

EXOTISME I PRIMITIVISME: LA INVENCIÓ DE L'ALTERITAT. EL CAS DE PAUL GAUGUIN

FRANCESC-XAVIER MARÍN I TORNÉ
Universitat Ramon Llull

RESUM: Les contradiccions de la societat europea trobaran en l'art de finals del segle XX un dels elements que més alterarà el paisatge cultural. Així, rere la tensió entre Tradició i Modernitat, les arts plàstiques portaran a la llum pública noves problemàtiques i, sobretot, un intent de solucions inesperades que qüestionen les teories estètiques clàssiques. Tot plegat s'inscriu en una nova confrontació entre Occident i les altres civilitzacions, que comporta una reflexió sobre els límits de la pròpia creació cultural, marcada pels conceptes de primitivisme i exotisme. Paul Gauguin en serà, segurament, el cas més paradigmàtic.

PARAULES CLAU: exotisme, primitivisme, Gauguin.

Exoticism and primitivism: Inventing Alterity. The Case of Paul Gauguin

ABSTRACT: The contradictions of European society will find in late 20th-century art one of the elements bringing about more changes to the cultural scenario. Thus, beyond the tension between Tradition and Modernity, plastic arts will bring to light new problems and, particularly, an attempt for unexpected solutions that question classic aesthetic theories. All of which is included into a new confrontation between the Western world and the other civilizations, which implies a reflection on the limitations of cultural creation itself, as marked by the concepts of primitivism and exoticism. Paul Gauguin is probably the most paradigmatic case of this current.

KEYWORDS: Exoticism, primitivism, Gauguin

215

*“À la civilisation pourrie je cherche à opposer
quelque chose de plus naturel, partant de la
sauvagerie”¹*

¹ Cooper, D. (1983). *Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent, Théo et Jo van Gogh*. Lausanne: Bibliothèque des Beaux Arts, p. 192.

1. La mirada sobre l'alteritat: l'exotisme i el primitivisme

L'exotisme és un procés de construcció geogràfica de l'alteritat consistent a reduir-la a espectacle o mercaderia. En aquest sentit, no és només un discurs sobre els altres, sinó una representació: l'exotisme prové de posar en escena una realitat reduïda a la seva alteritat. La seva lògica és la de la descontextualització: es tracta d'una geosemàntica que presenta una col·lecció d'elements estereotipats, justament perquè han estat extrets del seu context originari i simplement són observats des de la perspectiva de l'espectador². Sembla inevitable (així ho recorden les definicions dels diccionaris) que l'exotisme tingui a veure amb un lloc llunyà, però, evidentment, això és un factor purament subjectiu: per comprendre l'exotisme com a discurs-representació cal examinar sempre qui l'enuncia o, millor encara, des d'on observa allò exòtic³.

És cadascú qui defineix allò pròxim del qual allò exòtic se'n distància. L'exotisme no és, així, ni un fet ni la característica d'un objecte: és un punt de vista, un conjunt de representacions. Per això la qüestió "què és exòtic?" és secundària en relació amb la pregunta "per a qui?", ja que la situació de l'observador genera una dinàmica ordenadora de l'espai a partir de l'esquema centre-perifèria.

Ara bé, la representació d'allò exòtic és valorativa. És a principis del segle XVII quan es passa del valor objectiu (ser estranger) a un valor subjectiu (ser estrany), que dóna origen a l'exotisme⁴. Òbviament, l'assimilació d'estranger a estrany prové de la superposició de les distàncies simbòlica i material ja que el coneixement es veu frenat per la distància: allò més llunyà passa a ser simbòlicament menys familiar. Això comporta una definició espacial dels grups, és a dir, de les identitats geogràfiques fundades sobre territoris: la distància no prové només (ni bàsicament) de l'espai físic, sinó del judici que emetem sobre allò exòtic. Un endogrup construeix un exogrup estigmatitzant una diferència (real o imaginària). L'exotisme reclama un procés de descontextualització (cal desconnectar l'ob-

² Célestin, R. (1995). *From Canibals to Radicals. Figures and Limits of Exoticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press; Moura, J.-M. (1992). *Lire l'exotisme*. Paris: Dunod.

³ Panoff, M. (1986). "L'Exotisme: une valeur sûre". *L'Homme*, 26 (97-98), 287-296.

⁴ Rousseau G.S., Porter R. (ed.). (1990). *Exoticism in the Enlightenment*. Manchester: Manchester University Press; Chakrabarty D. (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.

jecte de la realitat en la qual està perfectament integrat) i de recontextualització (mirar-lo des del nostre punt de vista per tal que aparegui com a estrany)⁵.

Ara bé, no tot allò que és llunyà esdevé exòtic. Cal apreciar-lo d'una determinada manera perquè la fascinació per la diferència no és suficient. Una estranyesa massa radical resulta repulsiva, de manera que només és exòtica una estranyesa mesurable, acceptable, domesticable: el salvatge només és exòtic quan és el Bon Salvatge. Queda clar aquí el biaix cognitiu essencial a l'etnocentrisme que, per definició, subestima l'heterogeneïtat de l'endogrup i sobredimensiona la de l'exogrup. És conegut com ho planteja Lévi-Strauss: "*La fascination qu'exercent sur nous des coutumes, en apparence très éloignées des nôtres, le sentiment contradictoire de présence et d'étrangeté dont elles nous affectent, ne tiennent-ils pas à ce que ces coutumes sont beaucoup plus proches qu'il ne semble de nos propres usages, dont elles présentent une image énigmatique et qui demande à être décryptée?*"⁶. En aquest sentit, tant Lévi-Strauss⁷ com Malraux⁸ coincideixen en criticar la idea segons la qual, així com les obres d'art de qualsevol època i lloc poden ser reunides en un museu sota una mateixa mirada, també les cultures més diverses poden ser analitzades amb un únic model. I és que les peces d'art i les cultures exposades juntes perden la seva dimensió pròpia, es veuen privades del seu context inicial i es presen- ten a una confrontació inesperada que provoca una perspectiva esbiaixada.

Tanmateix, la constatació és que els sentits s'esmussen amb la quotidianitat i la sensació necessita el contacte amb allò diferent per retrobar el vigor. En aquest sentit, si Segalen defineix l'exotisme com l'estètica d'allò divers⁹, Todorov l'entén com un elogi del desconeixement: el partidari de l'exotisme, paradoxalment, valora allò que

⁵ Affergan F. (1987). *Exotisme et altérité*. Paris: PUF; Bensa A. (2006). *La Fin de l'exotisme*. Toulouse: Anacharsis.

⁶ Lévi-Strauss, C. (1962). *La Pensée sauvage*. Paris: Plon. p. 277.

⁷ Lévi-Strauss, C. (1955). *Tristes tropiques*. Paris: Plon; Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.

⁸ Malraux, A. (1947). *Le Musée imaginaire*. Paris: Gallimard.

⁹ "Une esthétique et une perception du Divers, le pouvoir de concevoir autre. Je conviens de nommer "Divers" tout ce qui jusqu'à aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin, tout ce qui est Autre". Segalen, V. (1978). *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*. Paris: Livre de Poche/Fata Morgana, p. 83.

desconeix o que coneix de forma deficient¹⁰. Rousseau ja ho havia intuït en constatar que alguns europeus somien un passat del qual el lloc exòtic en seria l'encarnació geogràfica¹¹. El lloc exòtic passa a ser el símbol de l'estat de naturalesa d'una humanitat feliç i innocent¹². L'exotisme apareix llavors com una forma de nostàlgia: el desplaçament en l'espai ho és en el temps. Com il·lustra bé Gauguin, l'antimodernisme que es va desenvolupar des del 1880 va alimentar tant el primitivisme (gust per allò anterior) com l'exotisme (gust pel més enllà)¹³.

Des de la seva mateixa aparició en la llengua francesa, el concepte d'exotisme va lligat a l'acompliment d'un viatge. Tanmateix, no es tracta de qualsevol mena de viatge que uniria un punt de partida i un punt de destí, sinó d'un itinerari vers un més enllà fascinant perquè és imaginat ric en promeses. Aquest lloc de destí va variant segons les èpoques, però sempre té en comú el fet de presentar-se com una alternativa a la realitat quotidiana de l'observador. Podem resseguir aquesta intuïció des del 1552, quan Rabelais introdueix el mot "exòtic" per referir-se al viatge de Pantagruel i Panurge, fins als *Essais* de Montaigne o el *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot: sempre es tracta d'un viatge a la recerca de la felicitat originària en una edat d'or clarament confrontada a la corrupció de la societat de cada moment¹⁴.

