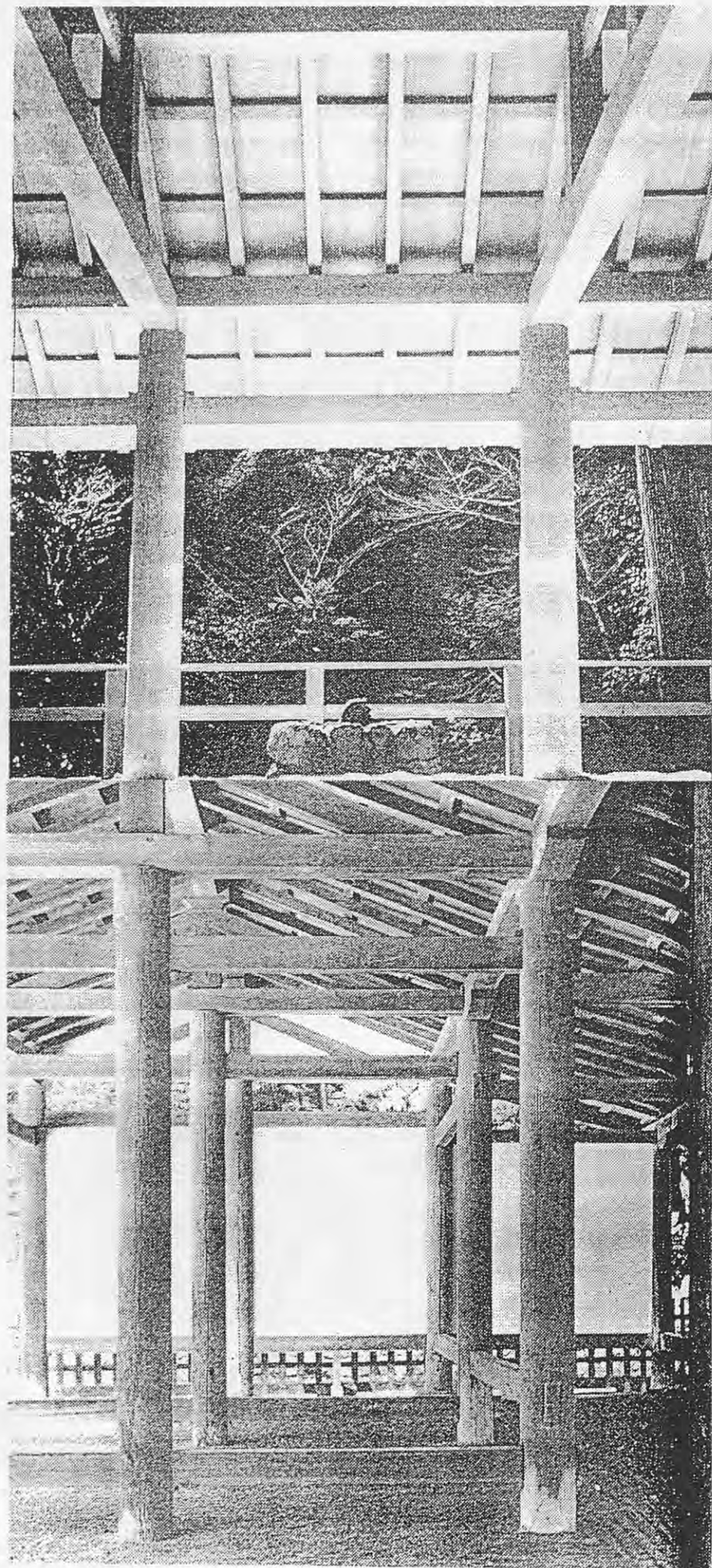
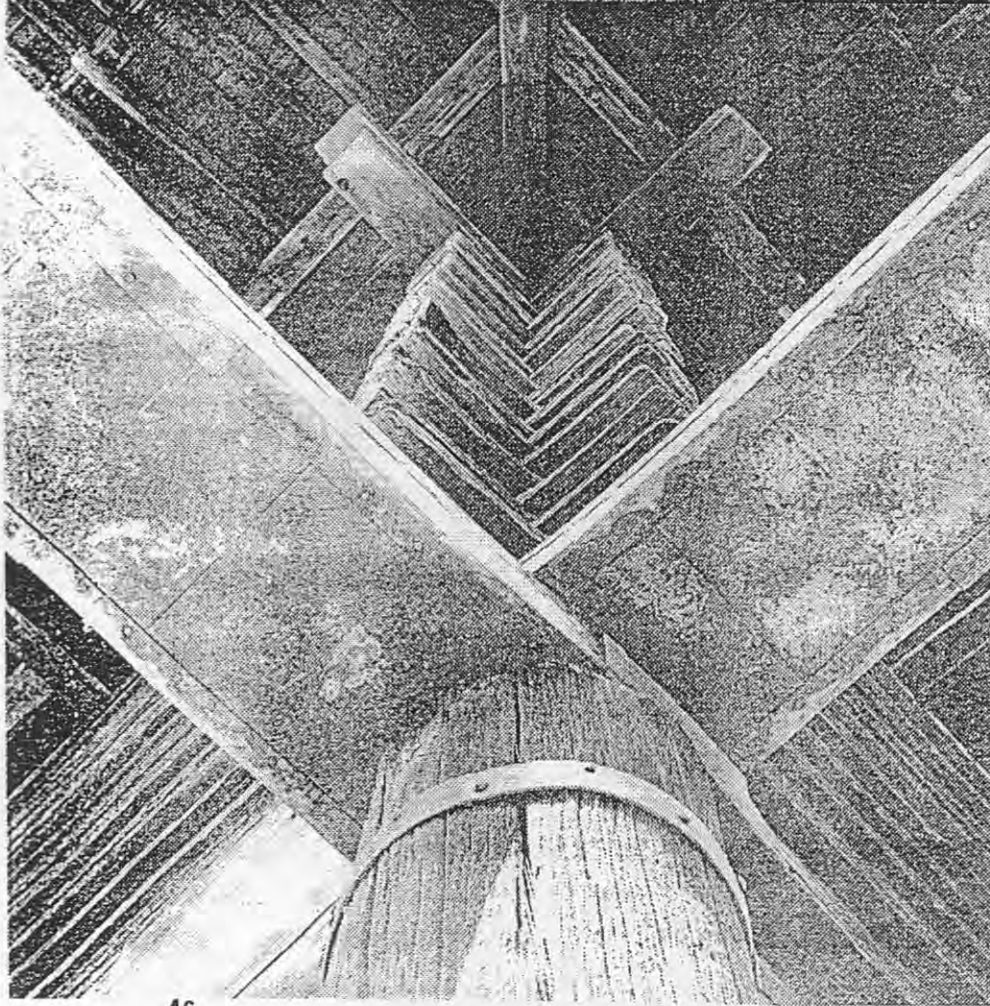
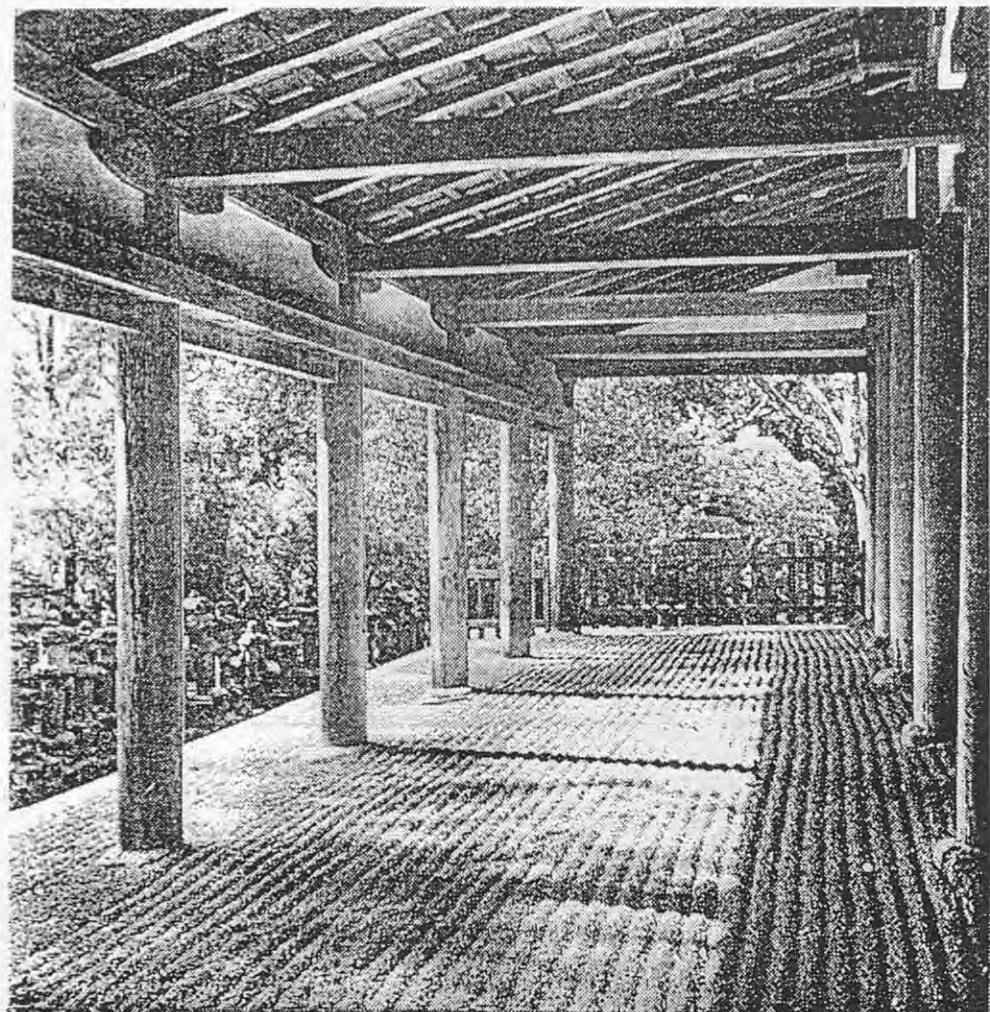


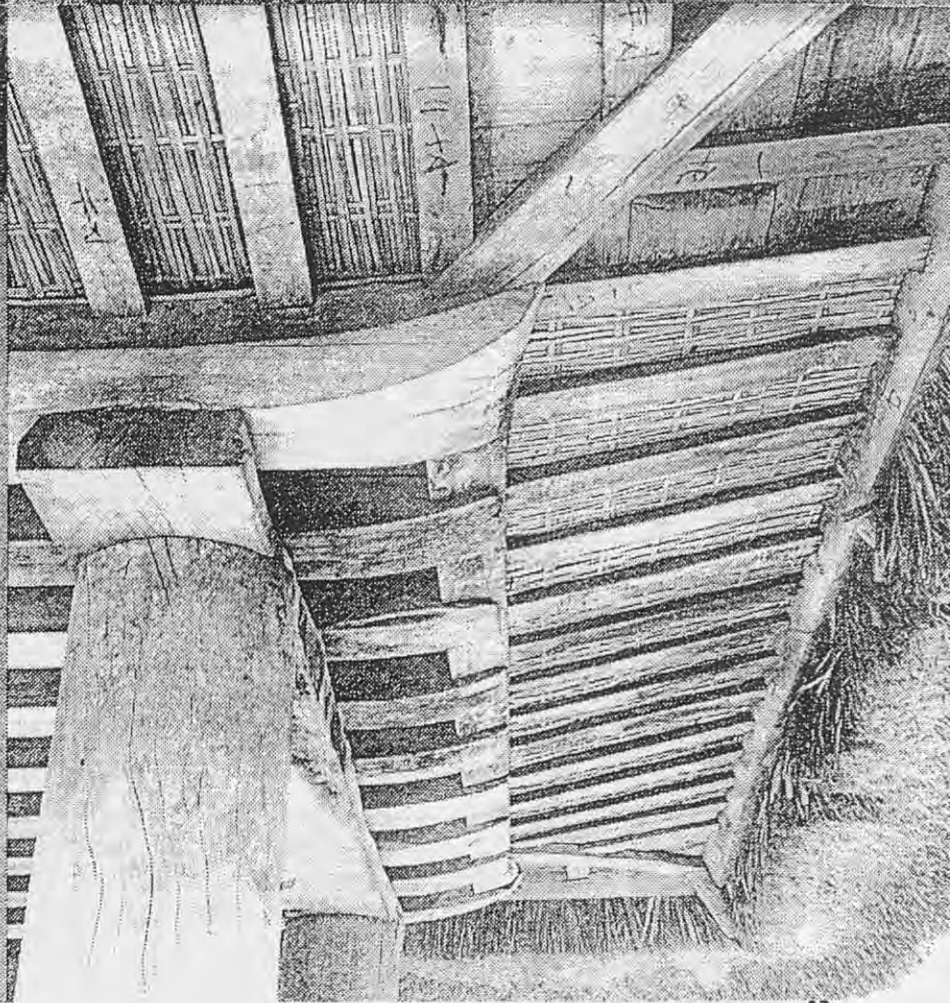
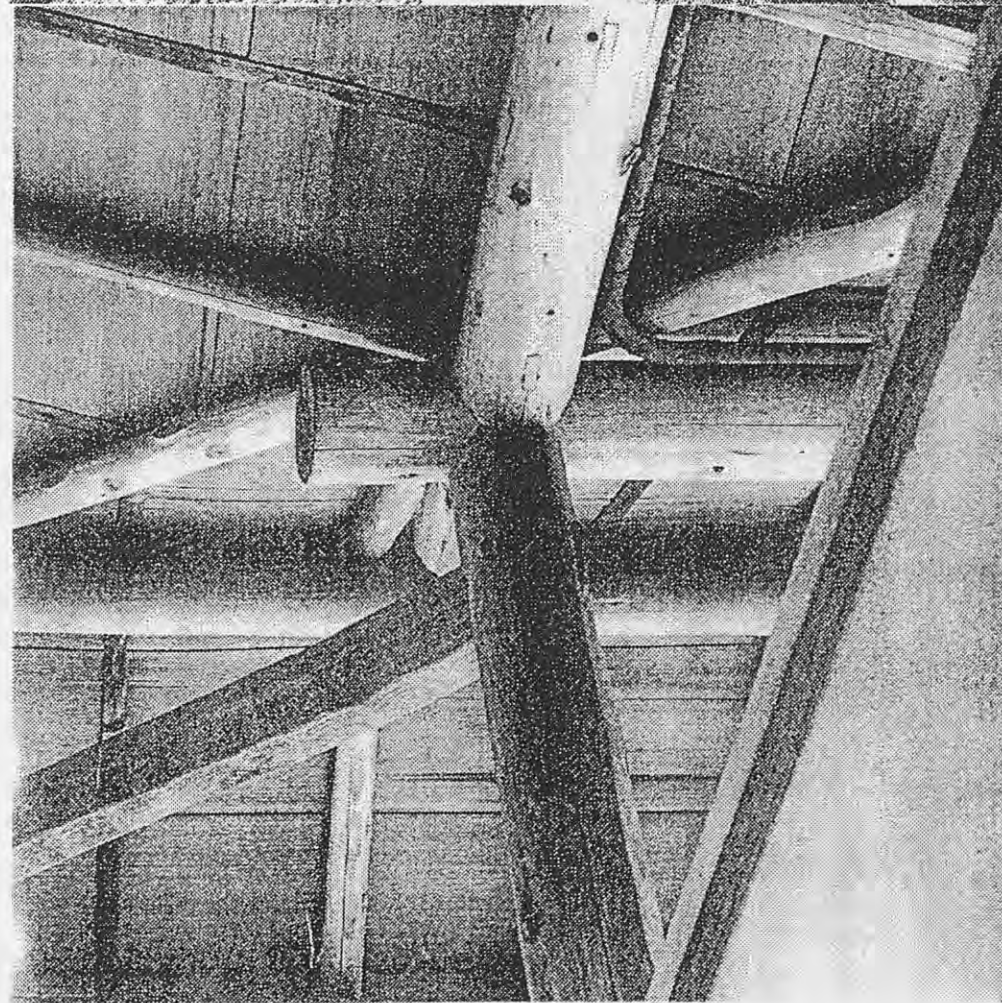
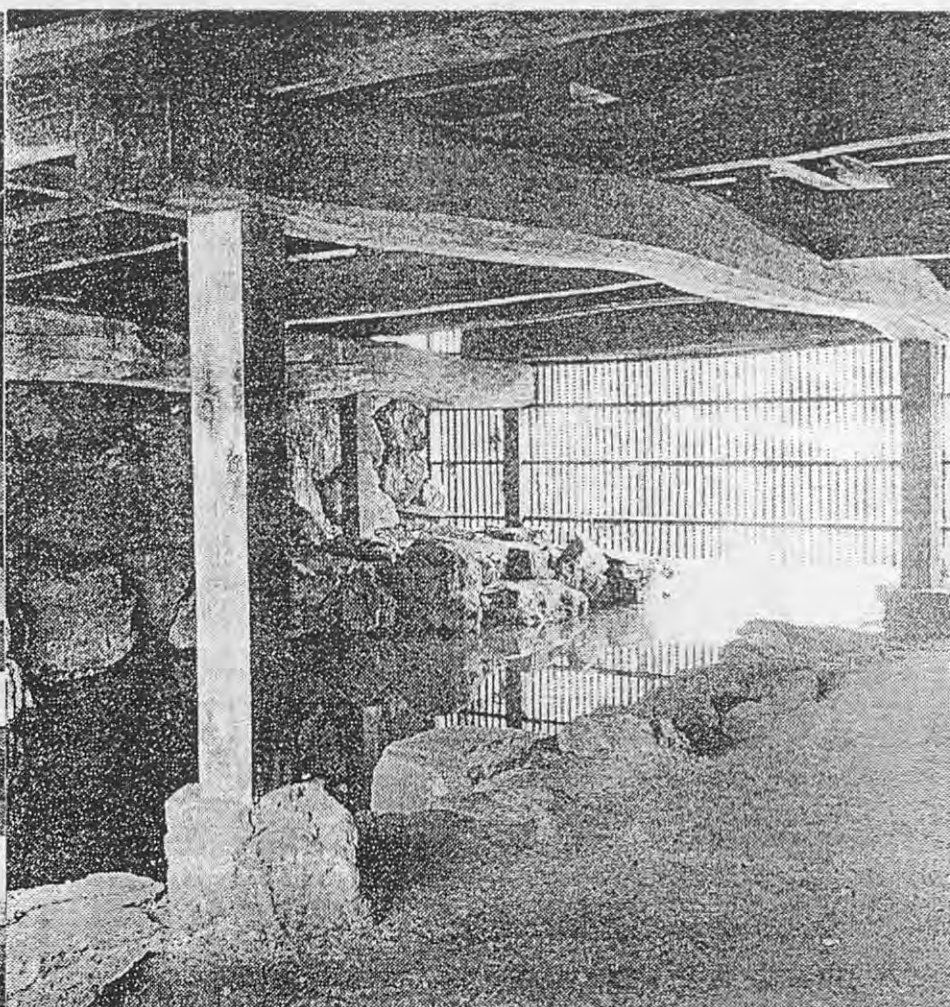
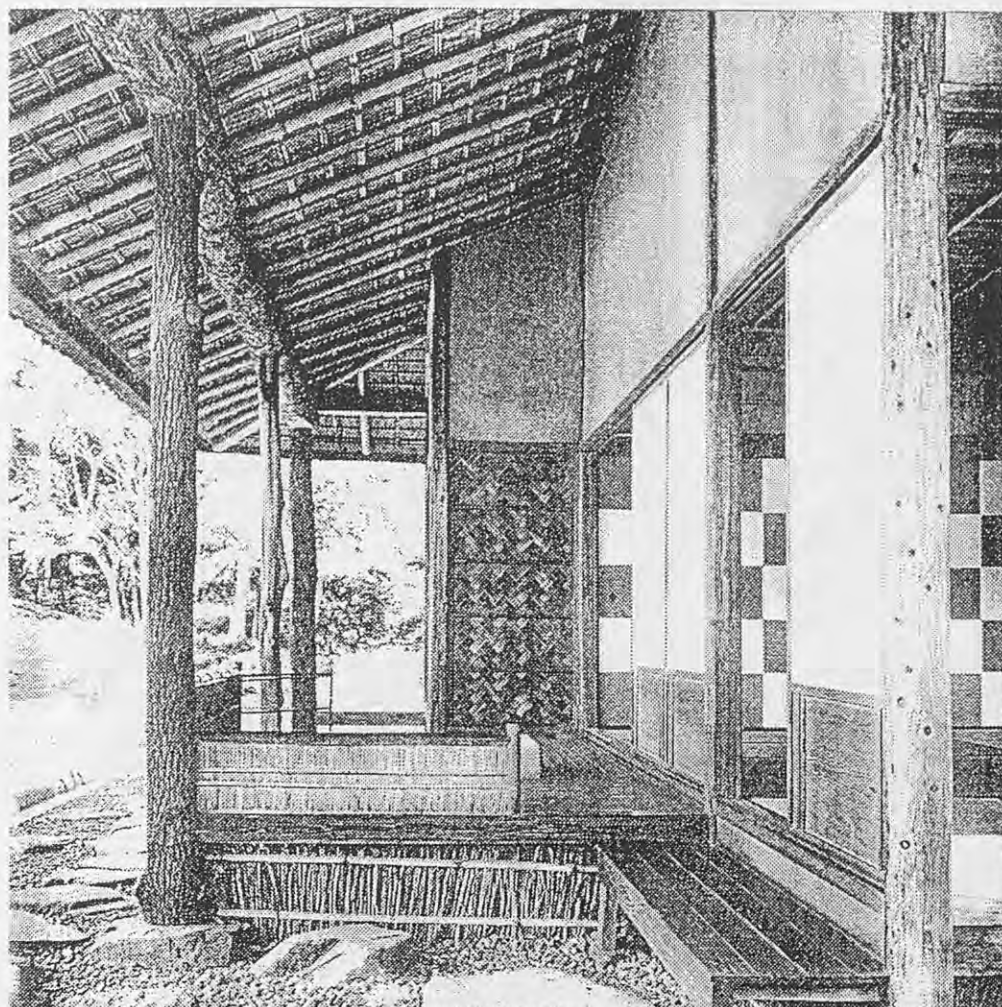


