

# el triunfo de lo invisible

aproximaciones desde la educación artística decolonial al arte negroafricano

alfonso revilla carrasco





EL TRIUNFO DE LO INVISIBLE; aproximaciones desde la educación  
artística decolonial al arte negroafricano  
Comisario: Alfonso Revilla Carrasco

© Alfonso Revilla Carrasco.  
1.ª edición. Barbastro, 2023  
Edita: UNED Barbastro  
ISBN: 978-84-88230-62-1

Fotografía: Antonio Moliné e Isabel Revilla.  
Diseño: Alfonso Revilla y Judith Pérez.  
Coordinador: Alfonso Revilla Carrasco.  
Prólogo: Ángeles Pérez Esmiol  
Autor: Alfonso Revilla Carrasco, Víctor Murillo Ligorred, Nora Ramos  
Vallecillo y Clara Inés Ocaña Mantilla.  
Colaboran: Juan José García Rivillo, Juan José Andreu. Grupo de referen-  
cias ARGOS S50\_17R.  
Código OTRI: 2023/0160



e l t r i u n f o d e  l o i n v i s i b l e



**CONSORCIO UNIVERSITARIO UNED BARBASTRO**

Presidente: Fernando Torres Chavarría

Directora UNED Barbastro: Ángeles Pérez Esmiol

EL TRIUNFO DE LO INVISIBLE; aproximaciones desde la educación artística decolonial al arte negroafricano

Sala de exposiciones Francisco de Goya UNED Barbastro  
Del 29 de marzo al 13 de mayo de 2023.

**prólogo p.9**  
por Ángeles Pérez Esmiol  
Directora del Centro de la UNED de Barbastro

**el triunfo de lo invisible p.11**  
por Alfonso Revilla

primera parte: acercamiento a la obra artística negroafricana **p.13**  
segunda parte: estética de la mirada negra **p.15**  
tercera parte: ver arte africano **p.16**  
cuarta parte: palabra conformada **p.17**  
quinta parte: arte y realidad **p.19**  
sexta parte: arte y rito **p.20**

**cartografías de África a través de arte p.22**  
por Alfonso Revilla

maternidades; los espíritus de la fertilidad **p.23**  
máscaras; el baile entre lo visible y lo invisible **p.31**  
antepasados; el culto a los ancestros **p.40**  
adivinación; los espíritus de la magia **p.50**  
paleomonedas; el valor de la forma **p.58**

**aproximación didáctica al arte negroafricano p.64**  
por Alfonso Revilla, Víctor Murillo, Nora Ramos y Clara Ocaña

**referencias de las obras p.70**  
por Alfonso Revilla

**bibliografía p.80**



# prólogo

Ángeles Pérez Esmiol  
Directora del Centro de la UNED de Barbastro



Durante estos días nuestros alumnos y alumnas de la universidad para mayores se han acercado a 'Las artes fuera de Europa', con un detenimiento especial en el arte precolombino, oriental y africano, a través del curso impartido por el profesor de la Universidad de Zaragoza Alfonso Revilla Carrasco, experto en el estudio y la divulgación del arte africano y hoy, la sala de exposiciones del Centro de la UNED de Barbastro, referente desde hace más de 30 años por su labor divulgativa del arte contemporáneo, acoge la exposición 'El triunfo de lo invisible; aproximaciones desde una educación artística decolonial al arte negroafricano' con la que Alfonso Revilla nos ofrece una forma magnífica de conocer el arte africano y de adentrarnos en la cultura, en la historia y en la realidad de este Continente.

A través de esta magnífica exposición, que muestra la realidad cultural y artística del continente africano, disponemos de una oportunidad única para hacer un recorrido extraordinario por el arte negroafricano, un arte no reconocido, desde el punto de vista estético, hasta finales del siglo XIX o principios del XX, cuando despertó el interés de los artistas de vanguardia que rehuían de los cánones y encontraban en el arte de los pueblos primitivos africanos la libertad expresiva del artista.