A partir del segle XIX, directament vinculat a la colonització, té lloc un punt d'inflexió que arriba als nostres dies: l'exotisme passa a ser ara la barreja de sensacions (fascinació i fàstic) envers l'alteritat exòtica percebuda com a mancada de civilització. Ara, apel·lant a les tesis de Rousseau, exòtic és quasi sinònim de primitiu¹⁵. Paul Vigné

¹⁰ Todorov T. (1989). *Nous et les autres*. Paris: Seuil.

¹¹ Rousseau, J.-J. (1989). *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Folio: Paris.

¹² Mason P. (1998). *Infelicities. Representations of the Exotic*. Baltimore: Johns Hopkins University Press; Amselle, J.-L. (éd) (1979). *Le Sauvage à la mode*. Paris: Le Sycomore.

¹³ Staszak J.-F. (2003). *Géographies de Gauguin*. Paris: Bréal.

¹⁴ Moura, J.-M. (1998). *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au 20e siècle*. Paris: Honoré Champion; Lestringnt, F. (1997). "L'Exotisme en France à la Renaissance de Rabelais à Léry". En D. de Courcelles (ed.). *Littérature et Exotisme, XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Ecole des Chartes. p. 5-16; Ruscio, A. (ed.). (1996). *Amours coloniales, aventures et fantasmes exotiques de Claire de Duras à Georges Simenon*. Bruxelles: Complexe; Czerny, B. (2009). "Anton Tchékhov chez les cannibales". *Études de lettres*, 2-3, 85-102.

¹⁵ Leduc-Fayette, D. (1974). *Jean-Jacques Rousseau et le mythe de l'Antiquité*. Paris: J. Vrin.

d'Octon, Paul Morand i, sobretot, Pierre Loti seran els autors de referència de l'anomenada "literatura exòtica" que tanta influència tindrà sobre Gauguin. Que el viatge a un lloc exòtic estigui motivat per raons nobles o pel desig d'afirmar l'hegemonia cultural pròpia ja no té a veure amb la distància geogràfica sinó amb una distància mental: aquella que separa els pobles civilitzats dels pobles salvatges, o primitius, subdesenvolupats o emergents.

S'entén, així, per què la ideologia primitivista esdevé essencial en la fundació de la sociologia: definida com a ciència de la societat moderna reclama necessàriament una teoria sobre les "societats primitives"¹⁶. És a dir, el debat sobre els anomenats "primitius" es fonamenta en una classificació jeràrquica de les societats basada en la suposada relació de proximitat-allunyament respecte de l'hipotètic estat originari de la humanitat.

Les reflexions sociològiques nascudes arran dels canvis derivats de la revolució del 1789 i de la revolució industrial (la descripció de costums, de l'organització dels grups, de l'anàlisi dels règims polítics...) s'inscriuen encara en la tradició de Montaigne, Rousseau, Voltaire, Diderot, Montesquieu, Bonald, Maistre... Però serà Auguste Comte qui inventi el mot "sociologia" en estricta relació amb la ideologia primitivista, ja que ell no vol definir la sociologia com l'estudi de les societats, sinó com la ciència de la ciència de la societat moderna. Al final del segle XIX, amb la seva mentalitat científica i industrial, està capacitada per primera vegada per analitzar correctament la societat moderna¹⁷. És a dir, hi ha grups humans en els quals el caràcter social és quasi nul a causa de la manca de desenvolupament que proporciona la ciència.

La llei dels tres estadis proposarà el principi de successió i desenvolupament que s'identifica amb el perfeccionament. Comte no ignora la crítica d'haver introduït un judici moral en introduir el concepte de progrés, però defensa que la idea d'un desenvolupament continu és una idea eminentment científica. Per demostrar-ho apel·larà a la teoria de la morfogènesi de Lamarck: l'entorn i la forma de vida comporten transformacions orgàniques. Hi ha subjacent aquí una concepció progressiva lineal de la història. En aquest sentit, per pensar adequadament la nostra societat, cal referir-se a les societats inferiors en naturalesa i cultura. Dit d'una altra manera, la llei del

¹⁶ Paul-Lévy, F. (1986). "A la Fondation de la sociologie: l'idéologie primitiviste". *L'Homme*, 26 (97-98), 269-286.

¹⁷ Comte, A. (2012). *Cours de Philosophie positive*. Paris: Herman.

progrés separa les societats civilitzades dels pobles primitius. Aquesta és la dicotomia bàsica: com més retrocedim en el temps, més primitiva és una societat i millor testimonia l'estat originari de la humanitat.

Ara bé, per a Comte, les societats primitives ho són amb independència del temps que les separa de la seva fundació. És, en realitat, el seu estat social el que les data i no la durada de la seva història. Per tant, és el referent temporal més que l'espacial el que permet situar les societats a distància-proximitat les unes de les altres. L'afany que guiava els etnòlegs en els seus viatges era la recerca d'un altre temps, de societats d'un altre temps, d'un temps desaparegut, més proper als orígens, però preservat per alguns pobles que havien quedat al marge de l'evolució i de la civilització. Per això, a les societats primitives, se les anomenava "sense història": calia conciliar la seva existència contemporània i el seu primitivisme negant-los la història com a progrés. Com veurem, serà aquesta convicció la que durà Gauguin a la Polinèsia.

Els paral·lelismes entre colonització i primitivisme tenen contundents implicacions en la història de l'art¹⁸. Serà a finals del XIX quan, impulsades per les recerques etnogràfiques, es constituïran les primeres col·leccions d'art primitiu. Amb el repartiment colonial, les col·leccions d'objectes passen dels museus d'antiguitats als museus etnogràfics, i aquelles peces a les quals se'ls reconeix valor estètic són incorporades als museus d'arts primitives. Seria massa complex desglossar aquí la història d'aquest procés, de manera que n'hi haurà prou d'explicitar l'íntima relació entre els museus etnogràfics i les exposicions universals i colonials entre 1855-1889. El Trocadéro és creat el 1878 i esdevé el Musée de l'Homme el 1937; el Musée des Colonies és rebatejat el 1935 com a Musée de la France d'Outre-mer i esdevé Musée des Arts africains et océaniens el 1969.

Aquest context ens ajuda a delimitar l'objecte del nostre estudi perquè va ser amb motiu de l'Exposició Universal del 1889 que Gauguin i van Gogh van tenir contacte amb l'anomenat art primitiu africà, i el 1904-1905 Picasso, Matisse i Vlaminck descobreixen l'escultura africana, i en la dècada 1915-1925 es publiquen els primers llibres sobre art africà, entre els quals el d'Apollinaire¹⁹. No ens ha

¹⁸ Goldwater, R. (1988). *Le primitivisme dans art moderne*. Paris: PUF, p. 235.

¹⁹ Apollinaire, G. (2004). *À propos de l'art nègre*. Toulouse: Taguna; Braque, G., Matisse, H., Picasso, P. (2003). *Opinions sur l'art nègre*. Toulouse: Toguna; Madeline, L., Martin, M. (comp). (2006). *Picasso and Africa*. Captown: Bell-Roberts Publishing; Stepan, P. (2006). *Picasso's collection of African and Oceanic Art*. München: Prestel Verlag.

de sorprendre aquest interès per l'escultura primitiva atès el valor cúbic tridimensional que aquests artistes atorguen a la seva mirada sobre el món²⁰. De mica en mica s'anirà modificant, sota la influència de l'antropologia, la percepció de l'art primitiu criticant la separació entre el valor estètic i el sentit social dels objectes²¹.

El cas és que, per a aquests artistes, el més rellevant és l'antiintellectualisme de l'art *primitif*, segons el qual la humanitat originària s'expressaria a través de les emocions més que per la raó. La seva vida emocional el portaria als extrems: l'aflicció més profunda o la joia més intensa. Senghor hi fa referència en distingir entre la raó occidental i la sensibilitat negra, entre l'harmonia cerebral de la creació occidental i el ritme que parla als sentits propi del món africà²².