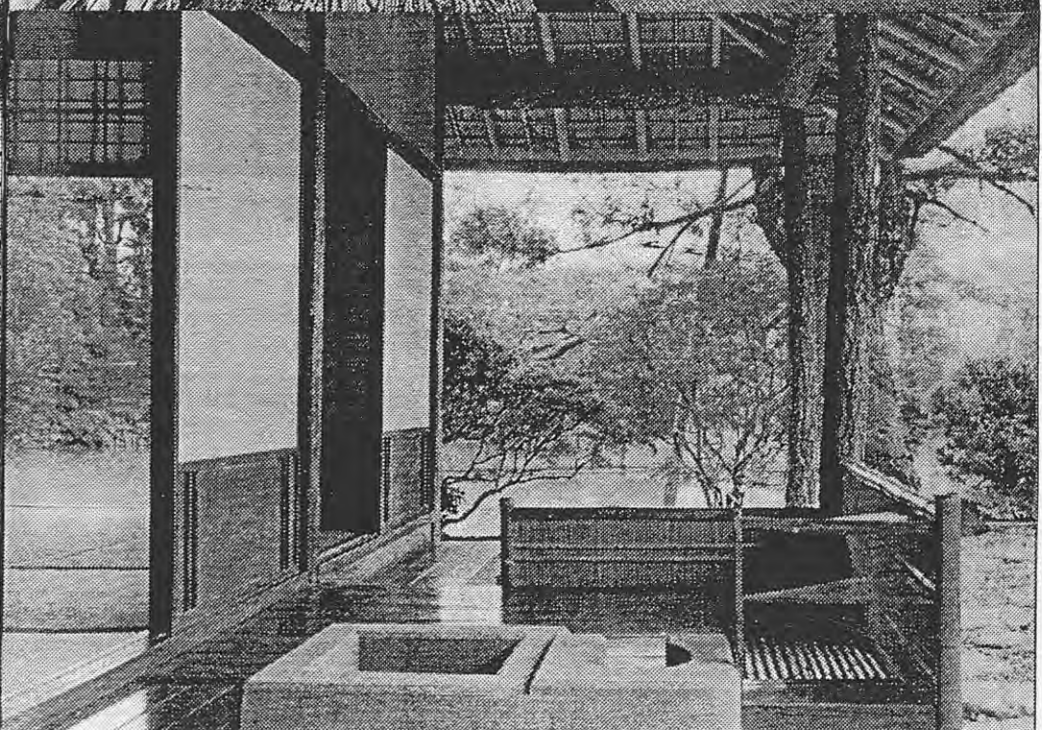
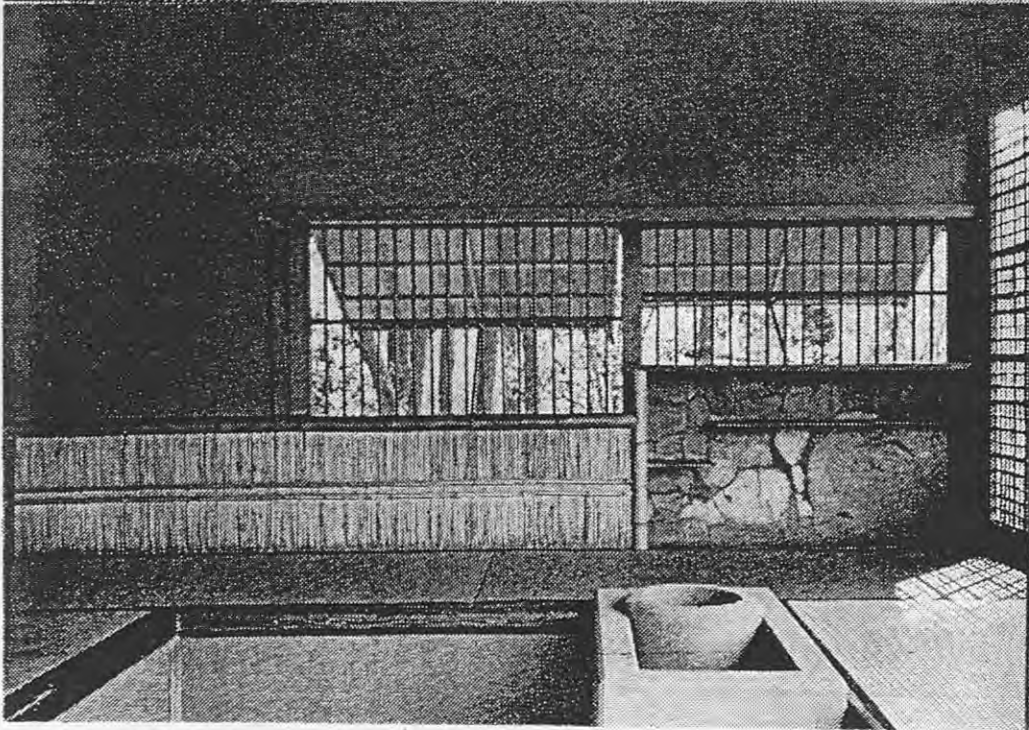
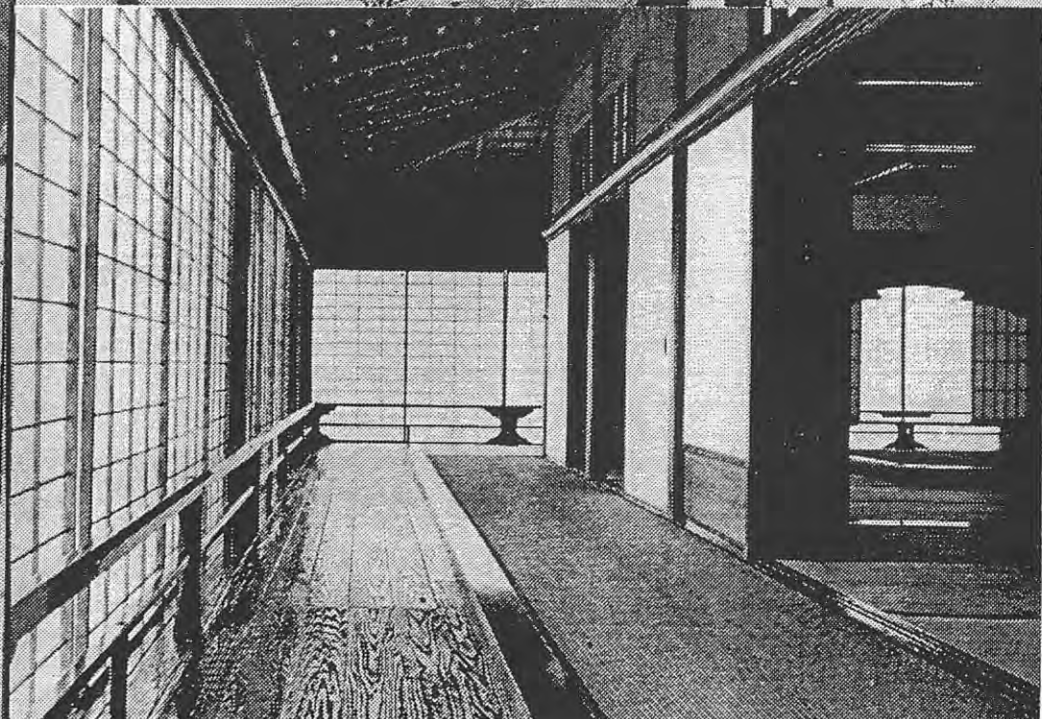
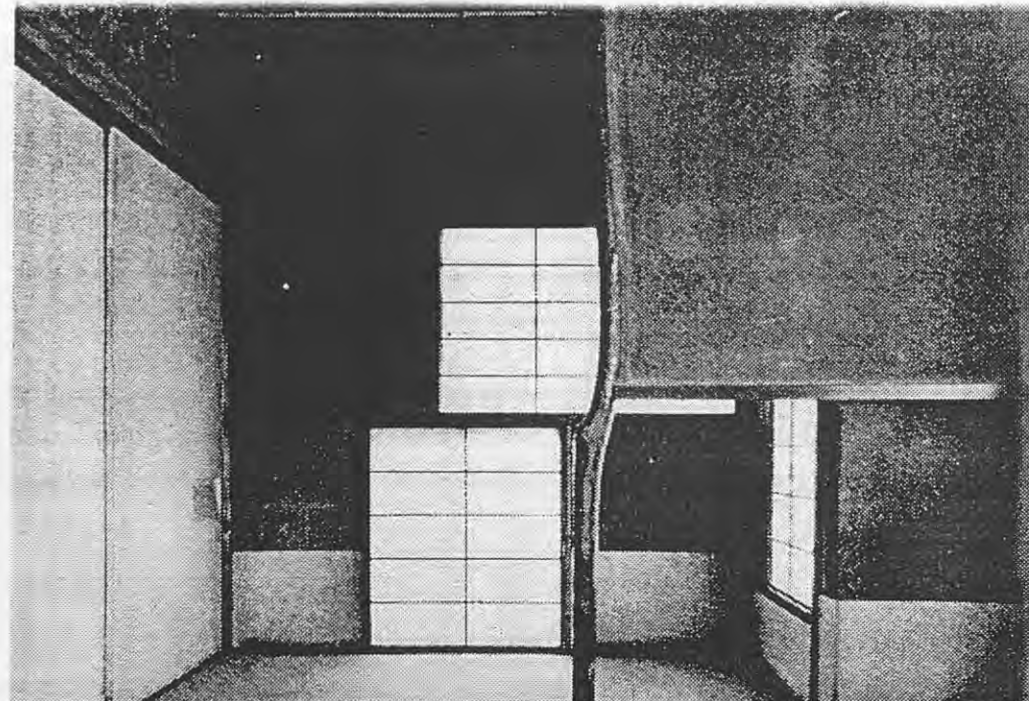


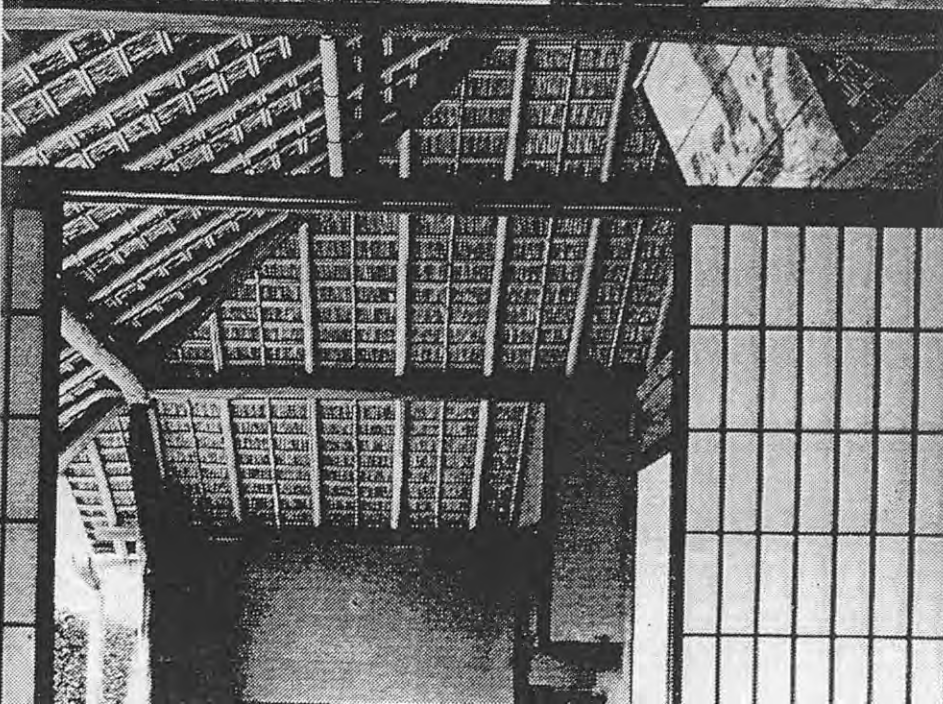
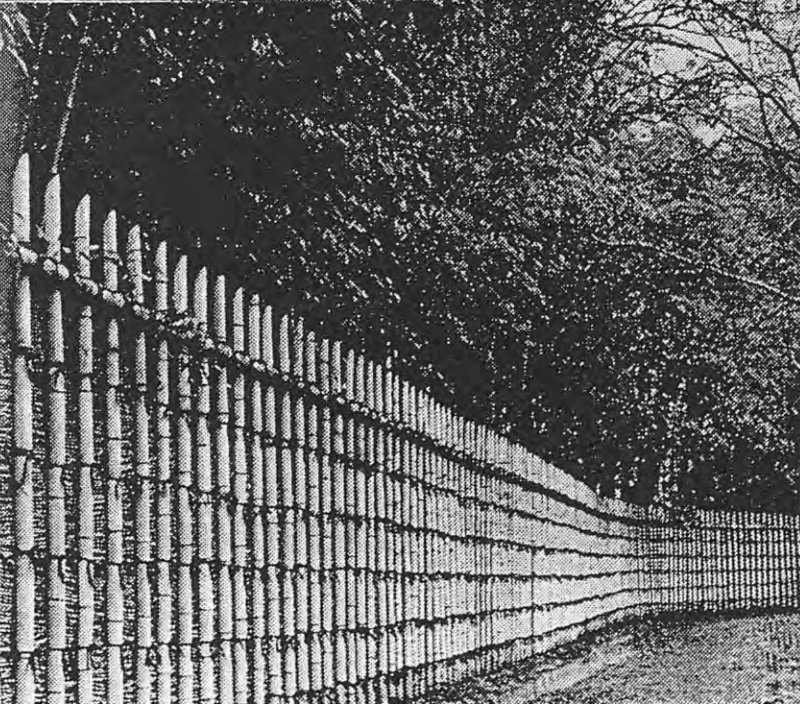
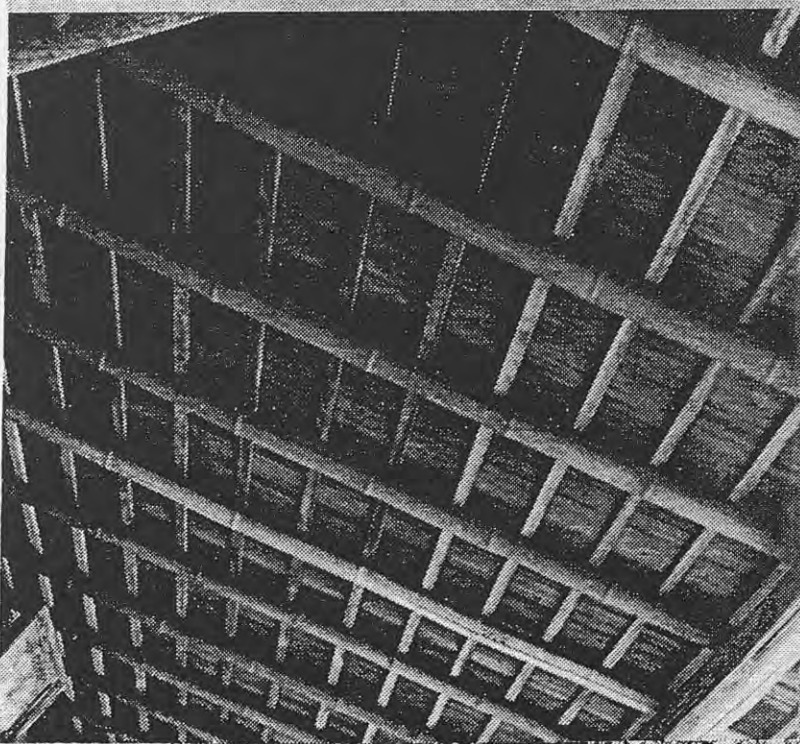
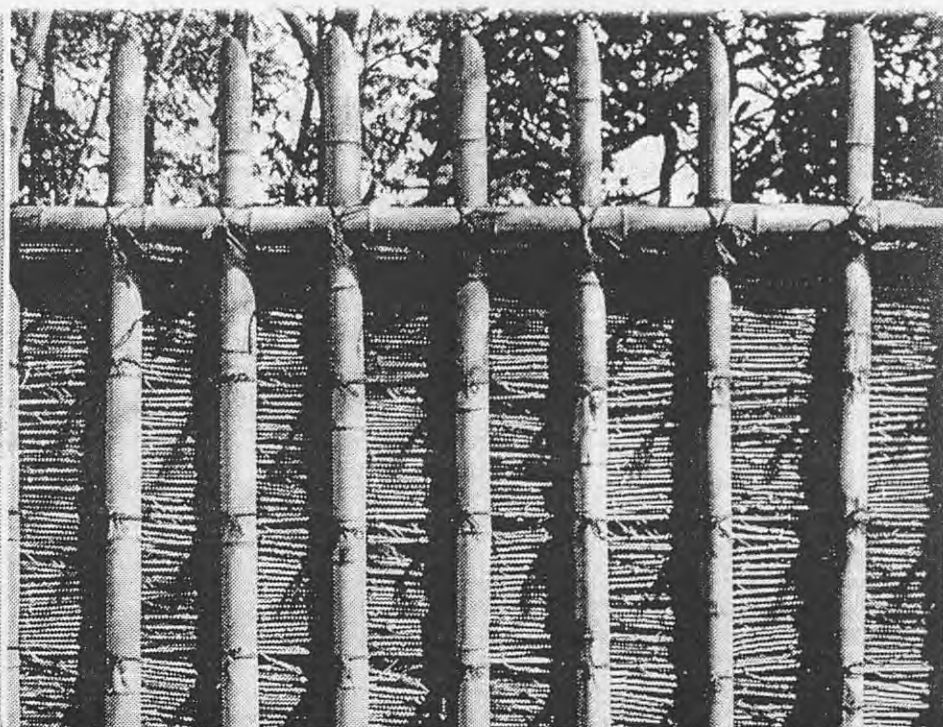
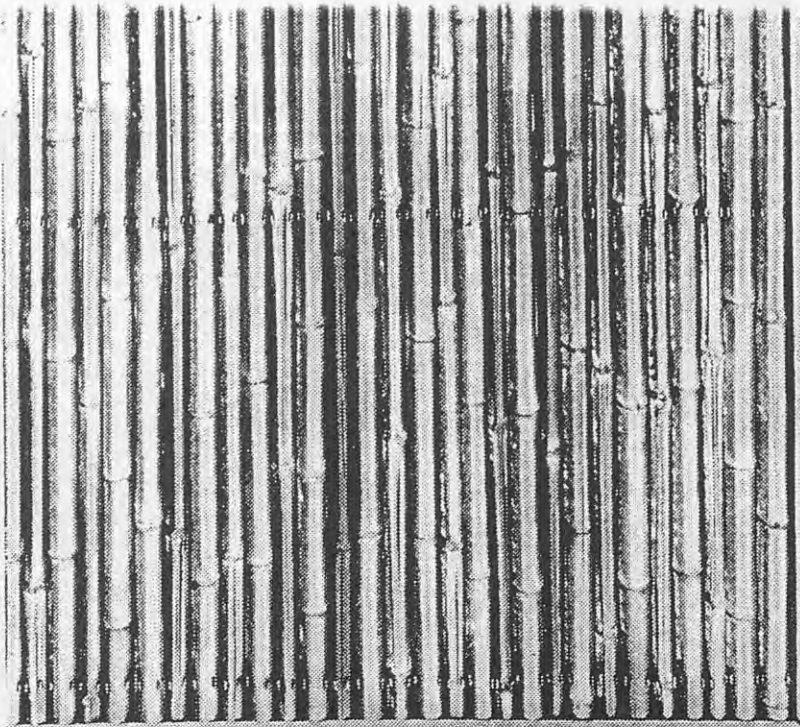