# el triunfo de lo invisible

por Alfonso Revilla Carrasco



La exposición *El triunfo de lo invisible* celebrada en la sala de exposiciones Francisco de Goya de la UNED de Barbastro propone un primer acercamiento al arte negroafricano, a un conjunto de piezas que muestran la riqueza y variedad de los objetos artísticos negroafricanos tanto desde la tipología formal como la funcional. África, desde sus representaciones artísticas, se afirma con una belleza serena, firme, poderosa; una belleza contundente y abierta de la que emana una autoridad que no permite poner en duda su contribución a la historia universal del arte. Son obras capaces de manifestar un modo de vida, una forma de comprensión profunda del ser humano y su interacción con el entorno a través de un sistema rizomático de creencias.

Esta exposición es una propuesta de diálogo que presenta las obras de arte como un logro específico de las sociedades africanas en la medida en la que son creíbles por sus miembros; en la medida en la que responden a sus creencias y dan respuestas a sus inquietudes; en la medida en la que se ven reflejados y proyectados por las mismas. África es el triunfo de la forma, la oralidad, la creatividad y lo espiritual. Tiene la capacidad de crear y de crear bajo formas y apariencias diversas principalmente a través de la talla en madera. Una obra africana va cumpliendo y adquiriendo autoridad en su uso y función; esto es lo que la hace fuerte, lo que la mantiene viva, en tanto continúa en movimiento; se completa y madura en el diálogo con la realidad.



## primera parte

### acercamiento a una talla africana



La talla de la imagen es asombrosa, quizá no para realizar un espaviento airado, pero sí para hacer que retengamos la mirada sobre ella. No es una de las estrellas del firmamento de lo que consideramos artístico. La falta de referencias en la aproximación al arte negroafricano no evita que nos sintamos cautivados; su fuerza plástica y rotundidad formal, su equilibrio, serenidad, hasta un cierto grado de majestuosidad nada arrogante, se vuelve poco a poco absolutamente maravillosa y breve. Observamos su tranquilidad, su presencia relajada y tensa, que nos permite una empatía basada en el reconocimiento de la dignidad del sujeto representado; el valor de la dignidad humana y lo que esto significa, transformado un valor intangible en un valor tangible que nos permite reconocer la apariencia de la dignidad. La configuración en la talla no es simple-

mente una cualidad formal exterior sino que es su propia cualidad interior, que emerge hacia la superficie. Así la talla se vuelve legible de forma táctil. La experiencia, aunque agradable, es seguida por más preguntas sin respuesta. Esto puede provocarnos en un primer momento un cierto desconcierto y malestar, pero la belleza de la talla se impone; ésta sigue quieta, inmóvil, serena. Por la posición del cuerpo sabemos que no pretende realizar ningún tipo de acto físico, se encuentra en posición de reposo; un reposo activo. Está sucediendo algo en ese reposo: la talla mantiene la presencia de un espíritu. Lo que da sentido a la talla es la transmisión de un conocimiento, del que la talla es contenedor. El espacio entre lo distante y lo cercano es el que permite el conocimiento, el que permite desplazarnos hacia las preguntas que contiene la talla.



## segunda parte estética de la mirada negra



La forma negroafricana no está construida una vez terminado el objeto, permanece pero no es estática; cambia pero no se agota.

La forma negra es una experiencia temporal, donde la sensación no necesita de certeza sino únicamente de presencia.

Es una sensación dimensional, plástica, que ocurre, que sucede;

una sensación con historia que de alguna manera se encuentra presente delante del espectador.

La obra de arte negroafricana tiene presencia, quieta, inmóvil, fría.

Esconde "algo";

esconde y abarca un silencio; esconde su silencio y abarca el nuestro,

como si quisiera jugar con la mirada;

entonces se escapa de su propia apariencia y desaparece;

regresa al mundo de lo invisible.

Esa presencia le da libertad de hablar sin tener boca, mirar sin tener

ojos, sentir sin tener manos.