D'acord amb la mentalitat del moment, fortament marcada per les idees de Comte, l'art primitiu és concebut com una obra d'essència ètnica, sense autor i fora del temps, que no evoluciona ni es desenvolupa. Com es reflecteix en els textos dels artistes, la teoria del primitivisme els reconforta del malestar per haver destruït el paradís dels pobles primitius a través de la intrusió colonial. Justament per això valoraran l'estilització de les peces provinents de les colònies com un reflex de l'art primitiu, encara incapaç de reproduir la naturalesa amb precisió. Un cop més, és l'observador qui inventa el seu primitiu fet a mida... És impossible inventar l'altre sense reinventar-nos a nosaltres mateixos²³.

En efecte, contra el que es pensava al començament del segle passat, la identitat ètnica no és primitiva en el sentit d'essencialista,

²⁰ "On est étonné de trouver un visage là où l'on croyait à une figure étrange géométrique". Gauguin, P. (1989). *Avant et après*. Papeete: Taravao, p. 73. Tanmateix, Stéphane Lwoff es demanava, el 1961, si Gauguin estava influït per les pintures rupestres. Vegeu Lwoff, S. (1961). "L'art préhistorique et le peintre Paul Gauguin". *Bulletin de la Société Préhistorique de France*, 58 (7), 406-409.

²¹ Hiller S. (ed.). (1991). *The Myth of Primitivism Perspectives on Art*. London: Routledge Kegan; Claerhout, A.G.H. (1965). "The Concept of Primitive Applied to Art". *Current Anthropology*, VI, 432-483; Jopling C. (ed.). (1971). *Arts and Aesthetics in Primitive Societies. Critical Anthology*. New York: Dutton; Manning, P. (1985). "Primitive Art and Modern Times". *Radical History Review*, 33, 165-181; Price, S. (1989). *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: Chicago University Press; Rubin, W. (ed.). (1984). *Primitivism in Modern Art. Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: Museum of Modern Art; Vogel, S. (1982). "Bringing African Art to the Metropolitan Museum". *African Arts*, XV, 38-45.

²² Marin, F.-X. (2000). "Els antecedents de la filosofia política africana". *Ars Brevis*, 6, 187-209.

²³ Mudimbe, V.Y. (1988). *The Invention of Africa Gnosis Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana University Press.

immemorial, una sedimentació del passat en el present a causa d'una suposada resistència a la modernitat²⁴. Aquí el problema central és, més aviat, constatar que el racisme reservava als pobles no occidentals una especificitat salvatge i els refusava una història intel·lectual. L'ús manipulador de les col·leccions etnogràfiques havia de mostrar que les diferències culturals nacionals dels estats europeus només són matisos en relació amb la distinció fonamental que separa el civilitzat del salvatge. El darwinisme social era la ideologia que legitimava aquest sistema. L'altre primitiu era necessari per consolidar la idea nacional de poble civilitzat²⁵.

2. Els mars del sud: la Polinèsia com a paradís exòtic

Fa temps que el sud del Pacífic constitueix l'espai per excel·lència del viatge marítim. Aquest món quasi purament oceànic (d'aquí el nom d'Oceania) representa la tercera part de l'aigua del planeta i inclou uns arxipèlags que, segons la denominació tradicional heretada de Jules Dumont d'Urville, anomenem la Melanèsia, la Polinèsia i la Micronèsia²⁶.

²⁴ Amselle, J.-L. (1990). *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris: Payot; Kuper, A. (1988). *The Invention of Primitive Society*. London: Routledge Kegan; Sivanavdan. (1983). "Challenging Racism Strategies for the 80s". *Race and Class*, XXV, 7-21.

²⁵ Jewsiewicki, B. (1991). "Le primitivisme, le postcolonialisme, les antiquités "nègres" et la question nationale". *Cahiers d'études africaines*, 31 (121-122), 191-213.

²⁶ Per a una visió panoràmica d'aquesta problemàtica, cal llegir De Deckker, P., Ban, J. (1982). "À la recherche du temps perdu polynésien". *Journal de la Société des Océanistes*, 38 (74-75), 109-114. Per a una lectura més detallada es pot consultar Scemla J.-J. (1994). *Le voyage en Polynésie: anthologie des voyageurs occidentaux de Cook à Ségalen*. Paris: Laffont; Guillaud D., Huetz de Lempis Ch. i Sevin O. (dir.). (2003). *Îles rêvées, Territoires et Identités en crise dans le Pacifique insulaire*. Paris: PUF; Dunmore, J. (1997). *Visions and realities. France in the Pacific, 1695-1995*. Waikane: Heritage Press; Briand, C. (2005). "L'illustration du livre de voyage maritime au XVIIIe siècle". En. Charron, T. C., F. Moureau. *Le livre maritime au siècle des Lumières, édition et diffusion des connaissances maritimes (1750-1850)*. Paris: PUF, p. 219-243; Bellec, F. (1995). *Le livre de l'aventure maritime*. Paris: éd. du Félin; Bonnemaïn, J., Forsyth, E. i Smith, B. (1988). *Baudin in Australian Waters: the Artwork of the French Voyage of Discovery to the Southern Lands 1800-1804*. Melbourne: Oxford University Press; Proust de la Gironnière, M. (2001). *Nicolas Baudin, marin et explorateur ou le mirage de l'Australie*. Paris: Service Historique de la Marine; Smith, B. (1985). *European Vision and the South Pacific*. London: Yale University Press; Smith, B. (1992). *Imagining the Pacific: in the Wake of the Cook Voyages*. Melbourne: Melbourne University Press; Taillemite, É. (1999). *Marins français à la découverte du monde, de Jacques Cartier à Dumont d'Urville*. Paris: Fayard; Williams, G. (1997). *The Great South Sea: English voyages and Encounters 1570-1750*. London: Yale Univ. Press.

La molt influent *Histoire des navigations aux terres australes* va ser publicada a mitjan s. XVIII per Charles de Brosses. L'obra no és només important perquè és la primera anàlisi detallada de les expedicions als mars del sud, sinó, sobretot, perquè estableix que la tasca més lloable que pot fer un sobirà europeu que aspiri a perpetuar el seu nom és el descobriment de les terres australs²⁷. Gran accionista de la Compagnie des Indes, Charles de Brosses busca en aquestes expedicions objectius colonials; les seves tesis trobaran seguidors, de manera que, entre 1772-1840, tretze expedicions franceses es desplegaran al Pacífic²⁸. Anglaterra no voldrà quedar-se enrere i Alexander Dalrymple, lector assidu de l'obra de de Brosses, va convèncer la Royal Society per confiar a James Cook la missió d'evitar el domini francès a les antípodes²⁹.

Si a partir del 1780 les aspiracions científiques encara són prioritàries³⁰, a partir del 1830 s'imposen les ambicions colonials afavorides pel coneixement del terreny que han proporcionat els àlbums de viatges. Serà al començament del XIX que el naturalista Georges Cuvier establirà les bases d'allò que han d'aportar els etnòlegs als colonitzadors³¹. La tasca dels artistes s'inspirarà en la filosofia rous-

²⁷ De Brosses, C. (1967). *Histoire des navigations aux Terres australes contenant ce que l'on sait des mœurs et des productions des contrées découvertes jusqu'à ce jour [...] et des moyens d'y former un établissement*. 2 vols. Paris: Durand.

²⁸ Faivre, J.-P. (1953). *L'Expansion française dans le Pacifique 1800-1842*. Paris: Nouvelles éditions latines.

²⁹ Arago, J. (1840). *Voyage autour du monde, édition illustrée de 61 belles estampes*. Bruxelles: Société Typographique; Anson, G. i Walter, R. (1749). *A Voyage Round The World in The Years 1740-44*. London: Knapton; Dumont d'Urville, J.S.C. (1841-1854). *Voyage au pôle Sud et dans l'Océanie sur l' "Astrolabe" et la "Zélée", 1837-1840 sous le commandement de Dumont d'Urville*. 23 vols. Paris: Gide; Duperrey, L.-I. (1826). *Voyage autour du monde exécuté par ordre du roi sur la corvette de S. M. la Coquille pendant les années 1822, 1823, 1824 et 1825*. Paris: Bertrand; Lapérouse de Galaup, J.-F. (1792). *Voyage autour du monde*. Paris: Imprimerie de la République.