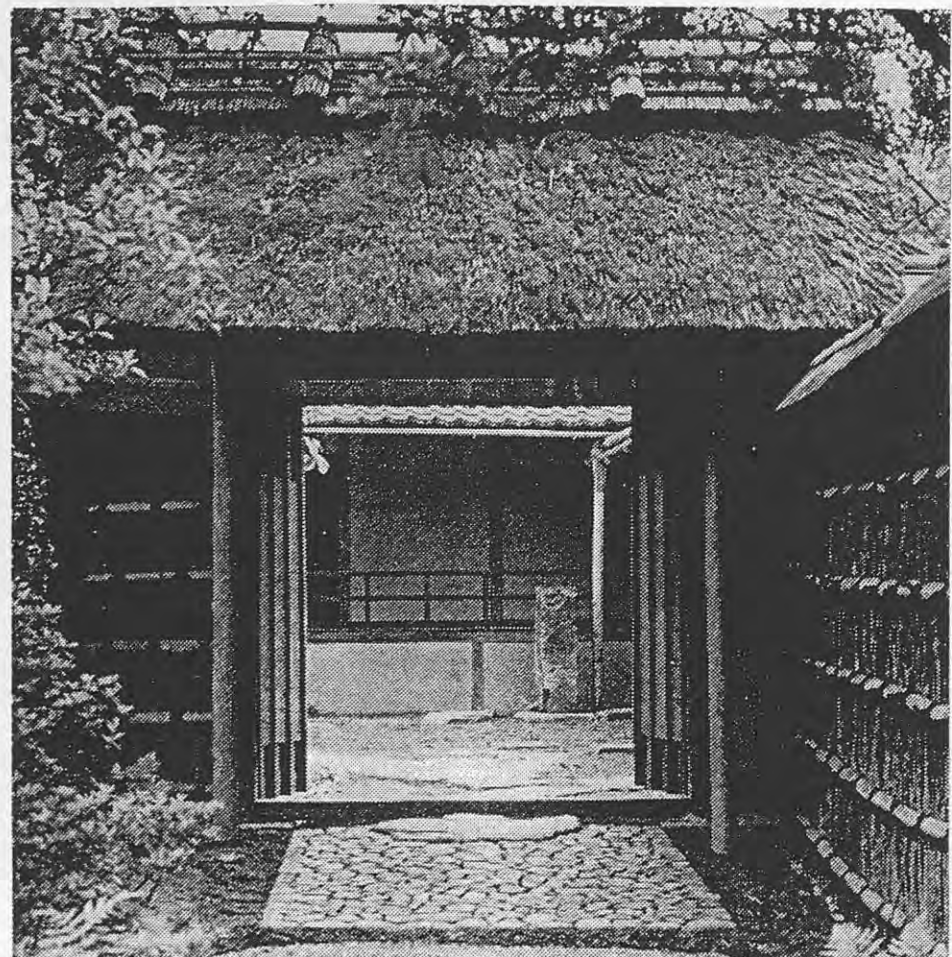












2.2. COMPORTAMENTS FORMALS: L'ESCUPTURA DE L'ÀFRICA NEGRA.

La fusta és una de les matèries amb què s'expressen una gran part de les cultures tradicionals. El llenguatge formal desenvolupat pels diferents pobles es materialitza a través de la fusta. Recordem que els antics grecs anomenaven la fusta com a la "matèria primera" (Hylé). La complexitat que assumeix l'arbre, el tronc i la fusta en cada cultura, ens obliga a centrar-nos en un exemple per observar detingudament tant els espectes generals com els particulars dels seu llenguatge formal. Amb això pretenem evidenciar i fer entendre el comportament d'una matèria en relació a una cultura.

Creiem que l'exemple més característic que podem trobar, ens l'ofereix l'art de l'Àfrica negra. L'escultura africana és bàsicament, i gairebé únicament, una escultura feta en fusta. El tractament de la fusta parteix de la talla directa del tronc. Això és una part de l'estudi de la nostra tesi.

Per una altra banda, l'escultura de l'Àfrica negra està lligada a un sentit vivencial que l'interrelaciona amb tots els altres aspectes de la cultura.

Independentment de l'estudi intrínsec, l'escultura de l'Àfrica negra ens permetrà establir un clar paralelisme amb les formes artístiques que van sorgir en les primeres dècades del segle XX i que van assentar les bases de l'escultura moderna. El descobriment de les cultures africanes va ésser, segons Paul Guillaume:

"Un esdeveniment per a la cultura occidental tan digne de consideració com ho va ésser pel Renaixement descobrir el món de l'antiguitat clàssica." (1).

Amb això no pretenem dir que aquest tipus d'art tribal és l'únic model de l'art modern, però és innegable que va existir una atracció per part de la majoria dels artistes del començament del segle cap a les formes esquemàtiques de l'Àfrica negra.

Picasso en "Les demoiselles d'Avignon" estudia clarament els rostres de les figures a partir d'una concepció semblant als esquemes de les màs-

1 - Paul GUILLAUME, escrit en 1920 citat per J. LAUDE, LAS ARTES DEL ÀFRICA NEGRA. Ed. Labor, Barcelona, 1968, pàg. 23

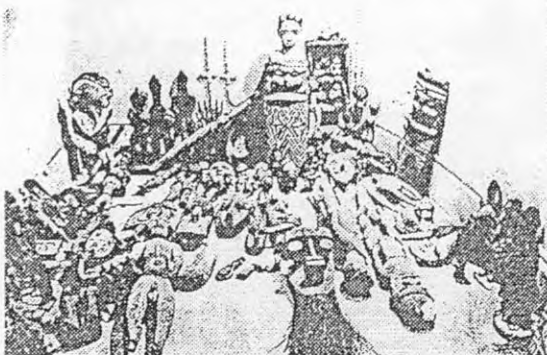
Màscara bété.



Picasso, 1908.
Estudi Bateau Lavoir.



Les demoiselles
d'Avignon,
fragment.



Col·lecció de Picasso.



Estudi de Braque amb màscares.

cares africanes. No en va, Picasso, Matisse i Braque van descobrir l'art negre i eren visitants assidus del Museu del Trocadero (2), d'on segurament van extreure més d'una solució tècnica en els problemes que es plantejaven en les pròpies obres. És conegut que Braque estudià les màscares Fang, que Modigliani partí de l'estil Boulé i que Joan Gris copià les màscares-reliquiari Kofa. Joan Gris va fer, en la revista Action, una apologia de l'escultura africana, on entre altres coses deia:

"les escultures negres ens proporcionen una prova de la possibilitat d'un art anti-idealista." (3).

Els expressionistes alemanys Nolde, Derain, Schmidt-Rottloff, Heckel, Pechstein i Kirchner van ser l'altre grup d'artistes que quedaren captivats per l'art tradicional de l'Àfrica; en ell veieren el model de l'art autèntic. Contràriament als cubistes, els expressionistes donaren poca importància a les formes i posaren l'accent en l'espiritualitat que emanaven de les estàtues i objectes africans. Aquest art tradicional el veiem com un codi de significacions que es tradueix en una visió global del món, a la vegada universal i intemporal (4).

Dintre d'aquesta línia, cal incloure Brancusi, el qual fixà l'atenció en les manifestacions espirituals i intemporals d'aquest univers de formes que és l'art africà. El model l'incità a adoptar tècniques tradicionals de talla directa per comunicar-se amb l'ànima latent de la matèria. Brancusi creà les formes a partir d'una visió mítica (5) -sens dubte amb una concepció diferent a la de les cultures tribals-; aquesta visió mítica es traduí en la recerca de les formes primordials (6) o pures, com és el cas de la forma de l'ou. Aquesta forma pertany al repertori formal de gairebé totes les cultures i el seu simbolisme ens remet a l'inici del món; és la forma originària.

Els surrealistes (sobretot Breton) estaven més abocats vers l'art tradicional d'Oceania, que per ser una creació d'un poble de navegants era un art d'allò que és meravellós, d'allò que és fantàstic (7). Això el diferencia de l'art africà. No obstant això, André Breton i Paul Eluard, segons exposen les cartes d'Eluard a Gala (8), eren grans col·leccionistes d'art africà. Ernst, Lipchitz i Giacometti també n'eren, però recau en Epstein el qualificatiu d'especialista prestigiós, per la importància i la profusió

2 - "El museo del TROCADERO es va convertir en el museo de L'HOMME a l'any 1937"

3 - Revista ACTION, abril de 1920. Citat per M. Leiris, ÁFRICA NEGRA. Ed. Aguilar, Madrid, 1967, pàg. 25

4 - QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE MODERNE?. Centre Georges Pompidou, París, 1986

5 - ALBRECHT, H.J.: ESCULTURA EN EL SIGLO XX. CONCIENCIA DEL ESPACIO Y CONFIGURACIÓN ARTÍSTICA. Editorial Blume, Barcelona, 1981

6 - Segons afirmava Brancusi, l'art consistia en: "compendiar totes les formes en una sola i comunicar-li vida"

GUJEDIÓN, Carola: CATÀLEG DE L'EXPOSICIÓ BRANCUSI, Basilea, 1958

7 - FOLCH, A.; SERRA, E.: ARTE DE PAPUA Y NUEVA GUINEA. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1976

8 - ELUARD, Paul: CARTAS A GALA 1924-1948. Ed. Tusquets, Barcelona, 1986

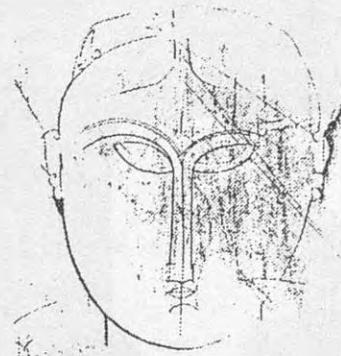
d'obres negres que hi havia en la seva col·lecció.

L'art de l'Àfrica negra és un producte d'unes societats agrícoles lligades a la vida sedentària; els pobles ramaders i nòmades, lligats a una mobilitat estacional, produeixen un tipus d'art funcional, de caire objectual. Dintre l'Àfrica negra cal destacar per la seva importància, les cultures de l'occident i el centre del continent. Aquesta importància ha estat aconseguida tant per la productivitat artística, com per la qualitat de les escultures realitzades.

És, doncs, en aquesta àrea geogràfica on centrarem la nostra anàlisi (9). Les diferències entre les zones oriental i occidental d'Àfrica són de caire econòmic. L'Àfrica atlàntica i central és eminentment agrícola, les poblacions tenen un caràcter permanent i s'han generat al llarg de la història importants centres urbans. Aquest sistema social estable ha permès l'acumulació dels béns materials, entre ells i sobretot, els objectes de culte lligats a les pròpies creences (10).

L'escultura africana sols es pot **estudiar** i entendre tenint en compte la seva concepció mítica del món. Les màscares i les estàtues són, en realitat, objectes rituals, i per tant, tenen una finalitat religiosa o màgica. Les formes tenen un significat dintre les concepcions religioses i cosmogòniques dels diferents pobles. És en aquest sentit que podem establir un paral·lisme entre l'art tradicional africà i l'art de l'Europa medieval -més concretament amb l'art romànic-. Aquest paral·lisme ens permet situar-nos en l'àmbit dels continguts simbòlics que volem introduir a continuació.

La societat medieval era majoritàriament il·letrada i la pintura i l'escultura estaven dirigides a unes persones que interpretaven en les imatges els principis amb els quals creien, exactament igual com en les societats de l'Àfrica negra. Les produccions artístiques africanes i romàniques es diferencien sols en la sintaxi plàstica i en l'alfabet visual. En aquestes societats les formes no havien estat incorporades només com a art, també ho havien estat com un principi metafísic (11). És en ambdós casos un art simbòlic, i tal com demostrà C. G. Jung (12), el símbol és un element cohesionador de la societat, és a dir, és una explicació del món, que, com a fi últim, té l'objectiu de proporcionar a l'individu una seguretat psicològica front de la complexitat del món que l'envolta. De fet, per remarcar el que acabem d'exposar, Levi-Straus (13) assegura que entre l'art tribal



Estudi, Modigliani.



Escultura bandé.

9 - No podem passar per alt les excel·lents creacions plàstiques produïdes a la regió oriental i meridional de l'Àfrica, tal com ho demostra l'excel·lent estudi de HOLY-DARBOYS: LA PLÀSTICA AFRICANA. Fondo de Cultura Económica, México, 1967

10 - PAULME, Denise: LAS ESCULTURAS DEL ÀFRICA NEGRA. Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pàg. 41 i següents

11 - COSTA ROMERO DE TEJADA, Alberto: LA VANGUARDIA, Suplement Diumenge, Barcelona, 14 de febrer de 1988

12 - JUNG, C.G.: ARQUETIPOS E INCONSCIENTE COLECTIVO. Ed. Paidós, Barcelona, 1981

13 - LEVI-STRAUSS, Claude: LA PENSÉE SAUVAGE. Ed. Plon, Paris, 1962

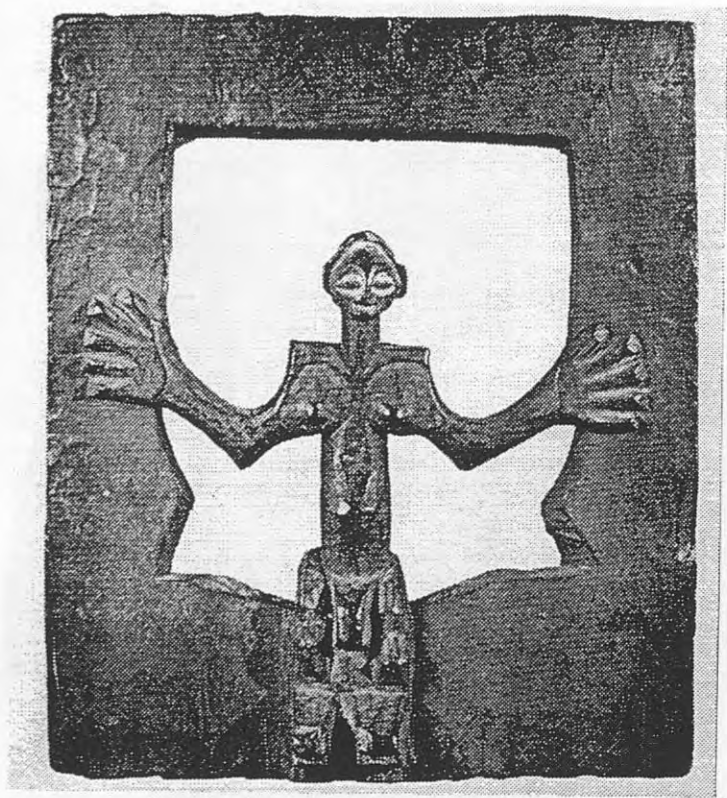


Figura tutelar (El déu creador suprem). Baholo.
34,1 m.

14 - LAUDE, J., op. cit., pàg. 137-138

15 - PEUL: Pastors de la zona del Sudàn. El seu origen és segurament etiòpe. Alguns estudiosos afirmen que són els autors de les pintures rupestres del Tassili.

o primitiu i l'art medieval no hi ha cap diferència, fins al punt que l'etnòleg ha pogut aplicar amb èxit la seva metodologia d'estudi en els dos arts. Cal, doncs, que veiem l'art africà sota aquest prisma: no és un art infantil, inconscient o primari, ans al contrari, és un art constituït per uns coneixements preestablerts, amb un sentit profund de la bellesa, de l'ordre i de la tècnica.

L'artista o l'artesà africà no firma ni posa cap mena de marca de propietat, però no és un executor passiu; a nivell social, se'l coneix i se'l reconeix, és a dir, té un prestigi, i fins i tot, després de la mort és recordat perquè ell representa una fita pels aprenents. Els escultors de les societats africanes estan dintre una d'aquestes categories: l'artista que ha escollit aquest ofici, l'artesà que accedeix al treball per via hereditària i els executors ocasionals, generalment lligats als ritus d'iniciació, que construeixen les pròpies màscares o objectes de culte.

En el cas dels escultors professionals cal fer un aclariment. Per una banda, tenim els escultors tribals que generalment aprenen l'ofici del seu pare, viuen aïllats en el seu poblet, i per tant, disposen d'un àmbit restringit de formes. Per altra banda, tenim els escultors dels grans centres culturals i administratius que depenen dels monarques regionals (el que en la nostra cultura podríem identificar amb l'art cortesà) (14). Aquests escultors estan agrupats en corporacions o gremis, i per tant, tenen un contacte entre ells que fomenta l'intercanvi i la innovació; aquests gremis, per altra banda, tenen com a finalitat vetllar per la correcta aplicació de la tradició.

L'escultor africà aprèn l'ofici, les normes del qual són d'ordre estètic, social, religiós i filosòfic. El seu art és essencialment clàssic: l'artista no és lliure en l'elecció del tema, ni en la de les formes, perquè aquestes estan establertes per regles i tipologies concretes. Com tot artista clàssic, ell no es planteja problemes d'estil, no es preocupa pel que ha de dir, sinó per la manera que ho ha de dir, a la pràctica. Per un altre costat, l'art de l'Àfrica és un art d'encàrrec, no hi ha obres sense un destinatari previ, ja sigui un familiar o un membre de la comunitat. Hi ha pobles, com els Peul (15), sense cap tradició escultòrica, cosa que els obliga a aconseguir obres dels artistes de les ètnies veïnes.

A l'Àfrica domina l'escultura amb fusta i no és per casualitat. L'arbre

és considerat per les societats tribals com a un dipositari dels poders màgics. No es treballa qualsevol fusta, sinó que hi ha un conjunt de criteris que determinen l'elecció del tipus de fusta més apropiada, segons el tema i les formes a desenvolupar. L'escultor escull l'arbre, després d'una breu invocació a l'esperit de l'arbre, i d'un sacrifici (generalment un pollastre). Posteriorment el talla i li treu l'escorça en el bosc (16). Per tant, veiem que hi ha una sèrie de prescripcions a seguir; unes relacionades amb el culte de l'arbre sagrat (17) amb el qual ha de prendre una tongada de precaucions rituals reglamentàries; i les altres, fonamentades en les tècniques i els materials, com anar en compte amb la duresa de la fusta, com tallar l'arbre en l'època apropiada i segons les característiques ambientals. La tècnica emprada és la talla directa del tronc; és l'aspecte més important de l'escultura africana. Generalment s'utilitzen els accidents naturals de l'arbre (nusos, forques, corbes, etc.), els quals formaran part de l'obra. A continuació l'artista dibuixa sobre el tronc les proporcions de la figura, segons el cànon específic de la pròpia ètnia. Això determinarà el resultat final. L'artista assenyala les proporcions relatives que donarà a cadascuna de les parts del cos (18).

L'utilitatge que usa és senzill, variat i més o menys complicat segons la tradició de les regions: aixols, gúbies i ganivets. El desbast es fa amb ajuda de diversos tipus d'aixols, el més característic del quals és el de mànec curt i fulla llarga i fina, lleugerament corbada en l'extrem. Pels acabats utilitzen diferents tipus de ganivets i raspadors; les gúbies, generalment, les utilitzen per buidar les parts interiors de les màscares. Finalment, la superfície es patina o es policroma; les pàtines estan fetes quasi sempre amb oli de palmera i se'n donen aplicacions periòdiques. També és habitual tenyir la fusta amb algun preparat vegetal (els Dan fan una pasta de fulles que permet obtenir un acabat negre i brillant). La policromia està feta amb colors naturals: blanc (caolí), negre (carbó vegetal), ocre, vermell o grana i ocre-groc.