Sin duda un silencio negro poderoso aquel que es capaz de dar palabra

a lo mudo, vista a lo ciego, tacto a lo manco.

Un silencio poblado de dos mundos; el natural y el sobrenatural; en un juego entre lo visible y lo invisible, un "campo libre de acción creadora", en el que nos sumergimos, "activa y receptivamente en una interferencia de ámbitos; es un suceso dialógico. A partir de ese momento los elementos quedan transfigurados y adquieren transparencia, la cual nos hace participar de modo inmediato en la presencia de las cosas" (López Quintas, 1987).

La escultura negroafricana nos permite ver lo invisible; proyectar la mirada hacia la forma, liberándonos de la necesidad de dependencia y control de lo visible.

El escultor ejecuta la forma y ésta se abre a la realidad, situándose por encima de la misma para convertirse en un campo de resonancias. Forma y materia heredan desde la mirada, y a la vez participan, de ese "depósito enorme de poesía" (Marcel Proust, 1985), siendo, como decía Merleau-Ponty "esa posibilidad de ser evidente en lo eterno", ya que "dolorosa y embriagadamente [...] todo se tornan figuraciones, imaginaciones, fantasmas" (Calvo Serraller, 1992), donde respiran juntos lo visible y lo invisible.



## tercera parte

ver arte africano

Nuestra posición delante de una obra negroafricana no debe ser pasiva. Nos ha de permitir dialogar y comprender en términos de forma, sensación, color, creencia, textura, equilibrio, iniciación, espacio...; todas ellas, expresiones en las manifestaciones artísticas africanas, dispuestas al diálogo; dispuestas a comunicarse en términos de planteamientos, no de conclusiones; quizá tanto más por todo ello se autoafirmen con una gran autoridad. No se pueden plantear como respuesta acabada, sino como un espacio de encuentro.

La finalidad de la escultura no se limita a la representación. Los artistas africanos dirigen su trabajo hacia la presentificación, que dotará a la obra de una presencia; la hará presente, ocupando un espacio no posicional sino dialógico. En esto, los escultores africanos son unos maestros. Para los occidentales es complicado comprender el vínculo de la obra africana con la realidad que la genera y al mismo tiempo resulta sencillo dejarse sobrecoger por la misma. Para ello es necesario un esfuerzo de aprender a mirar. El diálogo de toda obra africana se basa en la interferencia entre los distintos ámbitos de su compleja realidad, de forma que los objetos aun teniendo una especialización muy clara, determinada por la relación de su forma y su función, pueden ser modificados pasando a través de diferentes estatus. Lo variado y lo múltiple en las representaciones negroafricanas son el resultado del juego de la realidad.

## cuarta parte palabra conformada

La palabra en el África subsahariana sigue manteniendo su valor como medio de construcción de la realidad. La escultura de las muchas áfricas, más evidente que en ningún otro lugar, es una forma de palabra que no sólo es capaz de manifestar ideas o conceptos, sino que es sobre todo capaz de contenerlos. La escultura negra contiene y abarca un silencio; contiene el suyo propio y pretende abarcar el nuestro; ese es su trabajo, ya que son obras concebidas en su totalidad de forma activa, con una gran capacidad de diálogo.

Las manifestaciones artísticas africanas son el triunfo de la forma, de lo formal, de lo conformado; el triunfo de la presencia de la imagen visible presentificada. El triunfo de la oralidad, como principio de comunicación que

define la cualidad esencial del ser humano. El triunfo de la creatividad y de los espíritus; porque básicamente lo sagrado está considerado en cuanto a su creatividad; su capacidad de creación. Esa capacidad de crear y de creer se hace visible y múltiple, bajo formas y apariencias variables que el arte es capaz de mostrar. Un estilo se define desde el propio proceso, que se mantiene en diálogo con múltiples realidades con las que comparte, retiene, se alimenta o distancia. Una obra africana no se acaba en las manos del escultor, va cumpliendo y adquiriendo autoridad en su uso y función; esto es lo que la hace fuerte, lo que la mantiene viva. Continúa en movimiento, se completa y madura en el diálogo real con las personas con las que entra en contacto.