³⁰ "L'homme de sciences et le marin ne font qu'un", Broc, N. (1975). *La géographie des philosophes: géographes et voyageurs français au XVIIIe siècle*. Paris: Ed. Ophrys, p. 280.

³¹ "Il faut des études particulières pour le genre de portraits que nous exigeons [...]. Ainsi, il faut toujours que le profil pur soit joint au portrait de face. Le choix des individus n'est pas indifférent lorsque cela est possible. Il en faudra prendre de divers âges, de divers sexes et de divers états dans chaque peuple. Les costumes, les marques par lesquelles la plupart des sauvages se défigurent, et que les voyageurs ordinaires ont tant de soin de nous transmettre, ne servent qu'à masquer le véritable caractère de la physionomie. Il serait important que le peintre représentât toutes ses têtes avec le même arrangement des cheveux, le plus simple possible, et surtout celui qui cacherait moins le front et qui altérerait moins la forme du crâne. Tous les ornements étrangers, les bagues, les pendants, le tatouage, doivent être supprimés". Copans, J. – Jamin, J. (1994). *Aux origines de l'anthropologie française: les mémoires de la Société des Observateurs de l'homme en l'an VIII*. Paris: J. M. Place, p. 70.

seauniana del Bon Salvatge i el debat sobre la superioritat o no de l'estat de natura sobre el de cultura. Això provocarà inicialment una visió fortament idealitzada dels pobles del Pacífic que, amb el temps, serà desmitificada apel·lant a una preocupació per l'autenticitat³².

Apareix ara una mirada més complexa i ambivalent: sedueixen els paisatges, les dones, els cants i les danses, però espanta la brutalitat dels sacrificis i la tendència als robatoris i a l'alcoholisme. Va desapareixent la imatge idíl·lica (l'estat de felicitat perfecta, en el marc d'un paisatge encantador, sota un cel sempre serè, sense preocupacions morals o polítiques...), però costarà més renunciar a les tesis de Rousseau: Tahití manté el seu estatus d'escenari on exposar agosarades teories socials i criticar la cultura europea hipòcrita i racionalista.

Aquesta imatge idíl·lica perdura en el temps. Així, per exemple, el 4 de maig del 1946, organitzada per M. Bénazet de l'Agence Économique des Colonies, va tenir lloc a la Galerie de l'Agence des Colonies de París l'exposició titulada "Tahiti et ses archipels". S'hi exposava l'obra inspirada per l'illa polinèsia de diferents artistes: J. Bouillaire, A. Hervé, M. Hensel, M. Jean-Bart, H. Gouwe, O. Morillot, J.-P. Alaux, M. Bouge... Segons Jean-Paul Alaux, aquesta exposició "*a permis aux vrais amis de l'Océanie d'évoquer de beaux souvenirs et de respirer l'esprit des Iles. Une telle évasion dans une ambiance aussi vivifiante, devant des oeuvres de choix, nous a, pendant quelques instants trop courts, transportés vers des rivages enchantés*"³³.

Tanmateix, aquestes illes considerades paradigma de l'exotisme no van ser sempre percebudes amb tant d'encanteri. Ben al contrari, entre 1850-1854, una llei aprovada per l'Assemblea francesa les va convertir en centre de deportació política³⁴. Va ser justament la teoria de l'exotisme el que va convertir aquelles illes primer considerades com a presó en imatge del primitivisme fascinant: aigües tropicals turqueses, calor deliciosa, esclat de llum i colors...³⁵

³² Serà aquí important l'obra de Louis-Antoine de Bougainville i de Jean-François Galaup de Lapérouse. Vegeu Radiguet, M. (2001). *Les derniers sauvages, aux îles Marquises, 1842-1859*. Paris: Phébus, p. 35 ss; Gautier, J. (1947). "Le mirage et l'exotisme dans la littérature". *Journal de la Société des océanistes*, 3, p. 166 ss.

³³ Alaux, J.-P. (1946). "Tahiti et ses archipels. Exposition de peintres et graveurs". *Journal de la Société des océanistes*, 2, 230-231.

³⁴ Clair, S., Krakovitch, O. i Préteux, J. (1990). *Établissements pénitentiaires coloniaux 1792-1952*. Paris: Archives Nationales.

³⁵ Vacher, L. (1012). "La découverte récréative des eaux tropicales... et on inventa l'eau chaude et le *blue lagoon*". *Les Cahiers d'Outre-Mer*, 260, 555-567.

Gauguin serà deutor d'aquesta imatge³⁶ i, en aquest sentit, és un exemple paradigmàtic del recurs a la imaginació geogràfica. Els paisatges (territorials i humans) que Gauguin retrata a la Polinèsia es caracteritzen per una estranya felicitat: és un món hieràtic, fixat, greu. Quan s'hi desplaça per primera vegada, la imatge que té de Tahití és la proporcionada per les exposicions colonials i els llibres de viatges. Però aquest imaginari que porta amb ell no és el que apareix en la seva obra... Ben al contrari, la gramàtica estètica que ha anat elaborant al cap dels anys li permet elaborar un potent treball de reconstrucció simbòlica que atorga a la Polinèsia la pàtina d'una suposada autenticitat original. Aquí apareix la gran qüestió: com Gauguin passa del paisatge real de Tahití i de les Marqueses a aquella visió fascinant que reflecteixen les seves pintures? Per contestar aquesta qüestió ens cal prendre una mica de perspectiva història.

Les expedicions napoleòniques van provocar al XIX una fascinació per les cultures orientals, l'efecte de la qual es percep en tots els àmbits de les ciències humanes i les arts³⁷. Victor Hugo se'n fa ressò, el 1829, en el pròleg d'un dels seus reculls poètics: "*Les études orientales n'ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste. Jamais tant d'intelligences n'ont fouillé à la fois ce grand abîme de l'Asie.[...] Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu pour les intelligences autant que pour les imaginations une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu*"³⁸. Rimbaud proclamarà amb contundència: "*L'Orient, la patrie primitive*"³⁹. Gauguin descriurà l'aplicació d'aquestes idees al món artístic: "*Vous trouverez toujours le lait nourricier dans les arts primitifs; dans les arts de pleine civilisation, rien, sinon répéter*"⁴⁰.

³⁶ Fayaud, V. (2011). *Le paradis autour de Paul Gauguin*. Paris: CNRS; Fayaud, V. (2005). *Brosser le mythe et l'histoire d'après les œuvres de Jules-Louis Lejeune, Maximilien Radiguet, Charles Giraud, Pierre Loti: Tahiti et la Polynésie orientale avant Paul Gauguin (1800-1890)*. Thèse d'histoire contemporaine. Université de la Polynésie française.

³⁷ Brechet, J.-C. (ed.) (1985). *Le Voyage en Orient*. Paris: Robert Laffont; Burleigh, N. (2007). *Mirage: Napoleon's Scientists and the Unveiling of Egypt*. New York: Harper Collins; Cole, J. (2007). *Napoleon's Egypt: Invading the Middle East*. New York: Palgrave Macmillan; Pomponi, E. (ed.). (1999). *Bonaparte, les îles méditerranéennes et l'appel de l'Orient*. Nice: Association des Publications de la Faculté des Lettres; Tranié, J.-C. (1988). *Bonaparte: la campagne d'Égypte*. Paris: Pygmalion.

³⁸ Hugo, V. (1968). *Les Orientales*. Paris: Garnier-Flammarion, p. 322.

³⁹ Rimbaud, A. (1963). *Poésies complètes, lettres*. Paris: Le Livre de Poche, p. 121.

⁴⁰ Gauguin, P (1974). *Oviri, Ecrits d'un sauvage*. Paris: Gallimard, p. 161.

Si Napoleó (amb la barreja d'expedicions militars i científiques) va desvetllar l'interès per l'exotisme, la Tercera República es va veure fortament sacsejada per desordres polítics després de la desfeta de la guerra francoalemanya del 1879 i l'esclafament de la Comuna de París el 1871. La política d'expansió colonial està a punt de ser aturada a causa del fracàs de Lang Son, a Tonquín, el 1885, en el marc de la guerra francoxinesa. Les autoritats polítiques van optar per una reacció contundent de manera que, en el marc de l'Exposició Universal del 1889 que havia de commemorar el centenari de la Revolució Francesa, no es van limitar a exaltar els progressos tècnics, sinó que es va incorporar un *congrés colonial* que havia de destacar l'aportació a la civilització de França més enllà de les seves fronteres⁴¹.