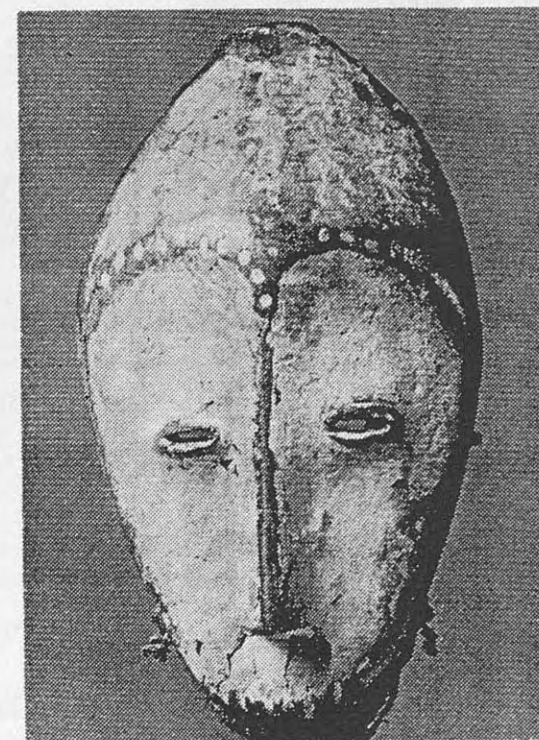
Cal destacar que els escultors africans tenen un gran respecte per la matèria; cada material posseeix unes característiques expressives pròpies i l'artista tradicional mai no trairà el lleguatge propi de la matèria, ja que d'una manera inconscient en comprèn l'estructura, les forces internes i hi aplica les formes més apropiades. Un bon exemple d'això ens el propor-

16 - PAULME, P., op. cit. pàg. 15

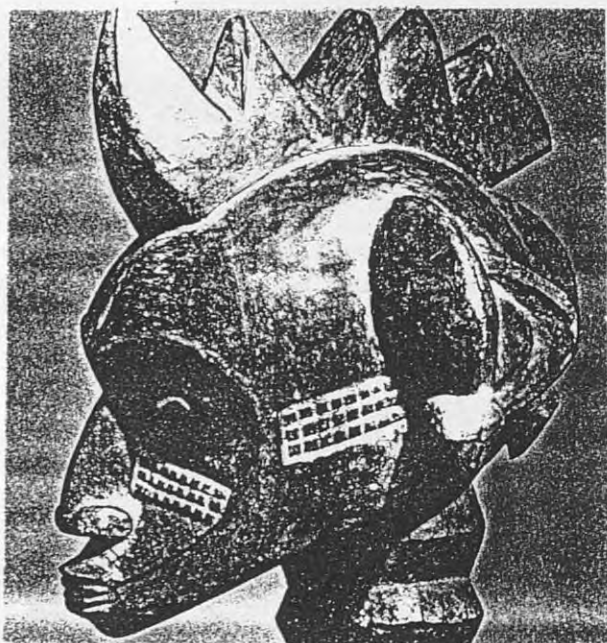
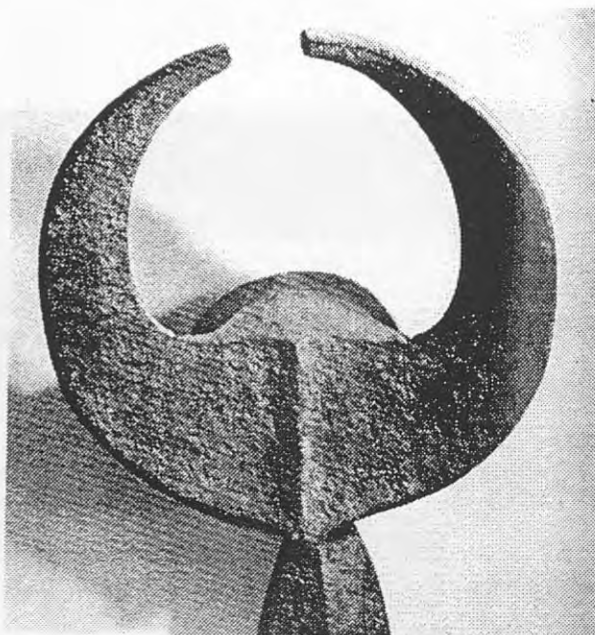
17 - Vegeu el capítol: "La simbologia de l'arbre"



18 - "Louis PERROIS estudia les proporcions de l'escultura africana, sobre tot pel que fa a l'ètnia FANG, dividint els cànon en LONGIFORME o BREVIFORME, segons sigui major o menor la longitud del tronc amb relació al cap"



Màscara Bwame, policromada, 14 cm.



19 - DOGON: Poble que viu a les vores del riu Níger, a la República del Mali. Ocupen la part dels espadats de Bandi-gara. Els propis Dogon es veuen descendents dels pobles Mandé. Actualment són uns 225.000 els integrants d'aquesta ètnia, això fa que estiguin en regressió respecte als pobles veïns. Els Dogon són dels pobles més ben estudiats de l'Àfrica

20 - LEUZINGER, Elsy: ARTE DEL ÁFRICA NEGRA. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1976, pàg. 16

21 - LEUZINGER, Elsy, op. cit., pàg. 17

22 - BAMANA, també anomenats BAMBARA: pertanyen al grup ètnic Mandé. El seu hàbitat va des del curs superior del Senegal al del riu Níger; i de Nord Sud, del Sahel, fins a la Costa de Marfil. Es un dels pobles més importants que integren la població de la República del Mali. Els Bamana o Bambara, estan documentats històricament a partir del segle XVII. Segons la seva pròpia tradició venen de l'Est i són descendents de dos germans

cionen els Dogon (19); els escultors d'aquesta ètnia treballen igualment el ferro i la fusta. Segons treballin amb un o amb l'altra, les formes resultants seran diferents. Les escultures de ferro dels Dogon estan delimitades per unes línies fines i tenses que contrasten amb el treball realitzat amb troncs de gran volum i massa.

El repertori de formes és més o menys extens segons les ètnies. L'artista o artesà disposa d'un llegat formal que li ha estat transmès, del qual pot usar i variar, dintre de les normes establertes. Podem diferenciar dues modalitats formals: els que fan servir formes d'origen geomètric o esquemàtic i els que fan servir formes d'origen orgànic.

Els estils de tendència geomètrica estan configurats per línies angulosos o arrodonides, per formes llises i estructurades que juguen amb els efectes de la llum i l'ombra. En aquestes obres predomina l'abstracció; l'artista hi vol representar simbòlicament les forces sobrenaturals. Els pobles que tracten la forma d'aquesta manera són el següents: els Dogon, els Mama, els Bakwele, els Walega, els Ijo, els Basonge...(20).

Els estils de tendència més realista i orgànica es troben més a prop del prototip anatòmic i naturalista. Respecten la forma orgànica, però accentuen l'expressió sobrenatural, emfasitzant el cap, els ulls i les mans. En el cap dibuixen acuradament els llavis, les celles i les parpelles. Els pobles que empen aquesta modalitat són el següents: els Senufo, els Dan, els Bajokwe, els Mitsogho, els Balega, els Baluba... (21).

Ens ha interessat repassar els noms i les definicions que els pobles mateixos apliquen a l'escultura. Aquestes descripcions, deduïdes dels mots usats per anomenar l'estatuària, ens mostren la concepció d'aquest art que tenen els africans. Els Bamana (22) diuen "gent de fusta" o "petita gent de fusta" a les seves figures tallades. En altres pobles les definicions expressen el caràcter visual, com és el cas d'aquestes: "coses per mirar", "quelcom per a veure" o "coses que poden ser mirades sense cansar-se" (aquesta definició ens agrada especialment). D'altres expressions remarquen una funció transcendent: "coses extraordinàries i meravelloses". En tot cas, les traduccions dels mots que utilitzen per explicar la forma tridimensional, manifesten un sentit que lliga perfectament amb la concepció de l'art africà.

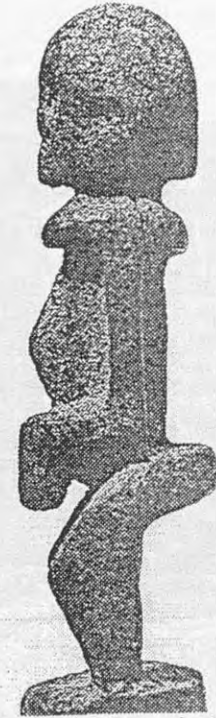
Hem remarcat que l'escultura africana cal situar-la dintre un món

mític i simbòlic; creiem que aquesta afirmació pot ser entesa millor a través d'un exemple característic: El poble Dogon que representa un model extrapolable a les altres ètnies africanes occidentals. Els Dogon (23) creuen que el Creador va dibuixar el món (de fet, una sola paraula designa igualment dibuix i creació en la seva llengua). I cada element del món està predeterminat i respon a un disseny diví. El símbol és el signe o el duplicat d'aquest disseny primordial i aludeix al lloc que ocupa cada cosa en el dibuix original. Tot signe nou, necessàriament, expressa el pensament diví i, per tant, l'artista tracta de descobrir o redescobrir els aspectes diferents d'aquest món simbòlic, un món en què el significat mai s'esgota. Els Dogon conceben el món com una xarxa de correspondències analògiques que ha teixit el Creador entre totes les formes i criatures. Podem dir per tant, amb L. Laude:

"les formes i els seus modus de disposició contenen en ells mateixos un sentit." (24).

En la cosmogonia Dogon, Amma, el Déu incorpori, crea l' "ou primordial"; d'ell surten tots els mons coneguts, els animals, l'home ("L'home és el gra de l'univers" diuen els Dogon), el moviment, la paraula i els gnoms **mascles** i femelles, que són forces primordials de la naturalesa. Les escultures Dogon volen representar aquests gnoms i els representen mitjançant esquemes.

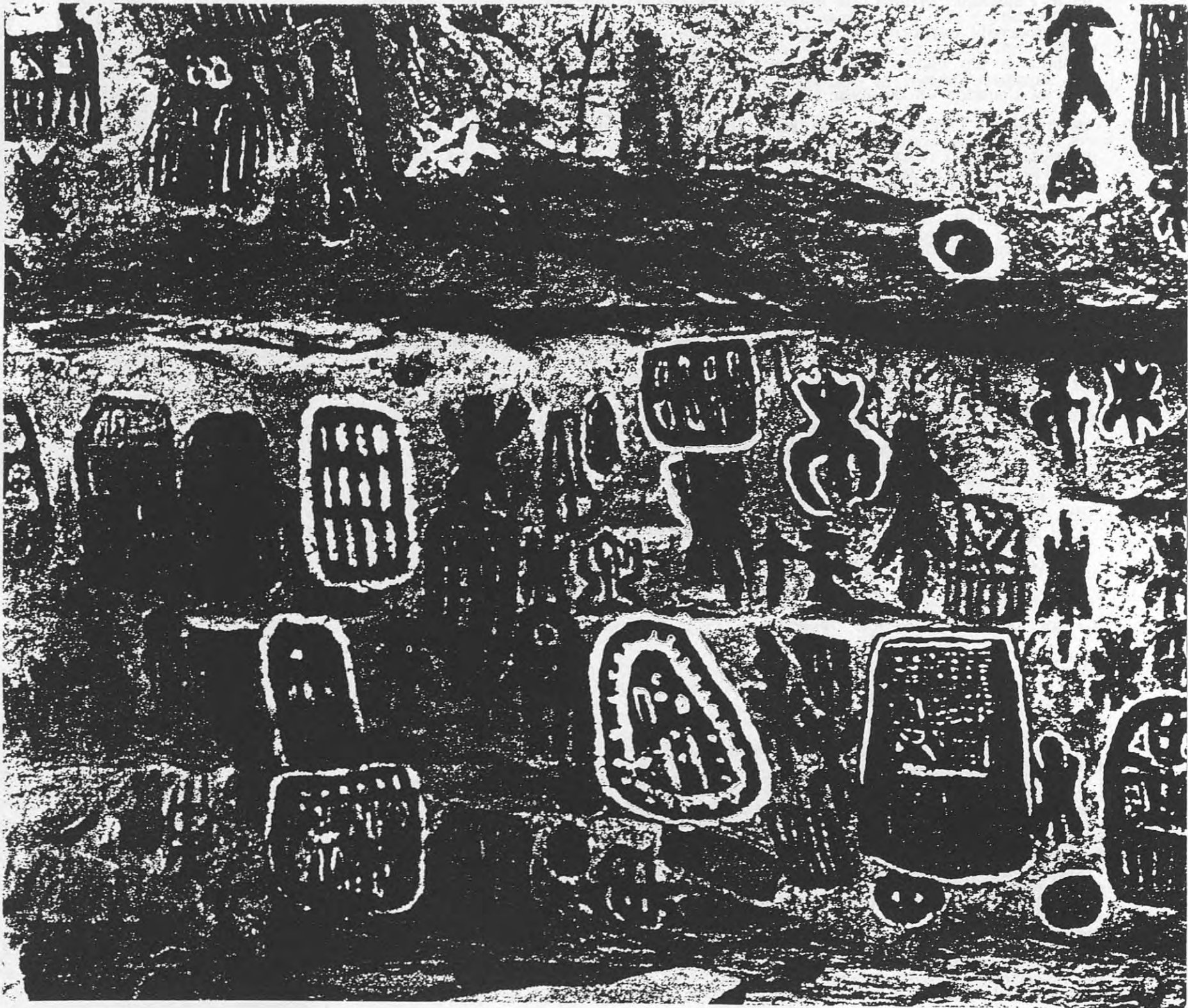
Les estatuets Dogon estan confeccionades per escultors professionals (sovint són ferrers). Les màscares Dogon, per contra, són construïdes pels propis usuaris i les utilitzen en tres rituals: les cerimònies dels funerals, que tracten de reconstruir l'ordre còsmic; en les cerimònies relacionades amb la fertilitat i en les cerimònies d'iniciació. Aquest últim ritual té una importància festiva cabdal. Està constituït, fonamentalment, per les proves que ha de superar l'adolescent per incorporar-se al món dels adults. En la iniciació se l'instrueix en tots aquells aspectes relacionats amb els mites, els signes i els símbols. Dirigits vers aquest objectiu educatiu, hi ha santuaris que ajuden a introduir els neòfits en aquest món metafísic. En el poble Sonjo hi ha una paret rocosa pintada amb motius que reproduïxen les diferents tipologies de les màscares. Els dibuixos d'aquest santuari parietal serveixen per introduir els joves iniciats en el disseny i els



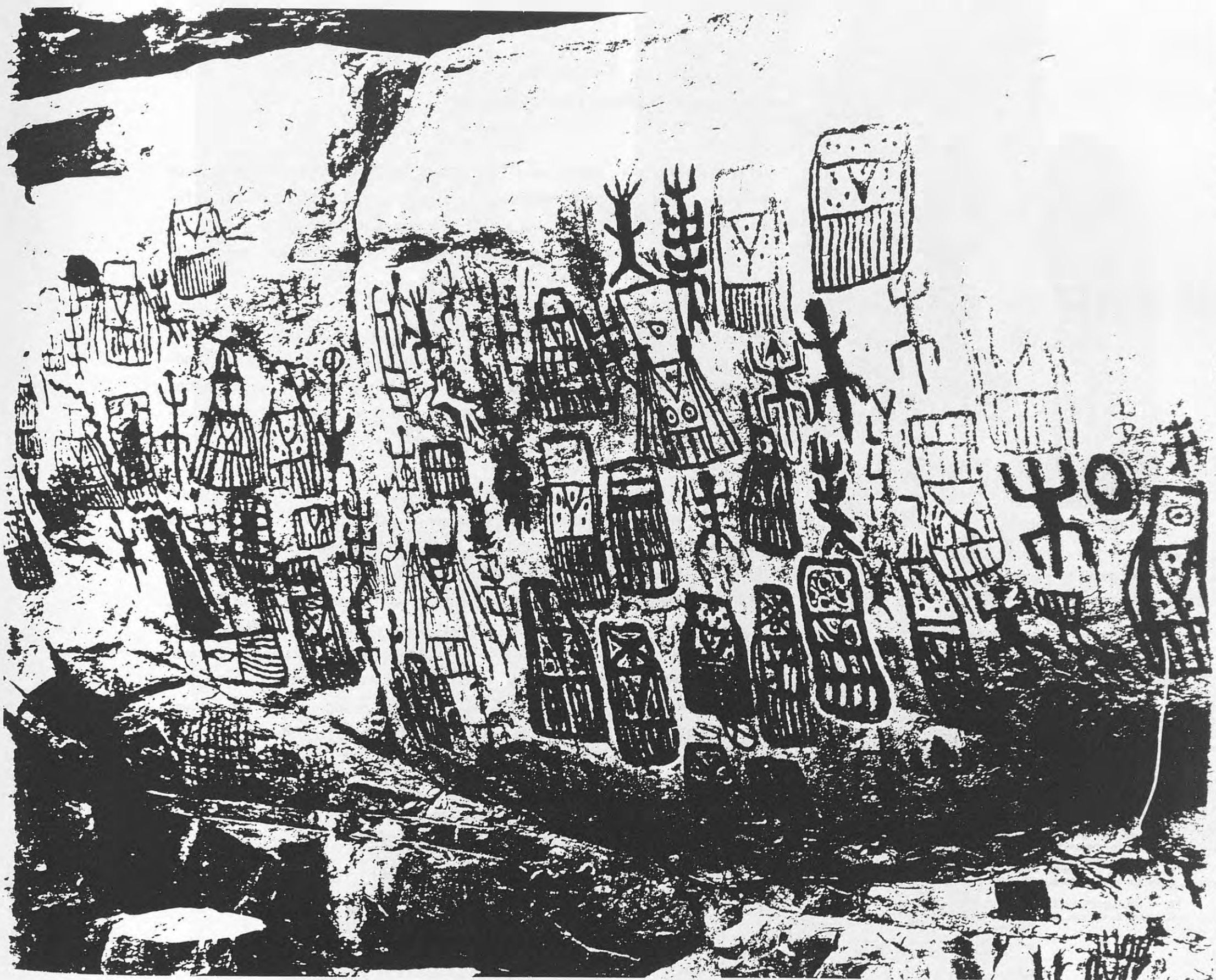
23 - DOGON, ja citats, vegeu nota 19

24 - LAUDE, L., op. cit., pàg. 138





Songo (Mali).



Songo (Mali).

significats de les màscares; alhora són una mena de pissarra que ajuda a mantenir intacte el record de la consciència col·lectiva.

L'escultura de l'Àfrica negra s'expressa de dues formes diferents: a través de les estàtues i de les màscares.

A) LES ESTÀTUES.

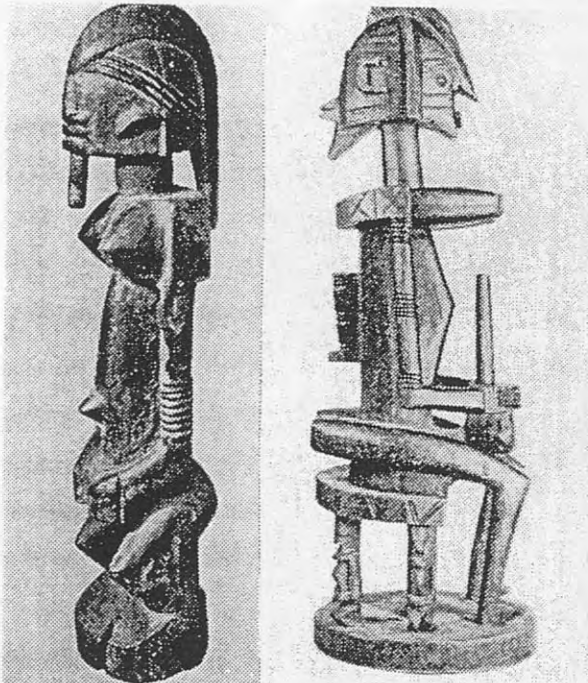
Generalment són concebudes en funció de les pràctiques religioses ja que són representacions materials de la mística i la filosofia dels diferents pobles africans, i per tant, tenen un contingut espiritual.

L'estàtua africana és un instrument de culte i mai no té una funció purament estètica ni crea una emoció vers la bellesa.

Les estàtues, contràriament a les màscares, són element estàtics, immòbils, que ocupen un lloc definitiu, definidor de l'espai (25). Les figures esculpides rarament són exhibides en públic, les estàtues familiars són amagades en mobles o caixes i les de culte ho són en els santuaris. És el cas de les estàtues de la cultura Dogon, les quals són amagades en coves perquè no estan concebudes per ésser vistes sinó que tan sols ho han estat per ser percebudes pel tacte.

L'ús de les escultures està normativitzat per les creences de cada poble i per la finalitat dels rituals, que en cada cas són diferents. Els Baule (26) són un bon exemple del que diem. L'estatuària Baule es divideix en dos grans grups que representen dues concepcions diferents:

a) Per una banda, tenim les escultures que representen els "blolo", és a dir, els habitants d'un món paral·lel al dels vius, que són dobles absoluts dels homes. La creença estableix una alternança entre aquest món hipotètic, anomenat "poblat de la veritat", i el món terrestre. Quan hom neix en un dels dos mons, en l'altre mor. Així, es produeix una mena d'amnèsia respecte a la vida passada. La mecànica del ritus és la següent: Un jove somia amb una persona desconeguda del sexe contrari i li produeix un gran impacte; al dia següent cal que es dirigeixi al bruixot i aquest li ordenarà fabricar una estàtua que ha de ser la representació de l'espòs o l'esposa del altre món; a partir d'això la figura serà tractada com si fos un home o una dona real. Aquest tipus d'escultura és personal, intrans-



Escultures Dogon.