En el marc d'aquest congrés colonial, l'espectacle "Les petites danses javanaises" va ser de llarg el més popular de l'Exposició, fins al punt de marcar una forta influència en la música posterior francesa a través de Debussy, Ravel o Saint-Saëns⁴². El príncep Roland Bonaparte va fer una sèrie de fotografies d'aquestes quatre ballarines javaneses (Wakiem, de 13 anys; Soekia, de 14 anys; Sariem, de 15 anys, i Taminah, de 17 anys) que reflecteixen a la perfecció l'imaginari francès sobre l'exotisme: fora dels espectacles de l'Exposició, les ballarines apareixen convertides en noies de cabaret amb gestos insinuants...⁴³ Cal retenir l'impacte d'aquestes ballarines en l'imaginari col·lectiu ja que Gauguin va ser un habitual visitant de l'exposició colonial⁴⁴.

⁴¹ Picard, A.M. (ed.) (1891-1892). *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris: Rapport général*. 10 vols. Paris: Imprimerie Nationale; Levin, M.R. (1989). *When the Eiffel Tower was new: French visions of progress at the Centennial of the Revolution*. South Hadley: University of Massachusetts Press; Nelms, B. (1987). *The Third Republic and the Centennial of 1789*. New York: Garland Publishing Company.

⁴² Albèra, Ph. (1996). "Les leçons de l'exotisme". *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 9, 53-84; Defrance, Y. (1995). *Exotisme et esthétique musicale en France. Approche socio-historique*. Genève: Cahiers de musiques traditionnelles; Devries, A. (1977). *Les musiques d'Extrême-Orient à l'Exposition Universelle de 1889*. Paris: Minkoff; Raoul, E. (1889). *Javanais et Javanaises à l'Exposition de 1889*. Paris: Quantin; Revol, P. (2000). *Influences de la musique indonésienne sur la musique française du XXe siècle*. Paris: L'Harmattan; Tamagawa, K. (1988). *Echoes from the East: the Javanese gamelan and its influence on the music of Claude Debussy*. Austin: University of Texas; Tiersot, J. (1889). *Musiques pittoresques: promenades musicales à l'Exposition de 1889*. Paris: Fischbacher; Chazal, J.-P. (2002). "Grand Succès pour les Exotiques. Retour sur les spectacles javanais de l'Exposition Universelle de Paris en 1889". *Archipel*, 63, 109-152.

⁴³ Yee, J. (2000). *Clichés de la femme exotique. Un Regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*. Paris: L'Harmattan; Khibiehler, Y. i Goutalier, R. (1985). *La Femme au temps des colonies*. Paris: Stock.

⁴⁴ Druick, D.W. i Zegers, P. (1991). *Le kampong et la pagode. Gauguin à l'exposition universelle de 1889*. Paris: La Documentation Française, p. 101-142.

3. Les identitats geogràfiques de Paul Gauguin

Sembla que Gauguin no se sentia vinculat a cap lloc en concret, sinó que sempre va aspirar a trobar-se en una altra banda. El que el guia és l'afany de trobar en una alteritat geogràficament determinada (el salvatge, el primitiu) una forma més autèntica de l'experiència i de l'expressivitat humana. Certament, l'anada de Gauguin a la Polinèsia va ser un viatge geogràfic, però, sobretot, va consistir en un viatge interior, en una recerca identitària. Aquesta exploració interior el portarà de la Bretanya a la Martinica, Tahití i les Marqueses; però el cas de Gauguin il·lustra a la perfecció que les identitats geogràfiques no són necessàriament territorials sinó resultat d'una construcció complexa⁴⁵.

Paul Gauguin (París 1848-Marqueses 1903) expressa, per tant, de forma espacial la qüestió identitària. La identitat no prové d'un lloc sinó del projecte-trajecte entre un origen i un destí. No en va, el seu testament estètic pintat el 1897 es titula "D'on venim? Què som? Cap a on anem?"⁴⁶. Certament Gauguin tenia la passió de viatjar. Per bé que nascut a París, el cop d'estat de Napoleó III el 1851 forçarà la família a l'exili al Perú⁴⁷. El pare mor durant el viatge i la família viu a Lima entre 1849-1854. Tornen a França i s'instal·len a Orleans, on Gauguin estudiarà fins que s'embarqui en la marina mercant, primer, i en l'armada francesa, després, feina que el portarà entre 1865-1871 a l'Amèrica del Sud, el Mediterrani, la mar Morta i el mar del Nord. El 1870 torna a París i treballa a la borsa. El 1873 es casa amb Mette-Sophie Gad i van a viure a Copenhaguen el 1884. Durant aquests anys, exposa les seves primeres obres juntament amb

⁴⁵ Staszak, J.-F. (2003). *Gauguin voyageur: du Pérou aux îles Marquises*. Paris: Bréal; Staszak J.-F. (2003). *Pourquoi Tahiti? L'imaginaire et le projet géographique de Paul Gauguin*. Papeete: Éditions Le Motu, p. 90-99.

⁴⁶ "Cette grande toile en tant qu'exécution est très imparfaite elle a été faite en un mois sans aucune préparation et étude préalable: je voulais mourir et dans cet état de désespoir, je l'ai peinte d'un seul jet. Je me hâtais de signer et je pris une dose formidable d'arsenic. C'était trop probablement; d'atroces souffrances mais non la Mort et depuis ce temps, toute ma charpente délabrée qui a résisté au choc me fait souffrir". Gauguin, P. (1992). *Lettres à sa femme et à ses amis*. Paris: Grasset. p. 304. "Où allons-nous? Près de la mort d'une vieille femme un oiseau étrange stupide conclut. Que sommes-nous? Existence journalière. L'homme d'instinct se demande ce que tout cela veut dire. D'où venons-nous? Source. Enfant. La vie commune. L'enfant d'où nous venons, l'adulte que nous sommes, le vieillard vers lequel nous allons". Gauguin, P. (1998). *Noa Noa*. Paris: Mille et une nuits. p.35.

⁴⁷ El Perú era el país d'origen de la seva mare, filla de la feminista Flora Tristan. Un altre peruà, Mario Vargas Llosa, novel·la els paral·lelismes entre Tristan i Gauguin a l'obra titulada *El paraíso en la otra esquina*.

els impressionistes i reuneix una col·lecció personal amb peces de Manet, Monet, Cézanne i Pissarro. Abandona la dona i els cinc fills i torna a París el 1885 per dedicar-se exclusivament a la pintura. El 1887 marxa a treballar en la construcció del canal de Panamà, on serà detingut per escàndol públic i emmalaltirà de paludisme. El 1888 passarà cinc mesos a la Martinica i, de retorn, passa dos mesos a Arles amb Vincent Van Gogh.

Fins al 1891 viu a la Bretanya, on funda l'escola de Pont-Aven juntament amb Émile Bernard, Paul Sérusier i Maurice Denis⁴⁸. Gauguin hi busca fugir d'un París que experimenta com un desert inhabitable⁴⁹, però els pagesos bretons s'exclamen davant d'aquell personatge estrofolari, de cabells llargs, cofat amb un barret de cowboy i entretingut a llençar fletxes a la sorra de la platja⁵⁰. Tanmateix, el pintoresc personatge no duu amb ell ni cavallet, ni paleta, ni pinzells... perquè el que pretén és viure com un primitiu⁵¹.