25 - LEIRIS, Michel, op. cit., pàg. 215 i següents

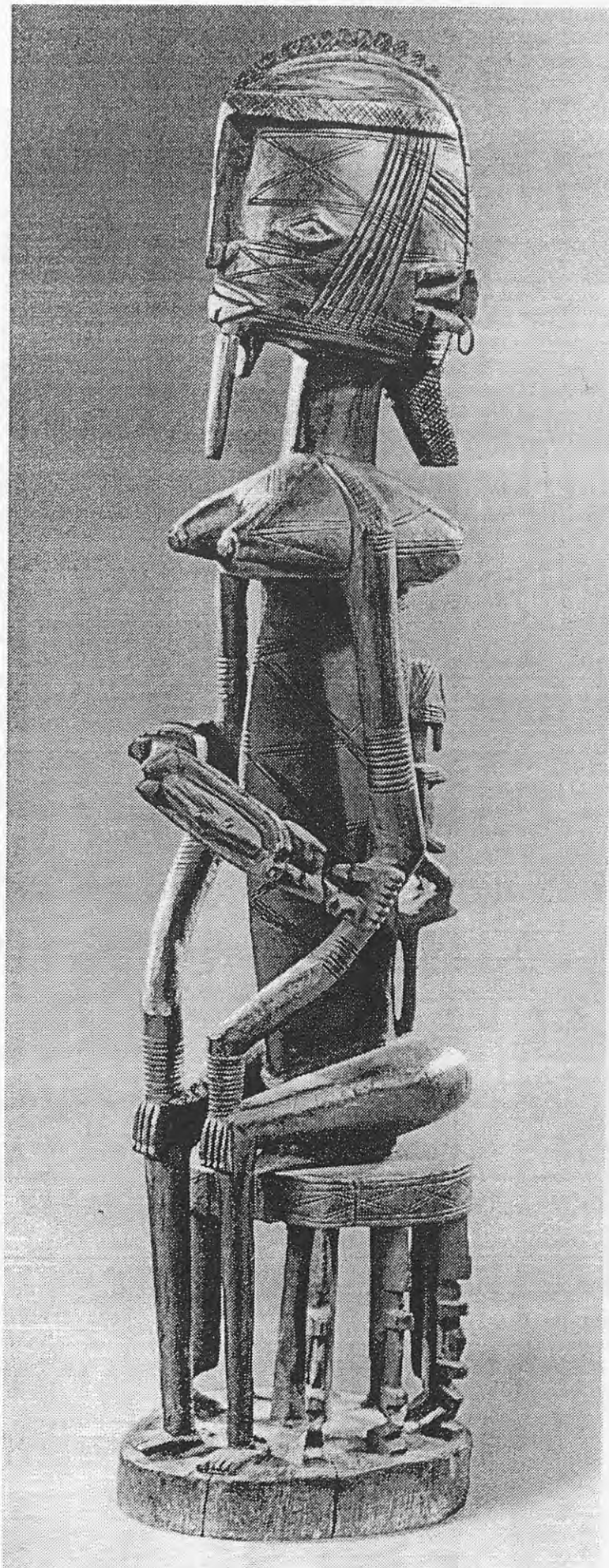
26 - BAULE: ocupen la part central de Costa de Marfil, una zona de sabana. Són més o menys mig milió i tenen en aquest país un paper molt important, tant econòmicament com políticament. Són descendents de l'ètnia Asanti que va venir de l'Est, cap el segle XVIII. Alguns autors veuen influències egípcies en el seu art, ja que existeix la hipòtesi de que aquest poble sigui el final d'una llarga ruta que partia de Tebas i Memfis

27 - BALANDRIER, G.; MAQUET, J.: DICTIONNAIRE DES CIVILISATIONS AFRICAINES. Ed. Fernand Hazan, París

28 - COSTA ROMERO, op. cit.

29 - KONGO: El regne de Kongo es un dels primers reconeguts pels conqueridors Europeus (1482) i un dels més prestigiosos. Està citat per Camoens a les Lusiades. A l'època de la seva descoberta aquest poble ocupava la zona baixa del riu Congo, i constituïa un espai polític d'uns 300.000 Km² amb uns tres milions d'habitants. En 1665 s'extén una cruenta guerra amb els Portuguesos, fet que marca el conclucament de la decadència d'aquest regne. No obstant això, en aquesta zona resta una important civilització que no ha deixat de progressar tant tècnicament com artísticament, sobre tot pel que fa al treball del bronze i el ferro

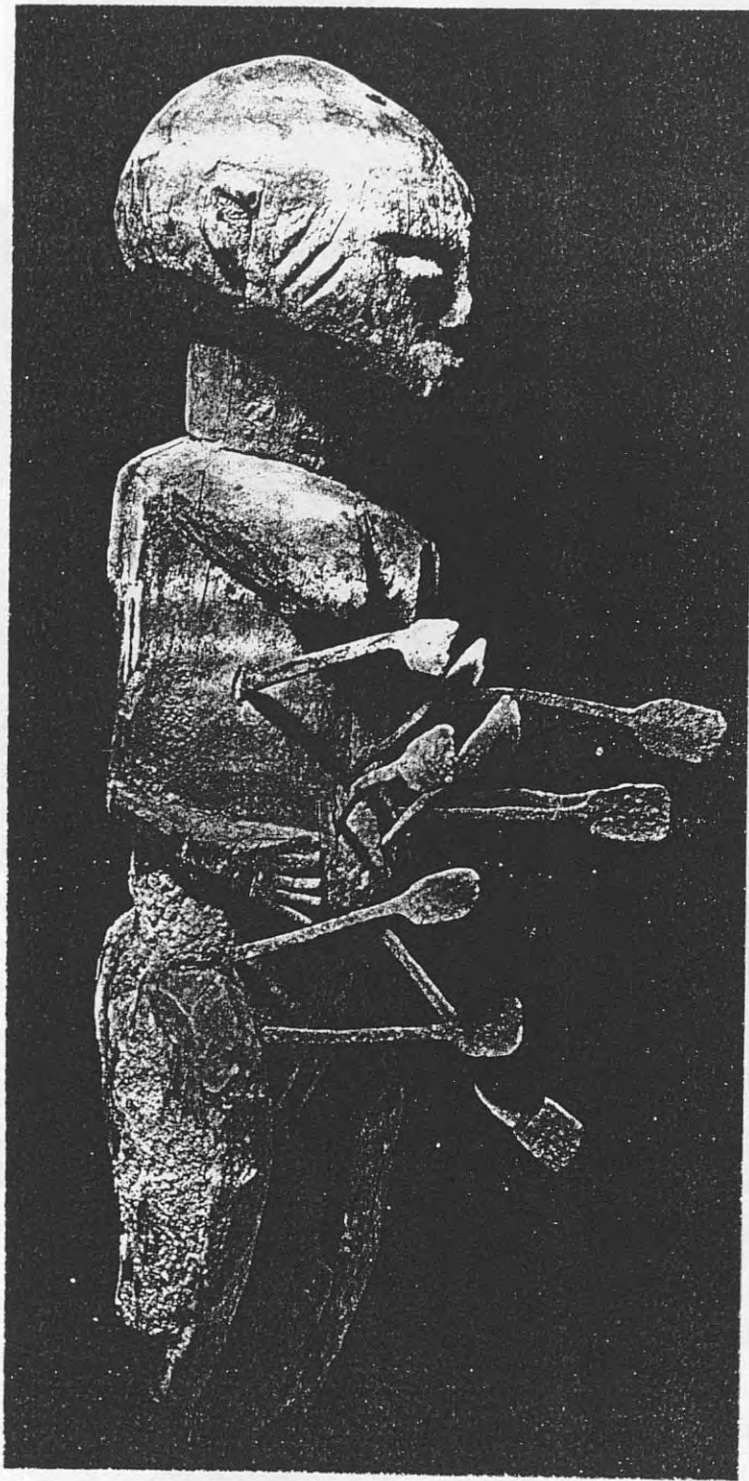
30 - BALANDRIER-MAQUET: DICTIONNAIRE DES CIVILISATIONS AFRICAINES, op. cit., pàg. 177



Dogon.



Kongo.



Bakongo, Kongo, esperit de vengança, 77 cm.



Dahoney, 45 cm.

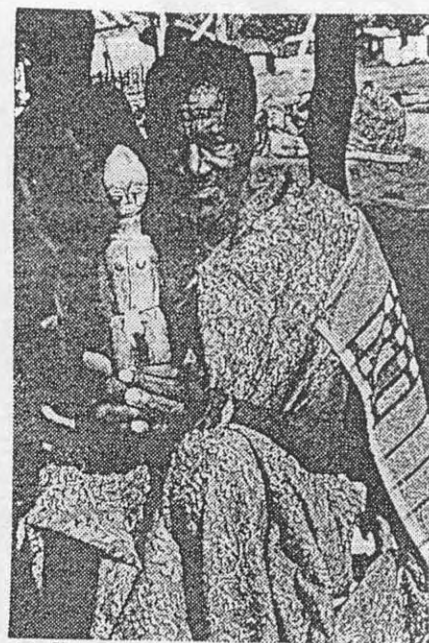
ferible i és mantinguda el que dura la vida de la persona (27).

b) L'altre tipus d'escultures Baule són els "Asie Usu", que representen els genis o esperits naturals (de l'aire, de l'aigua, dels camps, etc.). El procediment és semblant a l'anterior: un adolescent se sent posseït per l'esperit, el bruixot l'identificarà i indicarà a l'escultor les característiques concretes de la figura que ha de reproduir. Aquestes escultures són denominades "Asie Usu", i contràriament al que passa amb els "blolo", són permanents i formen part del patrimoni familiar durant generacions (28).

Aquesta idea del doble món està bastant extesa en la mitologia africana. Els Kongo (29) creuen que l'ésser humà està format pel cos, la sang, el cor -que per a ells és la seu de l'ànima-, i per un duplicat espiritual. Així, quan una persona s'ha d'absentar del poble durant un temps, s'encarrega fer un duplicat -que no ha de ser un retrat del cos físic, ho ha de ser de l'espiritual-, que el representarà en l'absència. Quan mori serà enterrat amb aquesta estàtua. Aquesta mateixa intenció està present en les estatuetses que representen els avantpassats. Les figures funeràries són la seva idealització i permeten que siguin presents entre els descendents.

Els Kongo tenen un altre tipus d'escultura que cal considerar, ja que representa una altra constant dels pobles africans. Ens referim a les estàtues-fetitxe, és a dir, a les estàtues consagrades per un mag o bruixot que són receptacles de forces que poden actuar positivament o negativa, segons la invocació (30). Els Kongo divideixen aquestes estatuetses en quatre grups: les nefastes; les temibles; les utilitzades pel guariment de malalties; i les que els protegeixen contra les invocacions negatives dels altres bruixots. Les invocacions d'un fetitxe són llargues i necessiten un complicat ritual. Tota estàtua d'aquest tipus compta en l'interior uns ingredients màgics que són els que li proporcionen el poder. Per poder vendre qualsevol escultura-fetitxe, cal desactivar-la prèviament, és a dir, buidar-la dels components i continguts màgics.

Els fetitxes més característics dels Kongo són els que tenen claus; aquestes estàtues són les que dirigiran la mà de la justícia. El procediment és senzill: el malefactor és el responsable de la introducció violenta d'una punta de ferro en l'escultura; el dolor que provoca en la figura desencadena la venjança sobre el culpable.



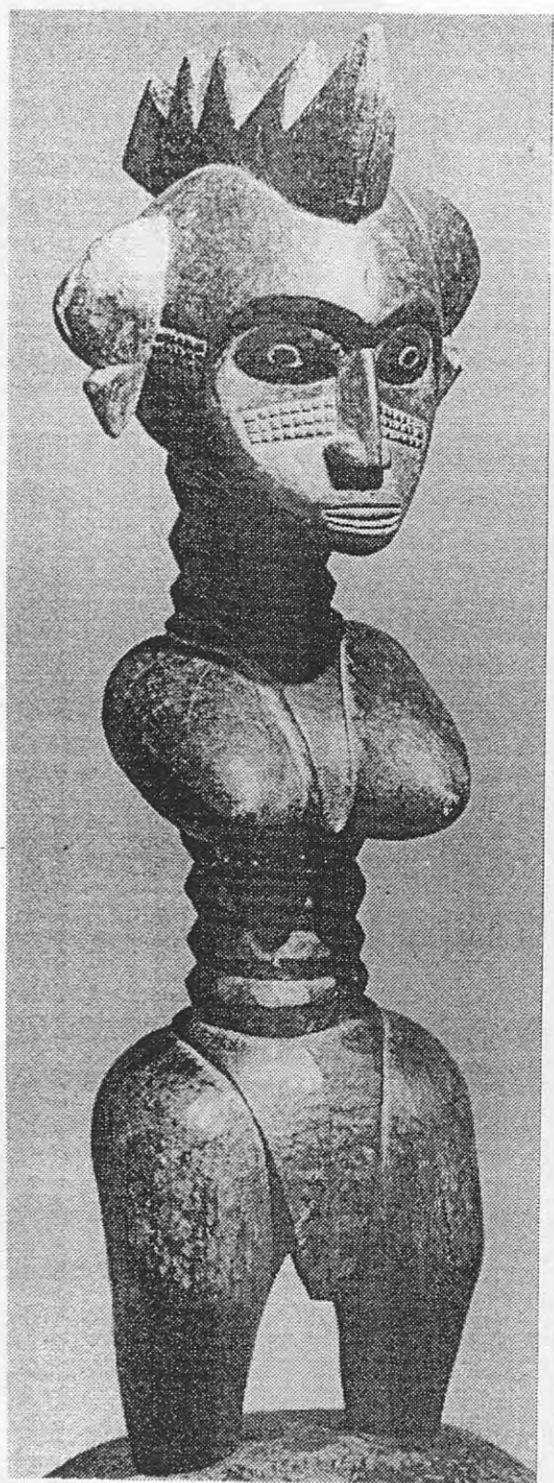
Vell Baulé amb "blolo bla"
(esposa de l'altre món).



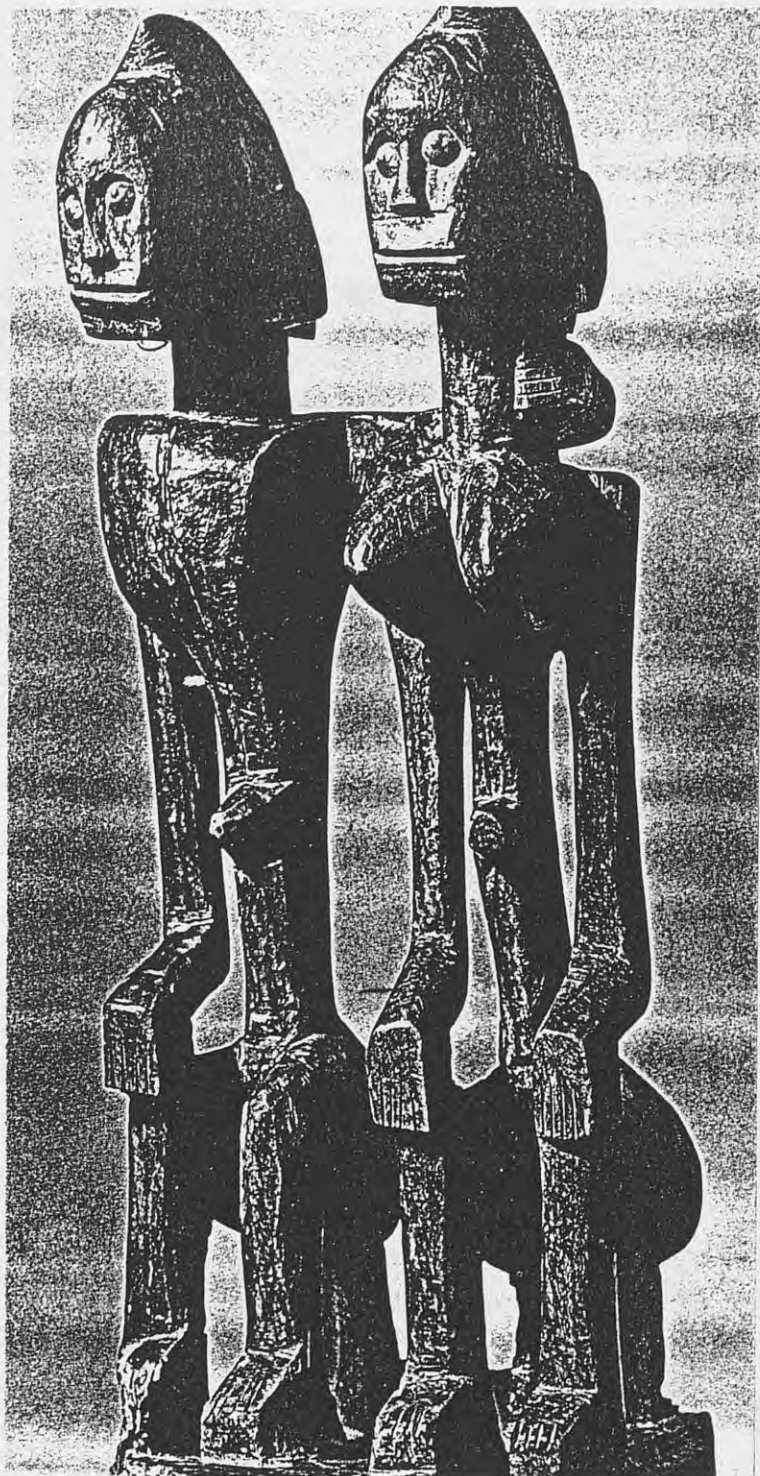
Fetitxe Yombe.
Zaire, 70 cm.



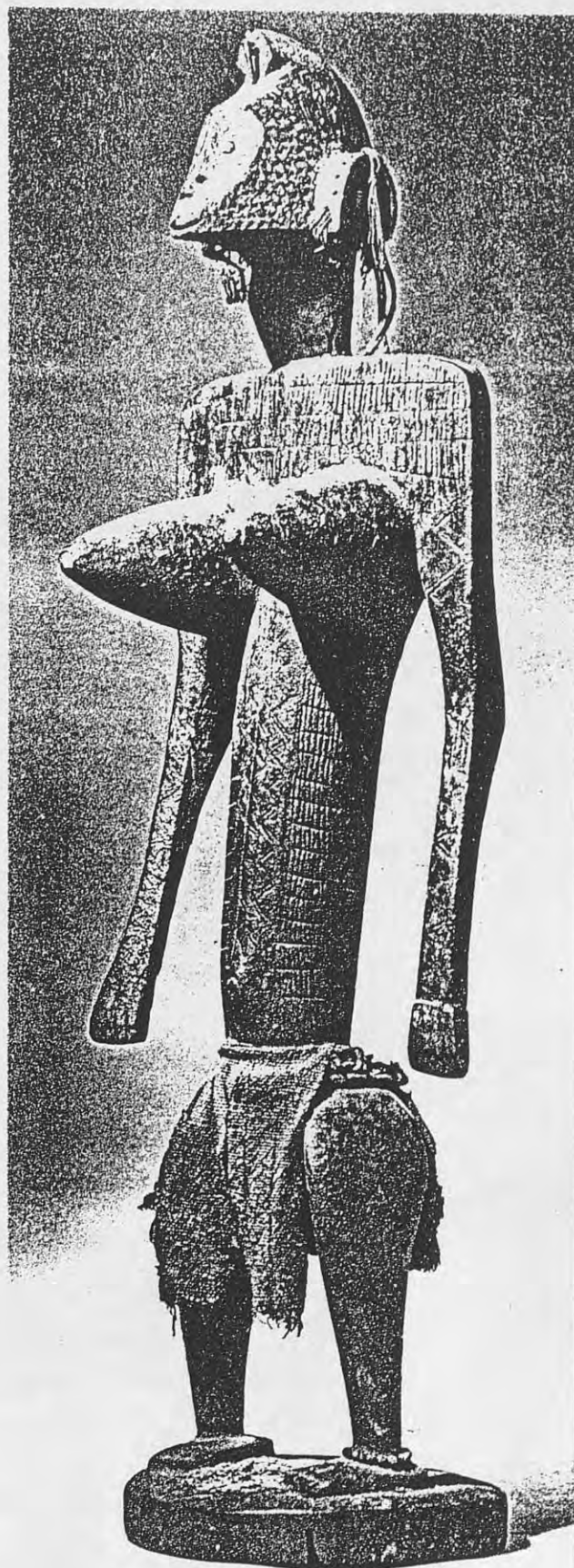
Fetitxe Woyo.
Zaire, 25 cm.



Casc de màscara, Senafo (distintius jerarquics) 99 i 92 cm.



Dogon, Mali, 66 cm.



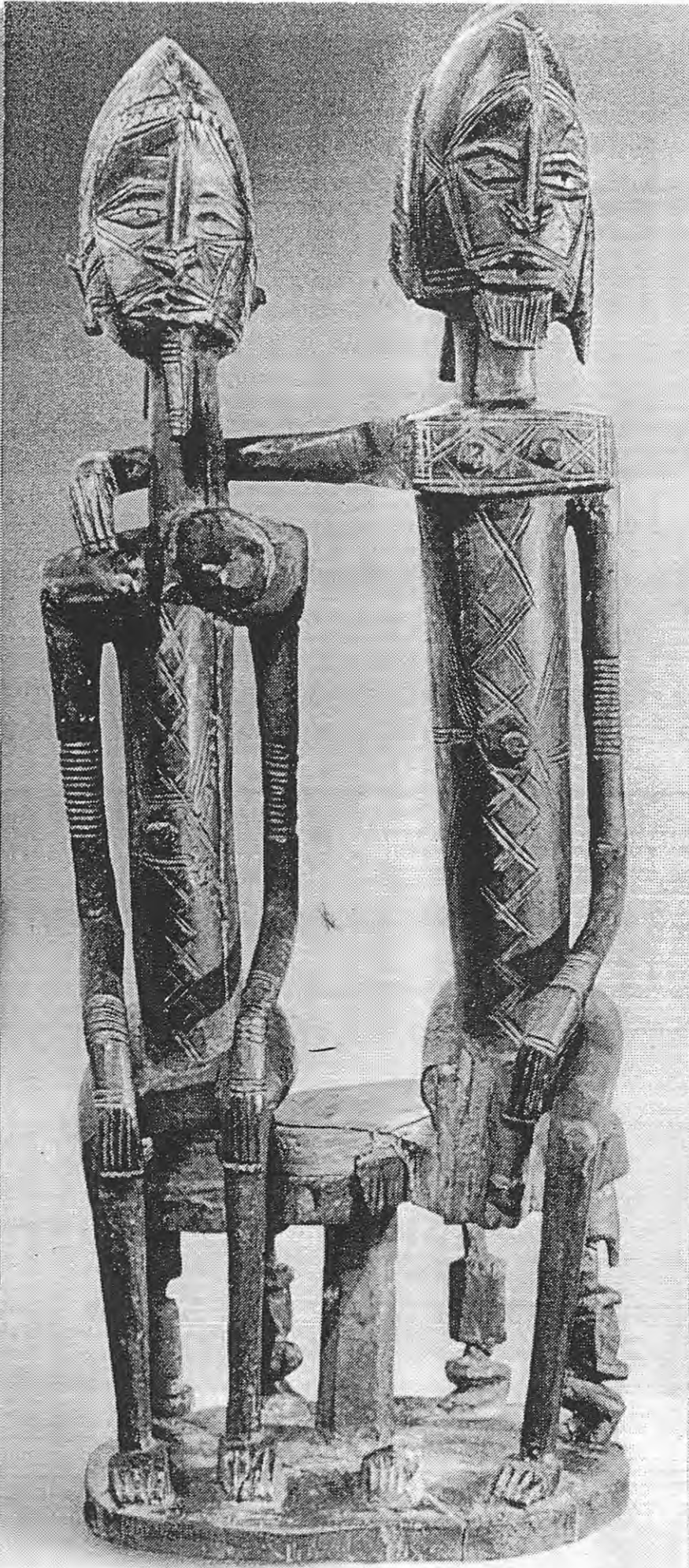
Bambara.



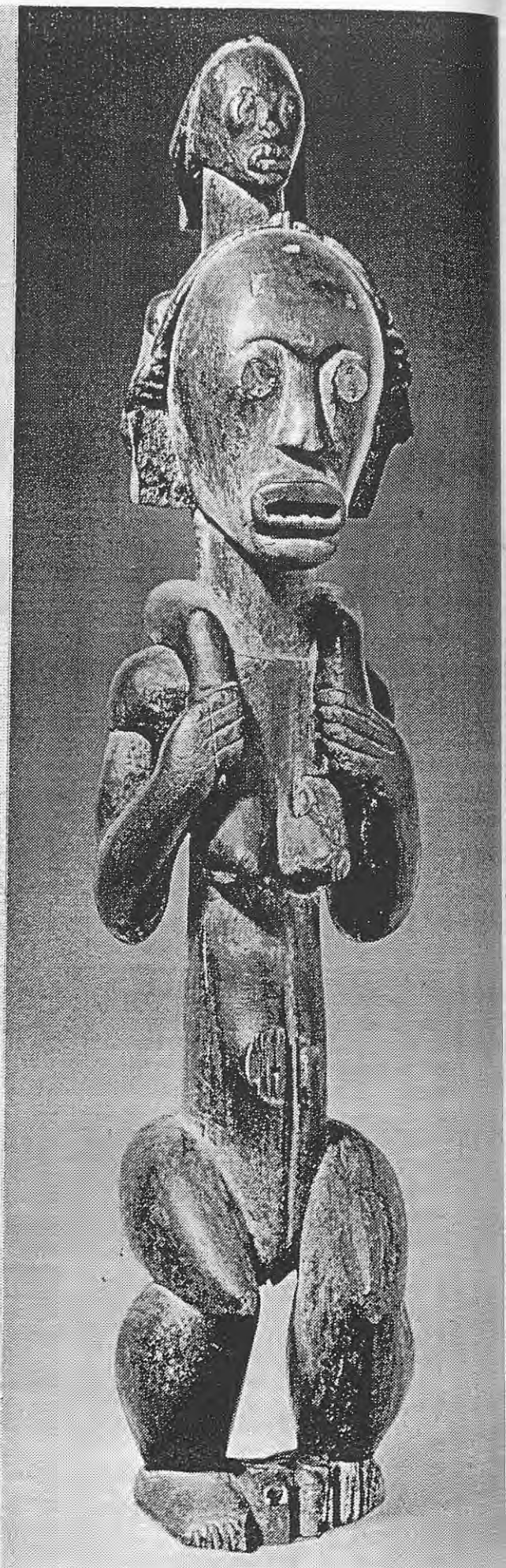
Mamuye (Nigeria).



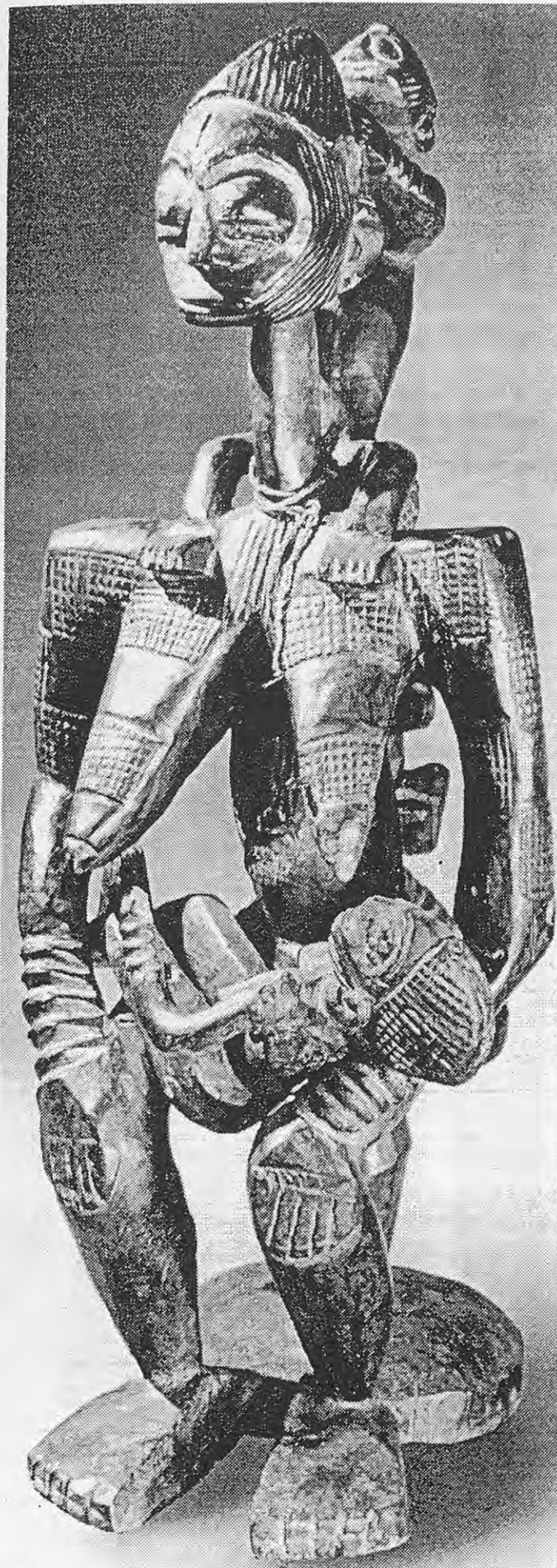
Metoko.



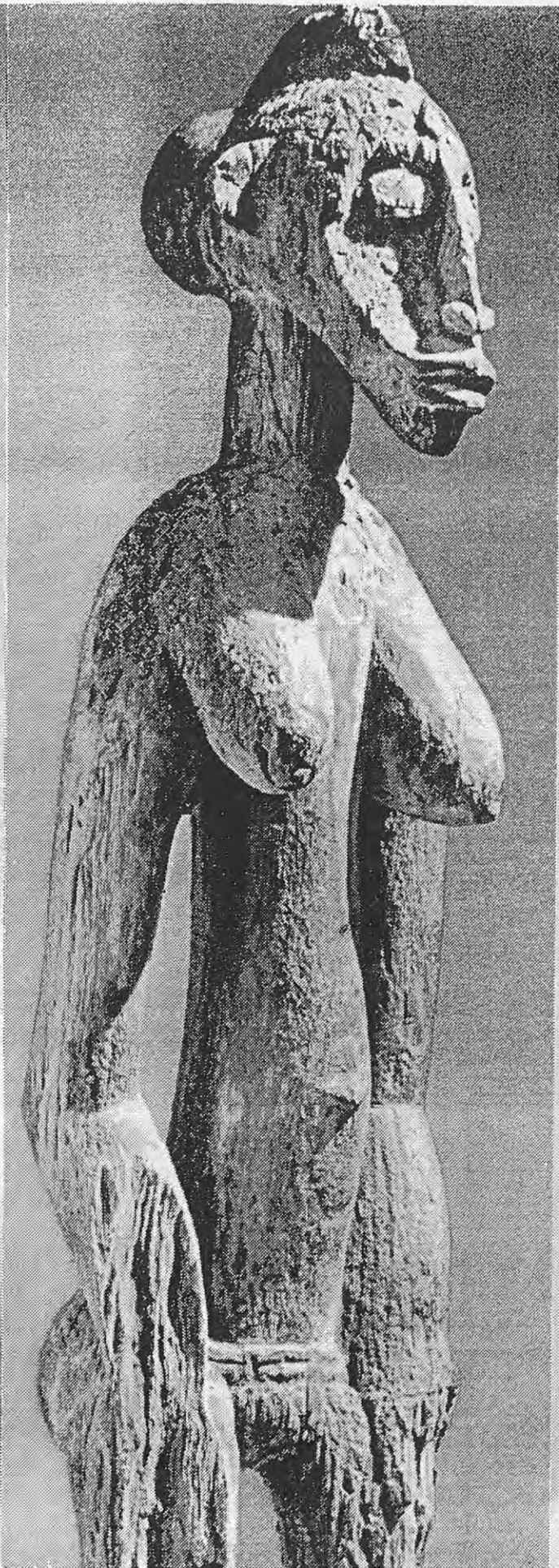
Dogon.



Fang.



Afo.



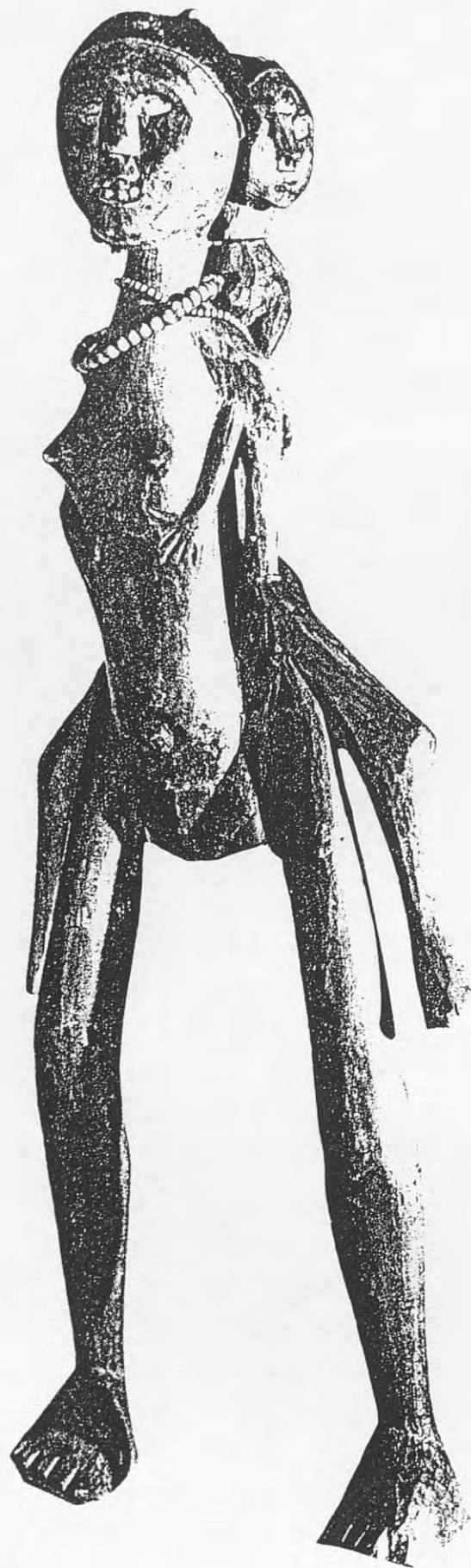
Senufo.



Baule.

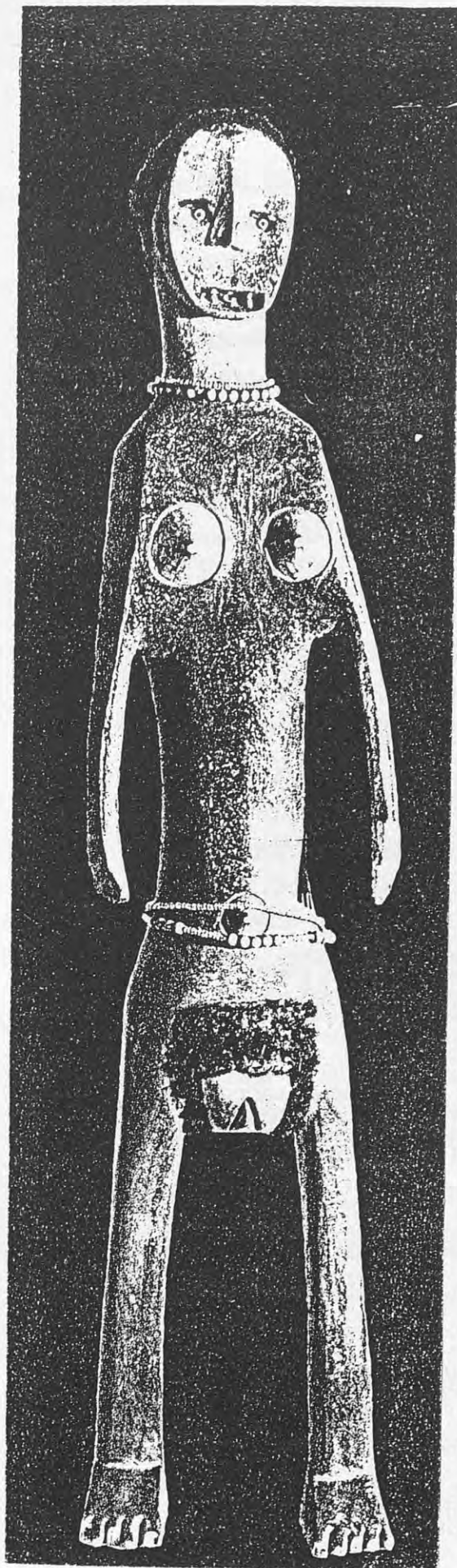


Bemba.

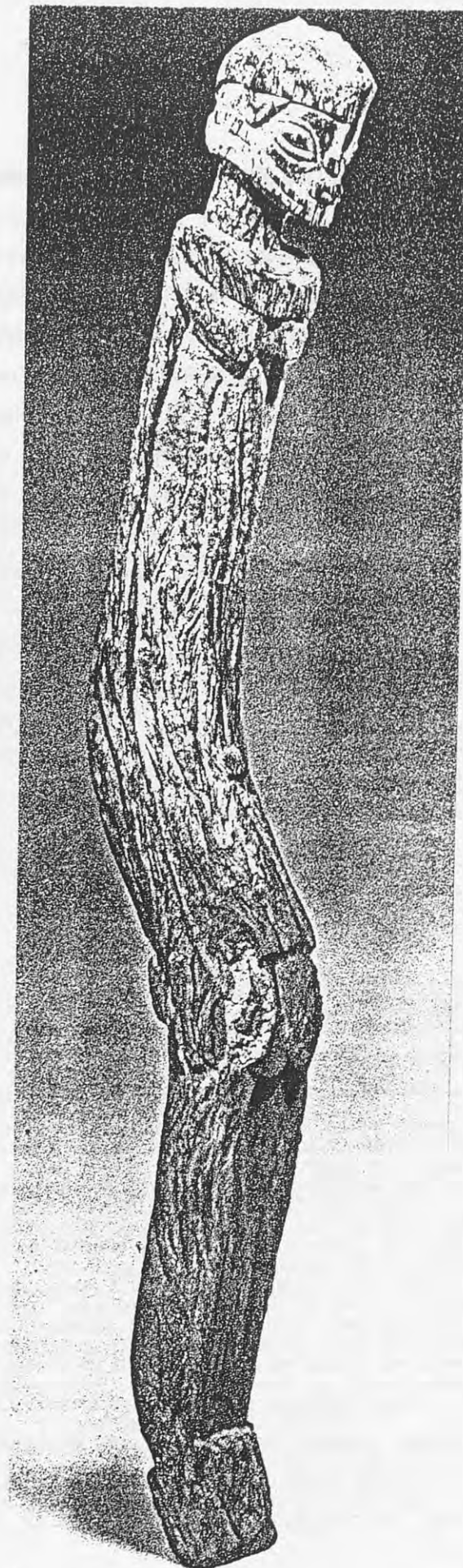


Nyassaland, regi6 de Bantyre.

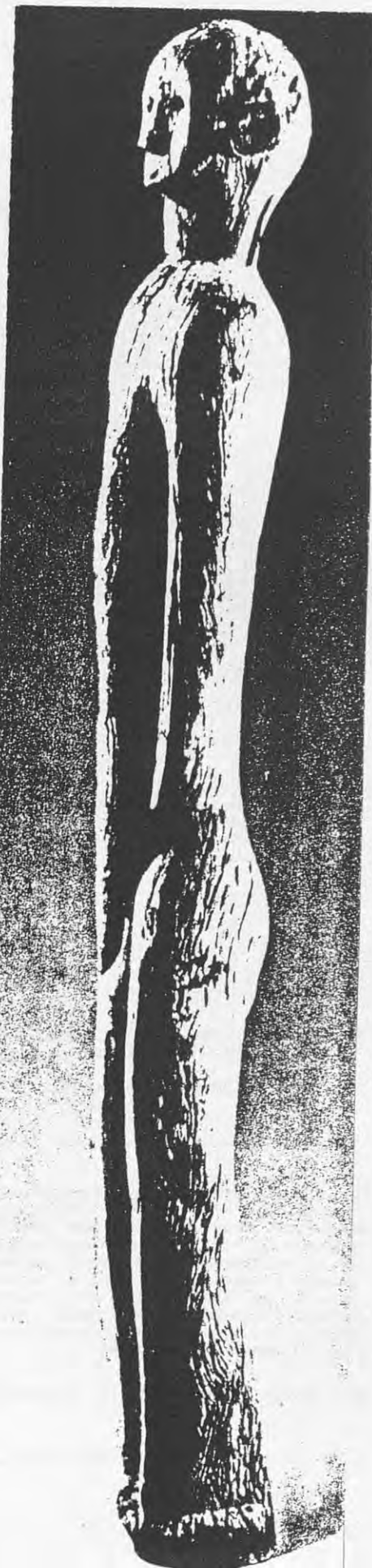




Nyassaland, región de Bantyre.