Gauguin farà breus estades a Bèlgica, Anglaterra i Espanya, però d'aquesta situació d'impàs, quan li encarreguin el 26 de març del 1891, en sortirà una missió a Tahití per tal d'estudiar-ne l'art primitiu⁵². L'11 d'abril s'embarca a Marsella, envejat pels seus col·legues artistes (especialment Van Gogh), que veuen com el seu company veu acomplert el desig d'anar a un lloc exòtic. Uns dies abans, en un sopar de comiat, Mallarmé havia proposat un brindis per l'amic que anava a emprendre un viatge "vers les lointains et vers soi-même"⁵³. Durant el trajecte en vaixell, Gauguin ja experimenta els efectes de l'estranyesa davant d'algú exòtic quan constata les mirades sornegueres dels mariners davant de la seva fila extravagant. En el vaixell tothom l'anomena "l'indi" pels seus orígens peruans, i Gauguin no deixa de pensar què passarà quan desembarqui a Tahití i els estranys siguin els altres. De fet, arribat a Tahití amb aquell aspecte físic, els habitants l'anomenaran "*vahiné tané*", és a dir, la dona-home; més endavant deformaran el nom Gauguin anomenant-lo

⁴⁸ Gauguin, P. (2002). *Carnet de Bretagne*. Papeete: Avant et après; Delouche D. (1996). *Gauguin et la Bretagne*. Rennes: Apogée.

⁴⁹ Gauguin, P. (1992). *Lettres à sa femme et à ses amis*. Op. cit. p. 100.

⁵⁰ Gauguin, P. (1992). *Lettres à sa femme et à ses amis*. Op. cit. pp. 199-200.

⁵¹ "J'aime la Bretagne, j'y trouve le sauvage, le primitif. Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends le ton sourd, mat et puissant, que je cherche en peinture". Gauguin, P. (1992). *Lettres à sa femme et à ses amis*. Op. cit. p. 40.

⁵² AA. VV. (1989). *Gauguin*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

⁵³ Gauguin, P. (1992). *Lettres à sa femme et à ses amis*. Op. cit. p. 213.

Koké. Malgrat totes les dificultats que experimentarà⁵⁴, escriu que marxa a la recerca d'un racó d'ell mateix encara desconegut⁵⁵.

El 1893 torna a París amb la seva companya javanesa Ana per tractar-se els ulls. Una segona estada a Tahití s'allargarà entre 1895-1901 i es caracteritza per la sèrie d'obres on la protagonista és la seva companya Tehura. Seran anys de patiment: mort la seva filla Aline, arrossega problemes en una cama, i pateix sífilis i lepra, el fill que té amb Pau'ura mor al poc temps de néixer... El 1897 intenta suïcidar-se. El 1901 marxa a les Marqueses, on mor el 1903 quan havia fet projectes per instal·lar-se a Espanya, país d'origen de la seva àvia.

Com veiem, Gauguin no va tenir mai ni una terra d'adopció ni el sentiment de sentir-se arrelat enlloc. La seva vida és, més aviat, un moviment sempre inacabat vers un més enllà: un cop deixa la dona i els fills opta per no tenir llar pròpia, sinó que viu en hotels o cases d'amics. Expressa aquesta sensació, d'acord amb l'ideari llavors de moda entre la classe intel·lectual francesa, afirmant que odia una Europa podrida. És cert que l'arribada a la Martinica el 1887 li provocarà per primera vegada entusiasme per un lloc: no deixarà de fer croquis del paisatge geogràfic i humà fortament influït pel japonisme⁵⁶. Quan al cap de dos anys marxi de les Antilles, Gauguin ja no posarà mai més l'accent en els paisatges sinó en els canvis que el territori opera en ell.

L'estada a la Bretanya es formularà com l'aspiració a viure amb el "salvatge" interior de França: busca la inspiració en l'art bretó primitiu com un reflex de la part salvatge de la seva pròpia persona, que Gauguin atribuïa als orígens indis de la seva família materna. Però no serà a Arles on Gauguin trobarà el país dels seus somnis. Una discussió amb Van Gogh suscitarà la idea del projecte de "*L'atelier des tropiques*", de manera que entre 1888-1890 Gauguin considerarà diversos destins: Tonquín, Madagascar i, finalment, Tahití. En unes cartes a Odilon Redon i a Vincent Van Gogh, assegura que té

⁵⁴ Gauguin, P. (1992). *Lettres à sa femme et à ses amis*. Op. cit. p. 97, 104, 110.

⁵⁵ Gauguin, P. (1992). *Lettres à sa femme et à ses amis*. Op. cit. p. 43.

⁵⁶ "Gauguin n'était pas peintre, il n'a fait que des images chinoises". Bernard, E. (1907) *Souvenir de Paul Cézanne*. Mercure de France, 1r octobre 1907, p. 400; Weisberg, G.P. i Weisberg, Y.M.L. (1990). *Japonisme*. New York-London: Garland Publishing; Inaga, S. (1983). "La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son retour en France (1860-1910)". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 49, 29-45; Thirion, Y. (1961). "Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX e siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise". *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 13, 117-130.

l'íntima convicció que només a Tahití podrà cultivar l'estat salvatge, retirat del món civilitzat en contacte amb una vida natural més primitiva però menys corrompuda⁵⁷.

És la combinació perfecta entre el desig de pintar l'altre (exotisme) i pintar com un altre (primitivisme). Així ho expressa en una entrevista a L'Écho de Paris el 23 de febrer de 1891: "*Je pars pour être tranquille, pour être débarrassé de l'influence de la civilisation. Je ne veux faire que de l'art simple, très simple; pour cela j'ai besoin de me retremper dans la nature vierge, de ne voir que des sauvages, de vivre leur vie, sans autre préoccupation que de rendre, comme le ferait un enfant, les conceptions de mon cerveau avec l'aide seulement des moyens d'art primitifs, les seuls bons, les seuls vrais*".

És cert que el projecte de Gauguin s'inscriu en l'antimodernisme de finals del XIX marcat per una profunda insatisfacció enfront dels artificis de la societat urbana i tecnificada. Això portarà molts artistes a refusar els cànons del naturalisme i de l'impressionisme per tal de privilegiar opcions estètiques que els semblen més autèntiques⁵⁸. Així, per exemple, per als primitivistes, la dona o el pagès constitueixen figures de l'alteritat, i així ho reflectirà Gauguin en la seva estada a la Bretanya. Tanmateix, per bé que Segalen convidava a "*dépouiller l'exotisme de ce qu'il a de géographique*"⁵⁹, Gauguin accentuarà la declinació geogràfica de l'alteritat.

Una forma que es va estilar de copsar aquesta alteritat geogràfica va ser l'orientalisme. Per a molts autors francesos del XIX, Orient no és un territori sinó una manera occidental de copsar l'alteritat: del Magrib a Egipte, de Turquia al Líban, de Pèrsia a l'Índia, de la Xina al Japó... Gauguin, com Van Gogh o Picasso, ja havia experimentat amb el japonisme, però derivaran cap a una segona modalitat de primitivisme ara centrada en la figura del salvatge. Aviat es confronten dues interpretacions: el salvatge és un ésser amb prou feines humà, un monstre o un animal que pot ser reduït a esclavitud o, més aviat, es tracta de l'ésser humà abans de la corrupció, d'un bon

⁵⁷ Gauguin, P. (2001). *Carnet de Tahiti*. Papeete: Avant et après.

⁵⁸ Herbert, R.L. (1995). *Peasants and "Primitivism"*. *French Prints from Millet to Gauguin*. South Hadley: Mount Holyoke College Art Museum; Dagen, Ph. (1998). *Le Peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*. Paris: Flammarion; Ducrey, G. i Mourra, J.-M. (dir.) (2002). *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*. Lille: Université de Lille 3; Rhodes, C. (1997). *Le Primitivisme et l'art moderne*. Londres/Paris: Thames & Hudson; Rubin, W. (dir.) (1991). *Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle*. Paris: Flammarion.

⁵⁹ Segalen, V. (1999). *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*. Op. cit. p. 37.

salvatge que ha de servir d'inspiració a Occident? A Oceania, aquestes dues figures s'hi encarnen de forma paradigmàtica.

Gauguin beu d'aquesta concepció. Llegeix (regalada per Van Gogh) la novel·la autobiogràfica de Pierre Loti ambientada a Tahití⁶⁰, consulta les publicacions del Ministeri de Colònies i, com hem vist, sovinteja els museus etnogràfics i la secció colonial de l'exposició universal del 1889⁶¹. Les úniques localitzacions que considera per al seu "*atelier des tropiques*" es troben en les colònies franceses que constitueixen el seu horitzó geogràfic. Per això Gauguin (seguint altres pintors francesos embarcats cap a Oceania com Bouchant, Gillotin, Goupil o Marant-Boissauveur) espera trobar les arrels de la humanitat a la Polinèsia salvatge; es tracta de trobar l'altre que hom vol esdevenir o l'altre de qui aprendre. En aquest sentit, el viatge és un retorn, i l'exotisme, una nostàlgia. L'alteritat en joc no és geogràfica sinó històrica.