Dogon, hermafrodita.



Lobi, La gran estatua.

31 - TEKE: Ells s'autodenominen TYO, són els habitants dels altiplans del nord de Brazaville, a les dues vores del riu Congo. Aquest poble compte amb uns 75.000 integrants. Els Teke constituïen, al segle XV, un dels reialmes que foren descoberts pels portuguesos; estaven instal·lats a la desembocadura de l'afluent Zaire. Tradicionalment, enemics dels seus veïns els Kongo. A partir de la formació de la República del Congo aquest poble perd tot el seu poder econòmic i polític a la zona. No obstant, la seva escultura segueix manifestant-se i és una de les més importants d'Àfrica

32 - KOTA: Els Kota o BA-KOTA, com ells s'autoanomenen, no és un poble unificat, són en realitat una sèrie de tribus que s'han vist lligades com a resultat de les migracions i emparentades per les seves costums i el sistema cultural elaborat en comú. Estan establerts a la frontera, entre el Gabón i el Congo. La seva societat és eminentment sedentària i està organitzada per associacions secretes, com la MUNGALA, que és exclusivament masculina, i que regula la vida del poble. Es en aquestes associacions on s'originen les màscares, fins l'època recient l'associació i la màscara son inseparables

33 - HERSKOVITS, Melville J.: EL HOMBRE Y SOS OBRAS. Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pàg. 29

34 - KONGO, ja citats, vegeu nota 29

35 - SENUFO: Ocupen un territori comprés entre les repúbliques de Costa de Marfil, Mali i Alt Volta; no obstant no sempre han estat en aquesta àrea geogràfica, doncs són originaris del Nord d'on van emigrar fa dos o tres segles. Són un milió aproximadament els integrants d'aquest poble. Els senufo tenen que sobreviure en un entorn molt pobre i això és, posiblement, l'origen del seu gust per la senzillesa, tant a la seva estructura social com al seu art. Cada poble té un bosc sagrat on sols hi poden entrar els iniciats i on es conserven les màscares

36 - BAMANA o BAMBARA, ja citat, vegeu nota 22

Dintre d'aquesta catalogació de les estatuets de caire màgic, cal esmentar les fetes pel poble Teke (31) ja que representen una explicació més completa sobre el món màgic. Els Teke creuen que la saviesa s'ingereix i queda dipositada en l'estómac. És per aquest motiu que les estàtues teke tenen sempre una cavitat a l'abdomen, per tal d'omplir-la de "bonga". El "bonga" és el component o ingredient màgic i pot fer-se de diferents substàncies, segons l'ús que es vulgui fer de l'escultura. Per a la caça hi posen residus dels animals que volen caçar; per a la protecció dels infants, un tros de placenta; i per a mantenir l'esperit d'un avantpassat, fragments d'ungles o cabells del personatge difunt. Per tant, aquestes últimes peces les podem considerar com estàtues-reliquiari.

Les figures-reliquiari també són un altre tipus de constant en l'art africà. Cal fer referència a un altre poble que es caracteritza per l'elaboració d'aquest tipus d'estàtues. El poble Kota (32) guarda els ossos dels avantpassats en caixes o cistells fets amb escorça d'arbre; al damunt s'hi col·loquen unes escultures que tenen unes característiques molt especials, diferents de les altres d'Àfrica. Les figures dels reliquiari Kota són formes abstractes i estan constituïdes per una banda metàl·lica vertical que divideix en dos el rostre que està format per unes làmines horitzontals fixades sobre la fusta.

Un dels ritus més importants en totes les cultures de l'Àfrica negra és, sens dubte, el de la iniciació. Aquest ritus representa una mort simbòlica i la renaixença en un altre nivell (33). Els Kongo (34), durant el ritus d'iniciació -entre els 10 i els 18 anys-, aprenen una llengua secreta, els cants i les dances sagrades. En finalitzar aquestes proves, reben un nom nou que usaran durant la resta de la vida.

Per als Senufo (35), la iniciació es perllonga en tres períodes, durant més de vint-i-un anys. Als trenta anys s'aconsegueix el més alt nivell d'iniciació. En aquests ritus, els joves porten les estàtues als braços i ballen i colpegen rítmicament amb elles el terra, seguint el compàs de la música. Aquest ritual es desenvolupa al voltant del culte a la fertilitat.

Els Bamana (36) també fonamenten els seus ritus en la fertilitat: els joves superen les proves amb estatuets femenines que porten als braços. Aquestes estàtues tenen un clar contingut sexual, o com a mínim representen un concepte de bellesa que té una orientació sexual. Abans de cada

cerimònia, les escultures són rentades i untades amb oli de palmera per fer resaltar la brillantor.

Amb aquests exemples creiem que hem demostrat que les estàtues han d'ésser considerades com a receptacles o suports d'una força o virtut màgica. L'escultura africana és la formalització d'un concepte, l'encarnació d'un aspecte immaterial. Per tant els aspectes formals i estètics són subsidiaris dels continguts espirituals.

B) LES MÀSCARES.

La màscara està íntimament associada amb el suport humà i és, en certa manera, una escultura mòbil. Les màscares s'han d'associar amb unes cerimònies globalitzadores on la música, el cant, la dansa, els poemes o les recitacions mítiques i la coreografia formen una representació completa i unitària. Les màscares i les estàtues, en l'Àfrica estan connectades amb els ritus; d'aquests hi ha fonamentalment de tres tipus:

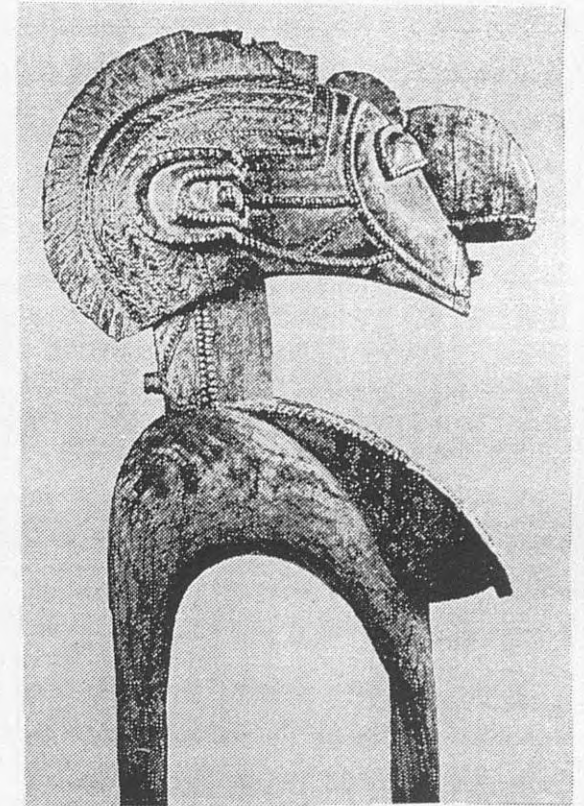
a) Els agraris, on també hi trobem els de fecunditat o de fertilitat, els quals s'organitzen en funció de les sembres, les collites i els canvis llunars, estacionals i equinoccials.

b) Els d'iniciació, les cerimònies dels quals ja hem tractat anteriorment, són aquells en que els joves es sotmeten a proves destinades a mesurar la seva maduresa física i moral.

c) Els funeraris estan destinats a captar la força vital que s'escapa de l'ésser humà en el moment de la mort. Aquí es pretén canalitzar la força espiritual (37) perquè cal evitar que es dispersi. Aquest és, sens dubte, el propòsit més important en tots els pobles africans.

La fabricació de les màscares cal veure-la, així mateix, dintre un món arquetípic, que extreu els models del subconscient col·lectiu; els patrons són transmesos segons les diferents creences des de l'origen dels temps. En la creació de les màscares l'escultor té sempre cura de no alterar el sentit que li ha estat transmès. Tots aquests aspectes no fan altra cosa que donar força a la funció social o d'ordre religiós. Des del punt de vista formal i iconogràfic, les màscares, contràriament a l'estatuària, barregen, en la figuració, els trets de l'home amb els dels animals.

Per als Dogon (38), la primera màscara és la representació de la serp primordial; la realització no està encarregada als escultors o als ferrers



Màscara "Nimba", símbol de la fertilitat.

37 - LAUDE, Jean, op. cit., pàg. 144

38 - DOGON, ja citat, vegeu nota 19



Màscara Dogon, 36 cm.

39 - DAN: Els Dan ocupen la zona Oest de Costa de Marfil; és una regió de sabana amb boscos. També es poden trobar a l'altre costat de la frontera, és a dir, a Liberia. Són aproximadament uns 150.000 els integrants d'aquesta cultura. Tant les tradicions com els fets artístics denoten la vida de la sabana, i encara que les seves màscares tinguin una funció semblant a les dels seus pobles veïns, són totalment diferents en la seva forma i el seu estil, un estil que podríem definir d'ordre clàssic dins l'art africà

40 - BAULE, ja citat, vegeu nota 26

41 - SENUFO, ja citat, vegeu nota 35

42 - HERSKOVITS, Melville J.: EL HOMBRE Y SUS OBRAS, op. cit., pàg. 418

43 - LEIRIS, Michel, op. cit., pàg. 117 i següents

professionals, sinó que són els propis dansaires els que les fabriquen.

Per als Dan (39), el model de la primera màscara el va rebre el primer escultor que la va tallar tal com se li va aparèixer a través dels somnis. En la cosmogonia Dan, l'origen de tot està en "Du". "Du" és el poder essencial o força primordial que tenen els homes i els animals. Aquests esperits es representen, per als vius, mitjançant els somnis. Els esperits i les màscares tenen el mateix nom: "ésser misteriosos". Les màscares són guarnides per una sèrie de complements rituals. Si una màscara perd les propietats, cau en desgràcia o simplement es venuda i en són separats els accessoris sagrats, els quals sovint tornen a utilitzar-se. És per aquesta raó que les màscares Dan trobades fora de la pròpia àrea geogràfica no tenen ornaments.

Els Baule (40) tenen dos tipus de màscares. Les màscares zoomorfes són absolutament esquemàtiques perquè materialitzen els esperits destinats a combatre les malalties. I les màscares-retrat que són de caire profà i molt més orgàniques, segueixen un cànon molt específic de bellesa (aquestes màscares són, concretament, les que van impressionar profundament Modigliani).

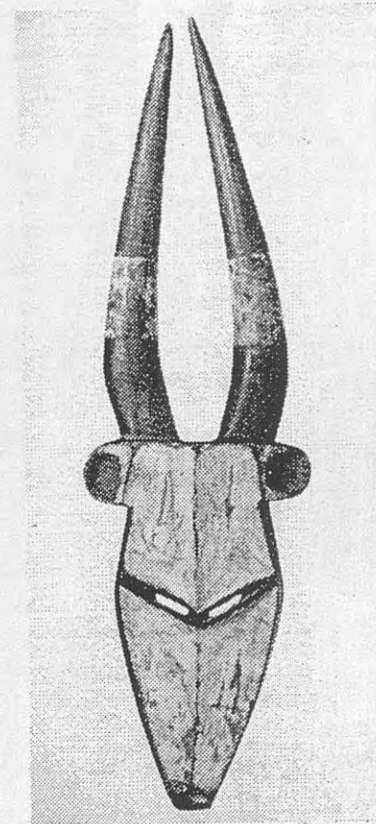
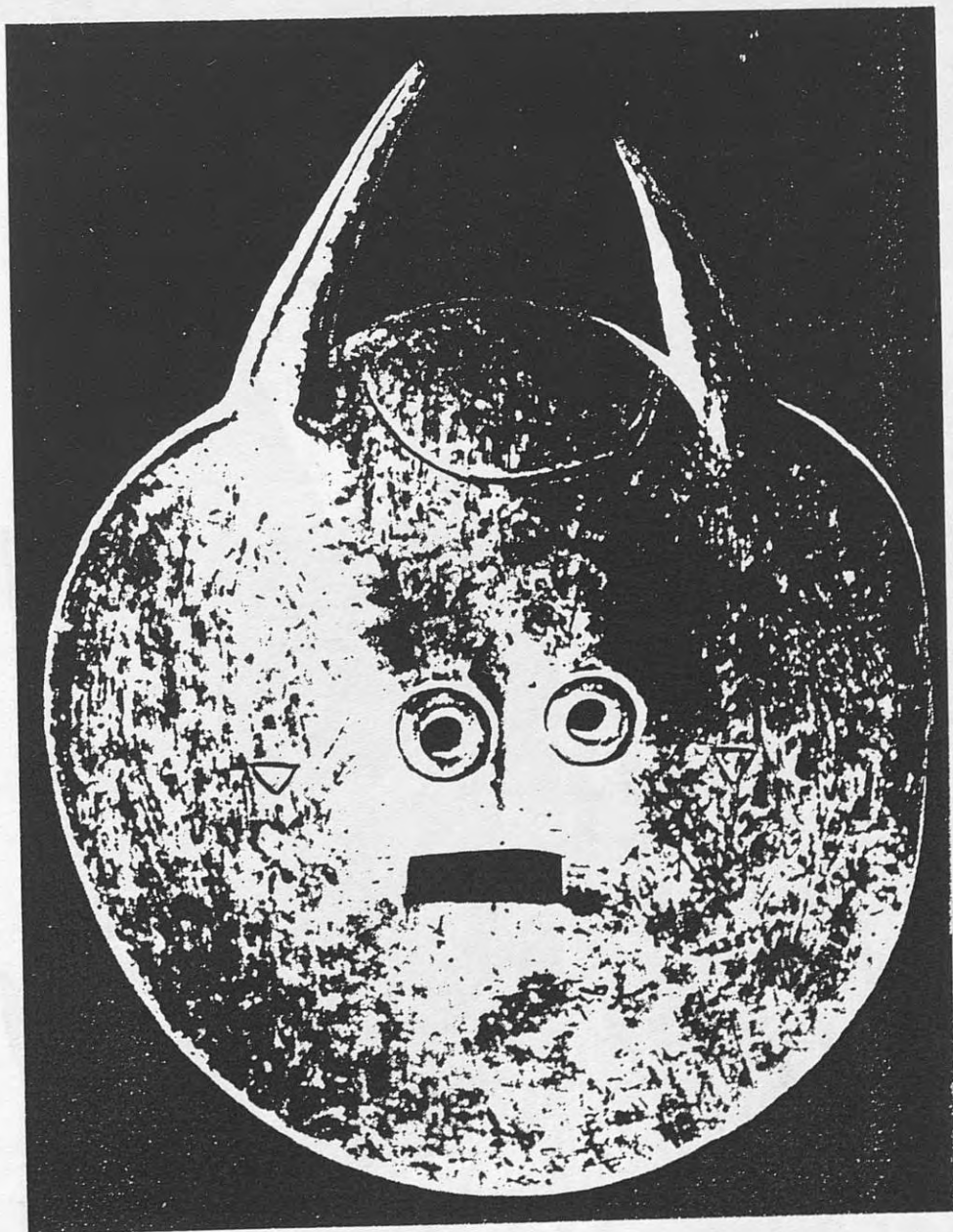
Les màscares poden ésser de moltes formes i tipologies. Hi ha l'antifaç, la careta o l'elm, el qual és el menys corrent. Els Senufo (41), no obstant això, en són mestres indiscutibles; les seves màscares zoomòrfiques representen els animals primordials.

Les màscares, doncs, tal com ja hem exposat, cal veure-les sempre associades a un ritual del qual també formen part la música, la dansa i la recitació com a elements inherents al ritual. El ritual és, per tant, un conjunt dinàmic, on el ritme és l'aspecte essencial. De fet, el gran art dels pobles africans és, precisament, la particular concepció que tenen del ritme, que és aplicat a tot el que els envolta. El ritme es manifesta en la mètrica poètica i les recitacions, en les melodies i els sons, en els balls i les coreografies. El ritme, visualment, està traduït pels sistemes ornamentals basats en la repetició d'un tema (42). El ritme és, doncs, el tret més important del pensament tribal, sempre és, o vol ser, el reflex d'un ordre còsmic.

Tots aquests ritus s'adrecen a compondre l'organització del món, són actes de regeneració del temps i l'espai (43). D'una manera general, la

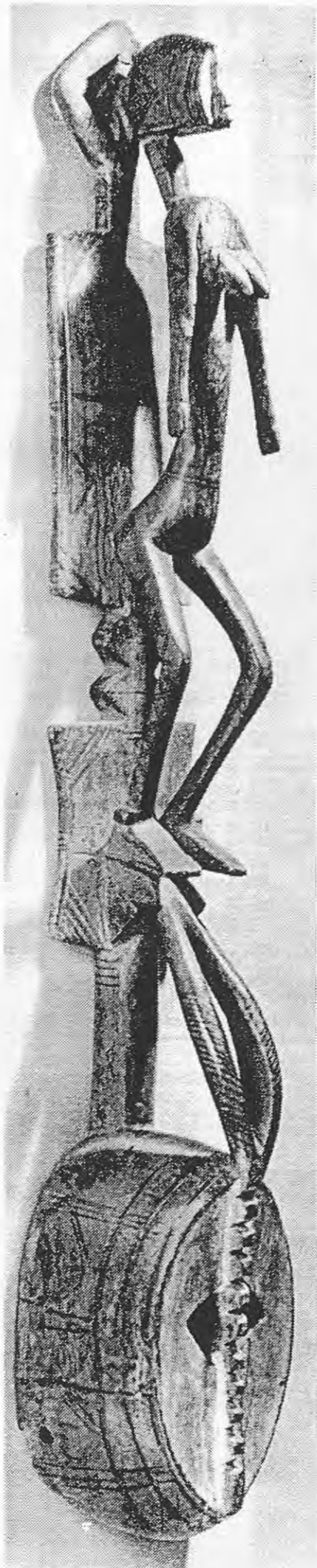
màscara encarna un altre ésser, ja sigui home, esperit, animal mític o geni.

Per altra banda, la màscara garantitza també la protecció a qui la porta. D'això deduïm que les màscares i les estàtues estan destinades a prendre possessió de les forces de la naturalesa, mitjançant l'acte cultural. Les màscares tracten de recuperar, dominar i controlar els aspectes que l'home té com a incommensurables. En la tradició de l'Àfrica negra, màscares i estàtues, no són, doncs, res més que un mitjà, uns elements intermediaris que ajuden a posar en contacte als usuaris amb un món desconegut per a nosaltres. Per tant, tant unes com les altres són molt lluny de tenir una finalitat purament estètica.

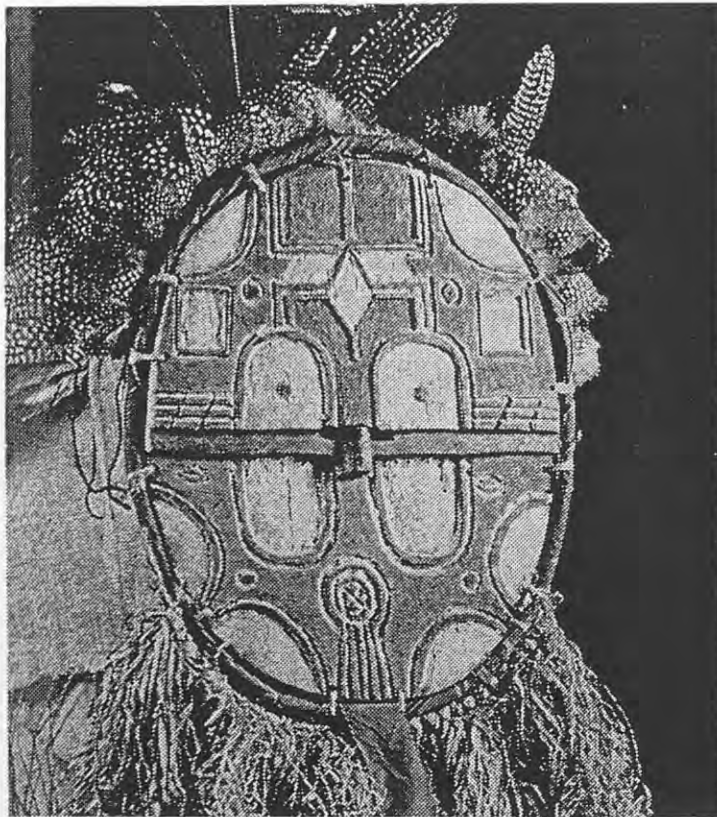


Bekwale, Kongo Central,
68 cm.

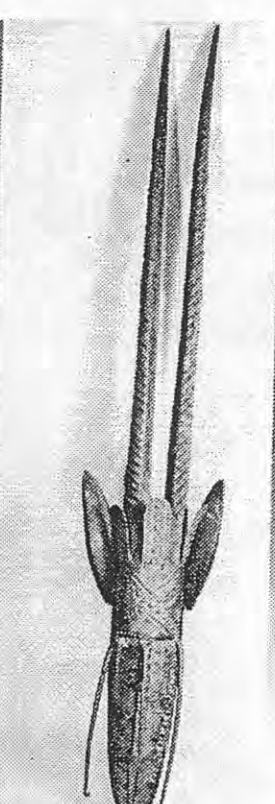
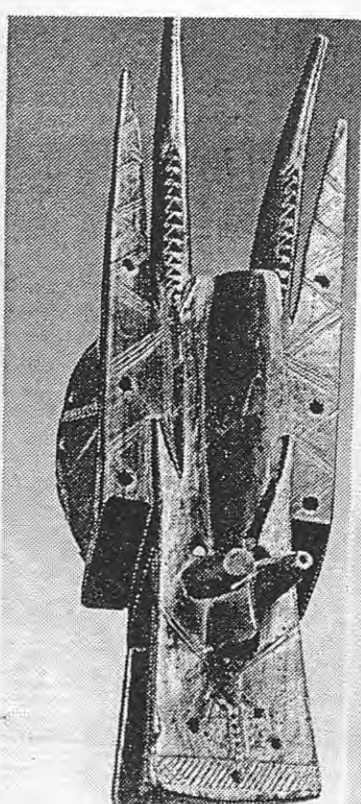
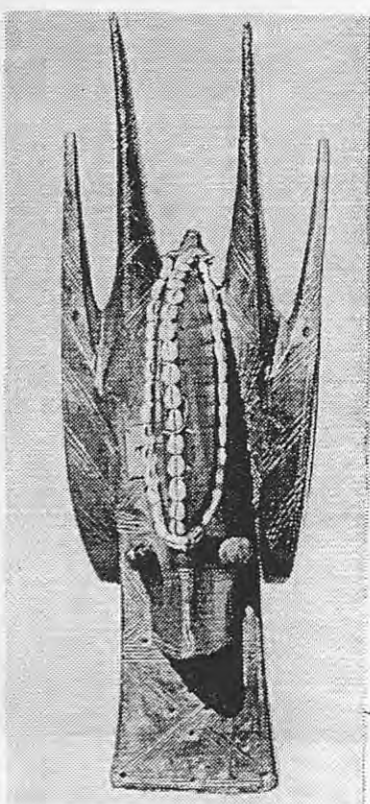
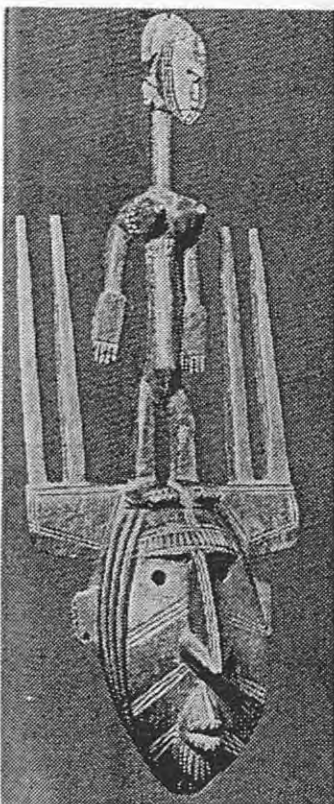
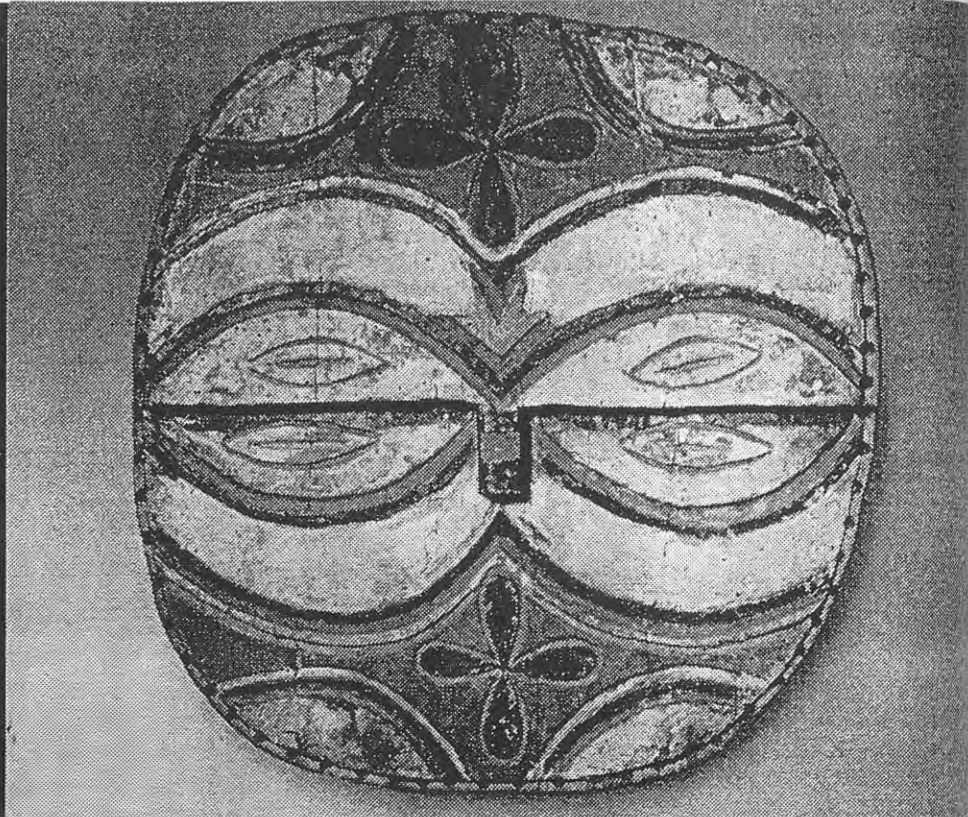
Màscara Baule, Costa d'Ivori,
fusta, 36,9 cm.



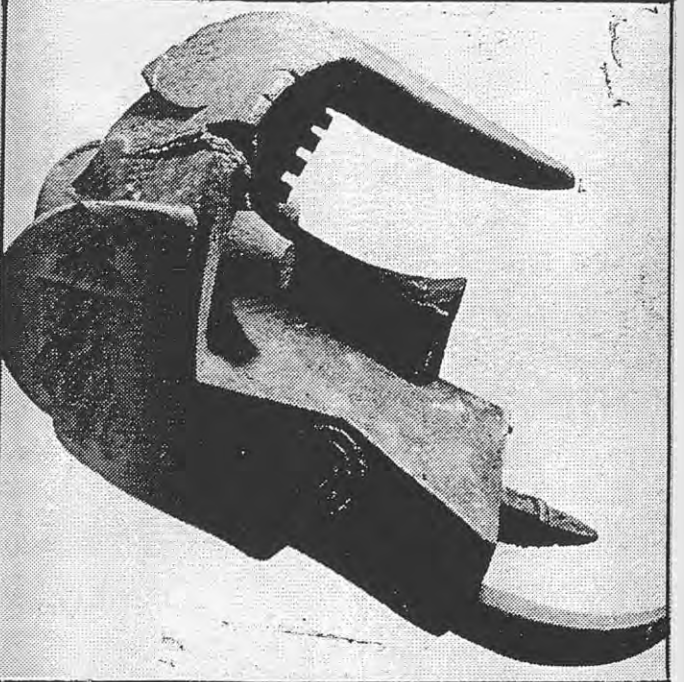
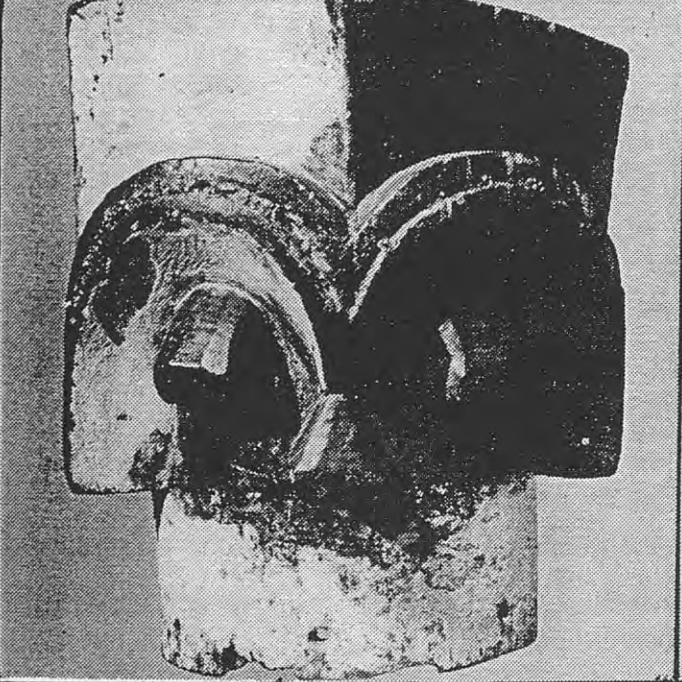
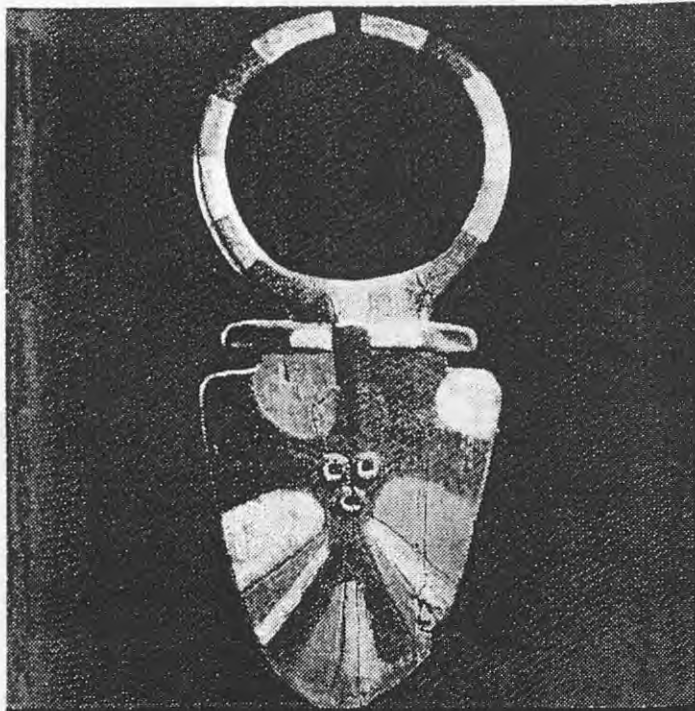
Mossi-Fulse.

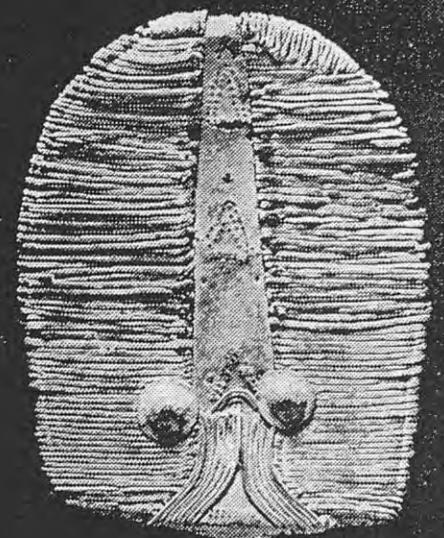
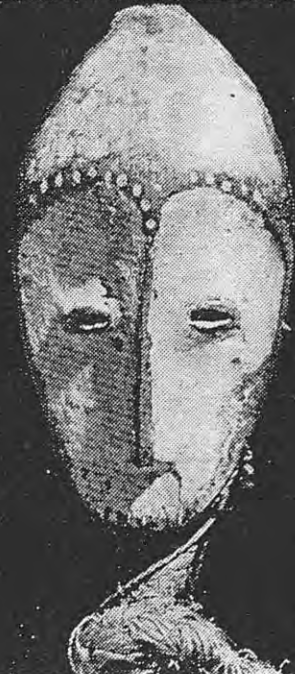
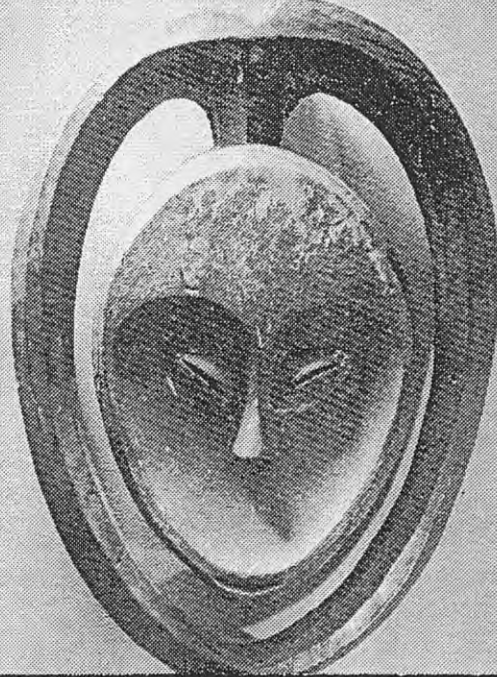


Teke.



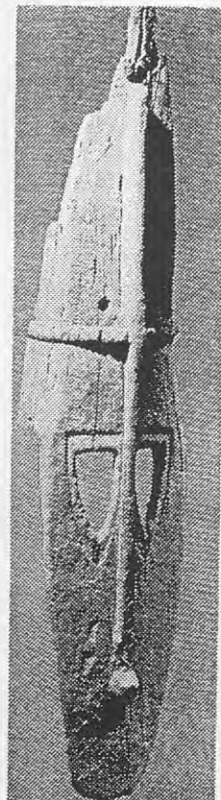




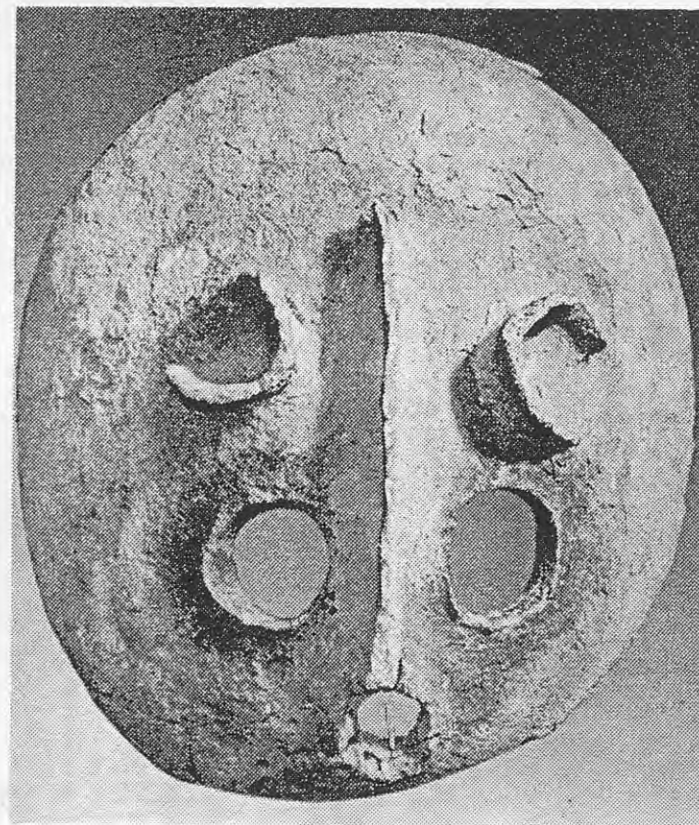
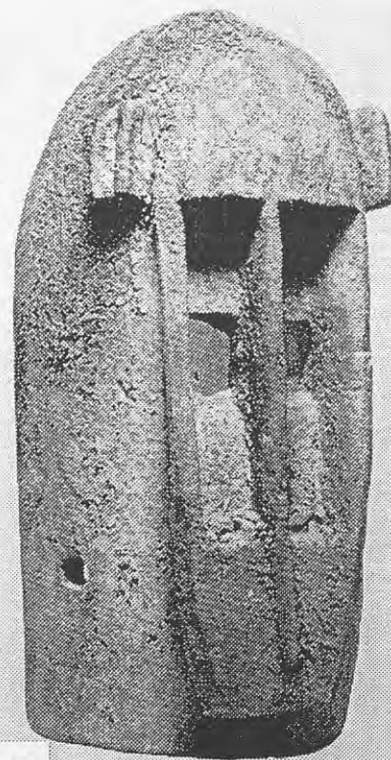




Dogon.



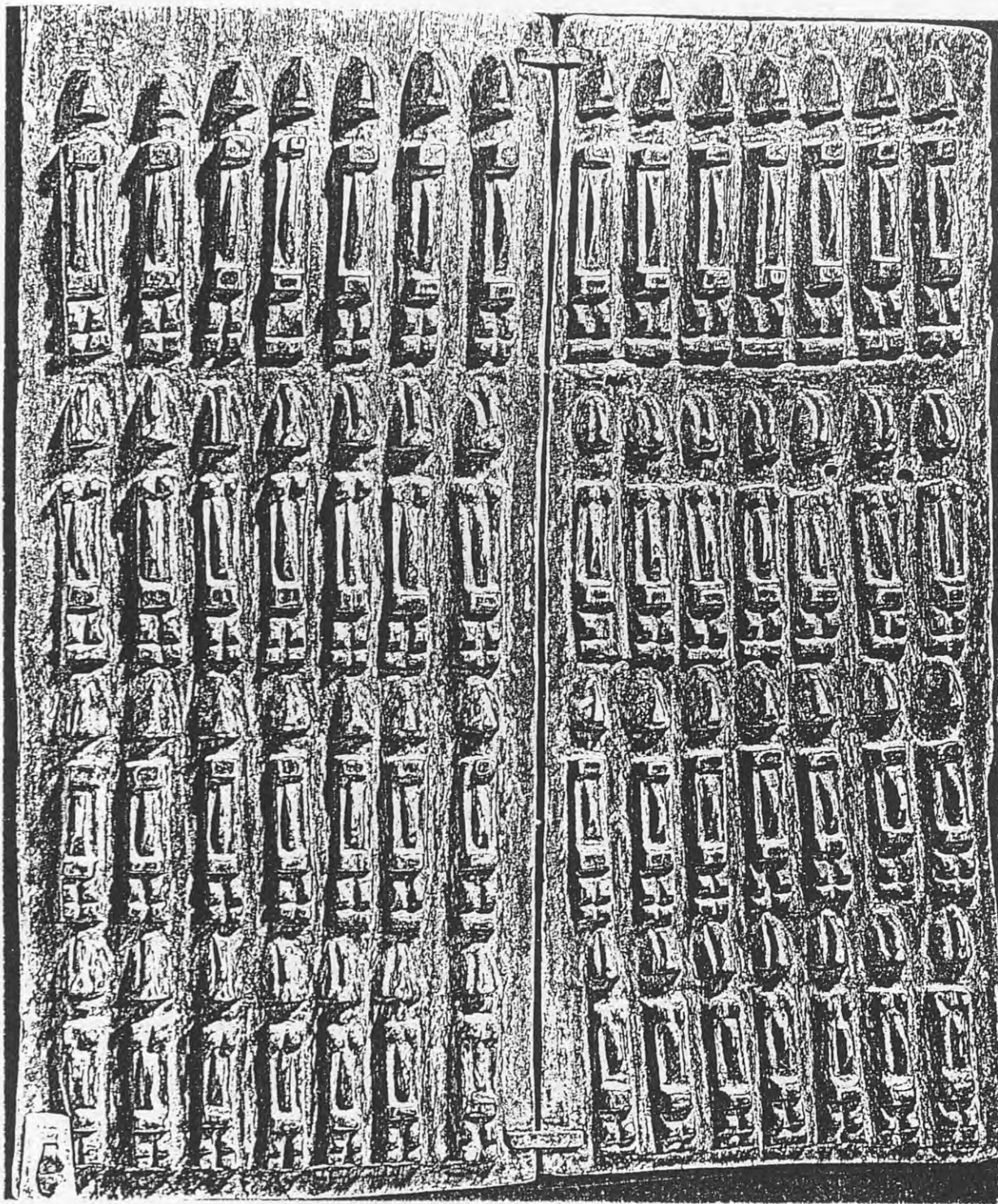
Dogon.



Shilluk.



Dogon, Mali.



Falles de les portes d'un granier. Dogon, Mali, 62 cm.