En els mars del sud, Gauguin no cerca esdevenir un altre, sinó descobrir aquella part d'ell mateix que Occident li impedeix de copsar⁶². No vol canviar d'identitat sinó desenvolupar-la. En aquest sentit, el seu desplaçament a Tahití i a les Marqueses es fa en tant que colonitzador: s'interessarà més pels recursos narratius i estètics propis d'aquells pobles més que no pas per les persones. La seva aspiració a crear un museu d'art polinesi respon a la missió colonitzadora que ha d'evitar que desaparegui la cultura local, i la seva crítica a l'administració colonial no és per defensar els drets de la població local sinó per preservar la gestió dels mateixos colons...⁶³

A partir d'aquest moment, Gauguin treballarà a fons la seva imatge pública. Tant en les pintures com en els textos, vendrà la imatge d'un tipus salvatge, que ha renunciat a totes les comoditats de la

⁶⁰ Loti, P. (1880). *Le mariage de Loti*. Paris: Garnier-Flammarion.

⁶¹ Druick, D. i Zegers, P. (1991). *Le Kampong et la pagode: Gauguin à l'exposition universelle de 1889*. Paris: La Documentation Française, p. 101-142.

⁶² Merlhès V. (1995). *De Bretagne en Polynésie. Paul Gauguin. Pages inédites*. Papeete: Avant & Après; Danielsson, B. (1988). *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises*. Paris: Presses Pocket; Fayaud, V. (2011). *Le paradis autour de Paul Gauguin*. Paris: CNRS; Frèches-Thory, C. i Shackelford, G.T.M. (ed.) (2003). *Gauguin-Tahiti: l'atelier des tropiques*. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Rewald, J. (1956). *Post-Impressionism. From Van Gogh to Gauguin*. New York: Museum of Modern Art. p. 491-538.

⁶³ Affergan, F. (1987). *Exotisme et altérité*. Paris: PUF; Blanchard, P. (dir.) (1995). *L'Autre et nous. Scènes et types*. Paris: Syros/ACHAC; Blanchard, P. i Lemaire, S. (dir.) (2003). *Culture coloniale. La France conquise par son Empire 1871-1931*. Paris: Autrement; Girardet, R. (1995). *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*. Paris: Hachette; Solomon-Godeau, A. (1989). "Going Native", *Art in America*, 77 (7) 119-128; Todorov, T. (2001). *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil.

vida europea i malviu entre salvatges. Però tot plegat és simplement una estratègia de màrqueting: ha entès que aquesta imatge ajuda a vendre les seves obres i sap que, per a un públic que es deleix per l'exotisme, un Gauguin maori és temptador. En realitat Gauguin no esdevé un salvatge, sinó que continua essent un europeu que mira d'assolir la seva realització estètica. El projecte que havia començat a la Martinica i havia continuat a la Bretanya ara es desplega a la Polinèsia: simplificar les línies, deformar les figures, saturar els colors, accentuar els contrastos, oblidar les ombres, negligir la perspectiva, representar allò que és purament producte de la imaginació...

L'aventura polinèsia de Gauguin té poc a veure amb el territori: no prové del seu contacte amb les figures sensuais de les *vahinés* sinó de la lectura de les obres de Moerenhout⁶⁴. De fet, són molt pocs els préstecs in situ de motius decoratius de la cultura maori. El seu viatge des de França no té com a finalitat desprendre's d'una identitat geogràfica a la recerca d'una altra considerada millor, sinó potenciar l'heterogeneïtat dels llocs: en un espai diferent busca recursos per renovar la seva obra. Mai no ha abandonat França: manté el contacte a través de cartes i de la lectura diària de la premsa de París perquè és allà on ven la seva obra⁶⁵. De fet, quan el 1902 consideri l'opció de tornar a França, Daniel de Monfreid li ho desaconsellarà: "*Il est à craindre que votre retour ne vienne déranger un travail, une incubation qui ont lieu dans l'opinion publique à votre sujet: vous êtes cet artiste légendaire, qui, du fond de l'Océanie, projette ses oeuvres déconcertantes, inimitables, oeuvres d'un grand homme pour ainsi dire disparu du monde. Vos ennemis [...] ne disent rien, n'osent vous combattre, n'y pensent pas: vous êtes si loin! Vous ne devez pas revenir! Vous ne devez pas leur ravir l'os qu'ils ont aux dents... Vous jouissez de l'immunité des grands morts... Vous êtes passé dans l'histoire de l'Art.*"⁶⁶

⁶⁴ Moerenhout, J. A. (1837). *Voyages aux îles du Grand Océan*. París: Maisonneuve; Boulay, R. (ed.). (2001). *Kannibals et Vanihés. Imagerie des mers du Sud*. París: Réunion des Musées Nationaux; Stéfani, C. (ed.) (2001). *Kannibals et Vahinés. Les sources de l'imaginaire*. Chartres: Musée des Beaux-Arts; Loubet, Ch. (1987). "Les Belles Orientales dans l'imaginaire de quelques peintres occidentaux". *Cahiers de la Méditerranée*, 35-36, 285-306.

⁶⁵ Cooper, D. (1983). *Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent, Théo et Jo van Gogh*. Lausanne: Bibliothèque des Beaux Arts; Merlhès, V. (1982). *Correspondance de Paul Gauguin. Documents, témoignages, Tome premier: 1873-1888*. París: Fondation Singer-Polignac; Gauguin, P. (1992), *Lettres à sa femme et à ses amis*. París: Grasset; Artur, G. (1982). "Notice historique du Musée Gauguin de Tahiti suivie de quelques lettres inédites de Paul Gauguin". *Journal de la Société des Océanistes*, 74-75 (38) 7-17.

⁶⁶ Gauguin, P. (1943). *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*. París: Georges Falaise, p. 233.

És el procés de construcció d'una imatge pública⁶⁷: en les seves cartes comenta contínuament que viu com un salvatge, però, per a ell, el primitivisme és el dels seus orígens indis que veia reflectit en la forma característica del seu nas. És més aviat allò que Segalen defineix com un *exota*, és a dir, un viatger que necessita de la distància geogràfica per experimentar una forta reacció⁶⁸. La prova és que, amb el temps, es cansa d'estar a Tahití. Els darrers vint mesos de la seva vida els passarà a les Marqueses, per bé que la presència d'aquest nou destí deixarà poc rastre en la seva obra. L'empremta, tanmateix, serà en la seva personalitat. En efecte, fa amistat amb Haapuani i amb Tioka i, a través d'ells, obre casa seva als habitants de l'illa. A partir d'aquí tot s'accelera: desembarca a Atuona el setembre de 1901; el març de 1902 adreça una petició al governador en nom dels indígenes queixant-se dels impostos; per l'abril es nega a pagar els impostos i convida públicament que se li afegixi més gent; el setembre protesta contra l'obligació de dur els nens a l'escola; el novembre publica a l'Indépendant un pamflet contra el governador⁶⁹ i el desembre acusa les autoritats colonials d'haver implementat un règim de terror; el febrer de 1903 defensa davant dels tribunals els indígenes acusats d'embriaguesa; el març és condemnat per difamació i contraban d'alcohol; per l'abril torna a ser condemnat, i mor el 8 de maig de 1903. Si l'estada a Tahití s'interpretava en termes d'exotisme, és a dir, de consum d'alteritat, la situació a les Marqueses sembla substancialment diferent. Els seus últims retrats el mostren despulat de tota referència exòtica. Ja no hi ha posada en escena ni artifici, sinó la mirada lúcida del pintor sobre ell mateix.

4. Paul Gauguin, salvatge

Gauguin desembarca per primera vegada a Papeete el 9 de juny de 1891 i torna a París el 30 d'agost de 1893. A l'equipatge no duu només l'informe tècnic que li havien encarregat i que va ser motiu

⁶⁷ Guégan, S. (2003). *Gauguin. Le sauvage imaginaire*. Paris: Éditions du Chêne. Pot reseguir-se amb un cert detall aquest procés a través, per exemple, dels objectes propietat de Gauguin subhastats a Papeete amb motiu de la seva mort. Vegeu O'Reilly, P. (1974). "Une importante statue de Gauguin acquise en 1903 lors de la vente des affaires du peintre et retrouvée dans les collections d'un touriste français de l'époque". *Journal de la Société des Océanistes*. 44 (30), 236-238.

⁶⁸ Segalen, V. *Essai sur l'exotisme*. Op. cit. p. 42-43.

⁶⁹ Danielsson, B. i O'Reilly, P. (1966). *Gauguin journaliste à Tahiti*. Paris: Musée de l'Homme/Société des Océanistes.

de la seva missió a la Polinèsia, sinó també una col·lecció de pintures que ha creat al llarg de la seva estada. Convencerà el marxant d'art Durand-Ruel per organitzar una exposició d'aquestes peces, però també, i això és el més rellevant, té pensat escriure un llibre sobre Tahití que ajudi a descodificar les pintures⁷⁰. El 13 de maig de 1895, just abans de la seva partida definitiva cap a Oceania, concedeix una entrevista a l'Écho de París on explica que està a punt de publicar aquest llibre en el qual, en col·laboració amb el seu amic Charles Morice, que hi intercalerà uns poemes, narra la seva vida a Tahití i la seva concepció estètica⁷¹. És obvi, per tant, pensar que aquesta obra havia de ser determinant per comprendre la doble vessant de Gauguin, tant la de pintor com la de viatger⁷².

Ara bé, aquesta obra (que es titularà *Noa Noa*, és a dir, perfum) tindrà una història editorial extraordinàriament complexa⁷³. Gauguin no tindrà notícies de la publicació definitiva del text fins al setembre de 1897, quan Morice li escriu dient-li que el 15 d'octubre d'aquell any una part del text serà publicat a la *Revue Blanche*. El número de l'1 de novembre de 1897 conté la segona part del text i Gauguin constata que els versos de Morice desvirtuen la intenció originària de l'obra. Però en aquells moments no vol polemitzar perquè està afectat per la mort de la seva filla Aline⁷⁴. El març de 1898, Gauguin encara n'espera la publicació en format de llibre i en demana notícies al seu amic Molard. Un any més tard, escriu a la dona de Morice manifestant-li la seva inquietud per les notícies que li arriben sobre el retard en la publicació⁷⁵. Finalment, el 22 de maig de 1901, Morice li anuncia que el llibre acaba de ser publicat i li demana instruccions per fer-li arribar un centenar d'exemplars a Tahití, però Gauguin refusarà dient que ja ha passat el moment oportú per al seu llibre. Si la caixa amb els exemplars va sortir de París, mai no va arribar a mans de Gauguin, que acabava d'instal·lar-se a les Marque-

⁷⁰ Gauguin, P. (1997). *Oviri. Écrits d'un sauvage*. Paris: Gallimard. p. 97.

⁷¹ Gauguin, P. *Oviri*. (1997). Op. cit. p. 140.

⁷² Maubon, C. (1991). "Noa Noa: une fable exotique". *Littérature*, 81, 19-46.

⁷³ Gauguin, P. (1966) *Noa Noa, avec des poèmes de Ch. Morice, étude et notes de Jean Loize*. Paris: Balland; Gauguin, P. (1954). *Noa Noa*. Paris: Sagol-Le Garrec; Gauguin, P. (1927). *Noa Noa. Voyage à Tahiti*. Paris: G. Grès; Gauguin, P. (2001). *Noa Noa*. Papeete: Avant et après; Loize, J. (1949). "Gauguin, écrivain, ou les Sept Visages de Noa Noa". *Journal de la Société des Océanistes*, 5, 145-161.

⁷⁴ Gauguin, P. (1903). *Cahier pour Aline*. Paris: Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris.

⁷⁵ Gauguin, P. (1997). *Oviri*. Op. cit. p. 220.

ses... La tensió amb Morice (que sempre es va atribuir la paternitat de *Noa Noa*) es va allargar fins a la mort de Gauguin⁷⁶.

Sigui com sigui, de l'obra concebuda el 1893, Gauguin no en rebrà cap versió que s'ajusti a les pretensions originàries. Caldran anys de negociació per acabar publicant el manuscrit original de Gauguin que Segalen va salvar després de l'huracà de les Marqueses que va arrasar la casa del pintor⁷⁷. El 1910, per commemorar el seu setè aniversari, la revista *Les Marges* publica *Noa Noa* només amb 10 pàgines del text de Gauguin i sense els poemes de Morice. El 1926, el crític d'art Meier-Grafe té la intenció de publicar una edició fac-símil del llibre, però topa amb l'oposició d'alguns dels fills de Gauguin i amb el recel de Daniel de Monfreid, que acabarà lliurant l'original al Louvre el 1927. La vídua de Gauguin va renunciar amb drets d'autor, previ el cobrament de 3000 francs, de manera que, el 1929, l'editor Crès podrà fer-ne l'edició completa per primera vegada.

Quina era la intenció originària de Gauguin: escriure un llibre sobre Tahití per tal de facilitar la comprensió de les pintures que serien exposades o, més aviat, redactar un estudi sobre els costums maoris?⁷⁸ La constatació és que l'estudi tècnic de caire etnològic beu de *Noa Noa* gairebé literalment, però el més rellevant és que Gauguin posa l'accent en com l'estada a la Polinèsia li permet polemitzar amb l'academicisme estètic, amb el seu càlcul racional a favor de l'espon-taneïtat de la pintura que reacciona enfront d'allò que veu⁷⁹. En la seva darrera obra, Gauguin contraposarà el realisme amb la falla, la impressió sobtada amb la recerca infinita de l'art⁸⁰. Queda clar, en les cartes a Monfreid, quin és el seu propòsit editant *Noa Noa*: "*J'avais eu l'idée, parlant des non-civilisés, de faire ressortir leur caractère à côté du nôtre, et j'avais trouvé assez original d'écrire (moi tout simplement en sauvage), et à côté le style d'un civilisé qui est Morice. J'avais donc imaginé et ordonné cette collaboration dans ce sens; puis aussi, n'étant pas comme on dit du métier, savoir un peu lequel de nous deux valait le mieux: du sauvage naïf et brutal et du civilisé pourri*"⁸¹. I Gauguin insisteix en aquesta contraposició salvatge/civilitzat en una carta a Van Gogh: "*Vous savez que j'ai un fond de naissance indien, inca, et tout ce que je*

⁷⁶ Morice, Ch. (1920). *Paul Gauguin*. Paris: Floury. p. 187.

⁷⁷ Segalen, V. (1978). *Journal des îles*. Papeete: Les éditions du Pacifique, p. 62-68.

⁷⁸ Gauguin, P. (1951). *Ancien culte mahorie*. Paris: La Palme.

⁷⁹ Gauguin P. (1943). *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*. Op. cit. p. 121.

⁸⁰ Gauguin, P. (1989). *Avant et Apres*. Op. cit. p. 52-56.

⁸¹ Morice, Ch. (1920). *Paul Gauguin*. Op. cit. p. 187.

fais s'en ressent. C'est le fond de ma personnalité: à la civilisation pourrie je cherche à opposer quelque chose de plus naturel, partant de la sauvagerie"⁸².

Justament per això *Noa Noa* vol ser la història de l'educació de la mirada de Gauguin al nou context tahitià, no com un simple itinerari turístic, sinó com una exploració de si mateix el secret del qual s'haurà de plasmar plàsticament en les pintures. Gauguin renuncia al comentari i es limita a la narració per tal d'animar el lector a passar del contingut al sentit. El text funciona a través de juxtaposicions d'escenes per exemplificar el seu recurs al primitivisme, no només pel que fa a la pintura, sinó també en un sentit existencial: "*Ma vie est maintenant celle d'un sauvage*"⁸³.

Francesc-Xavier Marín
Universitat Ramon Llull
xaviermt@blanquerna.edu

[Article aprovat per a la seva publicació el febrer de 2015]

⁸² Cooper, D. (1983). *Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent, Théo et Jo van Gogh*. Op. cit. p. 192.

⁸³ Gauguin P. (1943). *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*. Op. cit. p. 54.