## quinta parte arte y realidad



El arte tradicional negroafricano es el soporte cognoscitivo y místico de las realidades negroafricanas; aplicado al rito actúa en los individuos, metamorfosando su estado hasta llegar a un ser completo; le autoriza y reconoce, le fragmenta y reconstruye.

El arte negroafricano actúa con capacidad de ejecutar y acompañar este cambio; para ello se inserta en la realidad ritual, y se vuelve mito, norma, antepasado o ancestro, se convierten en una prolongación casi física de las concepciones tribales.

La talla permanece pero no es estática; cambia pero no se agota. Toda la comunidad a la que va dirigida, está implicada en su reconocimiento, evolución y apropiación; no es un

mero accesorio funcional.

El arte tradicional negroafricano permite desdoblarse la realidad, jugando con evocaciones y sugerencias. El tallista instala la obra en el "acto", generando nociones de fertilidad, protección, adivinación o transformación, hasta ponerlas en evidencia. Así en su proximidad está su lejanía, en la presencia visible habita lo invisible.

El acercamiento al arte negroafricano requiere de la mirada hacia el objeto como desarrollo, casi como ver una obra teatral. La obras se mostrarán como son, mostrarán la tensión y estructura de sus partes, dirigirá nuestra mirada entre sus formas, nos acompañará de fuera a dentro; de lo visible a lo invisible.



## sexta parte arte y rito



El arte negroafricano no es pasivo, una vez asociado al rito, soporta de él su estructura relacional, donde se desarrollan las partes, actuando como soporte de interferencias. Responde a una condición dinámica que se expresa en términos de relaciones biunívocas, hacia las que no sólo nos dirigimos, sino que tienden a abordarnos; a ocupar un espacio establecido en virtud de normas plásticas concebidas para plantear respuestas complejas. El arte negroafricano en el rito es lo que permite a sus sociedades liberarse de la necesidad de dependencia y control de la realidad sensible y abrirse paso al encuentro con antepasados y espíritus. El resultado: equilibrio, serenidad y firmeza. Así las obras se presentan con una imagen de estabilidad y permanencia.

El arte negroafricano ha dejado que su experiencia trascendental fluya y se desarrolle, se mezcle y se diversifique aceptando la realidad como creadora. El arte negroafricano forma parte de la vida sin ser inútilmente contemplada, porque su sentido está en su cercanía, y su cercanía en su capacidad de dotar de narrativas que den respuestas consistentes a la naturaleza humana.



El arte negroafricano es indisoluble de sus teatralizaciones, ya que estas, “son verdaderos espectáculos catárticos en el curso de los cuales el hombre adquiere conciencia de su puesto en el universo” (Laude, 1968, 142).

Las manifestaciones artísticas presentifican los mitos actualizando la cotidianidad para ofrecer narrativas que permitan una comprensión profunda del ser humano a partir de la concretización de un espíritu que interviene en la vida de los individuos y de la sociedad. Se sitúa en los límites entre lo sagrado y lo profano, habiendo visible el más allá para regular la existencia de los individuos (Meyer, 2001, 74).

La finalidad del arte no se limita a la representación. Los tallistas africanos dirigen su trabajo hacia la presentificación, que dotará a espíritus, antepasados y ancestros de una presencia, la hará presente, ocupando un espacio no posicional sino dialógico.

El arte acompaña procesos de transición; los

ritos de paso. Estos procesos están vinculados a un cambio en la identidad de los individuos, lo cual requiere la presencia la revelación de lo invisible para soportar la incertidumbre del cambio.

El arte como soporte funcional del rito es un intento de: “reafirmar a intervalos regulares, la verdad y la presencia de los mitos en la vida cotidiana [...] Estas ceremonias son cosmogonías en acto, que regeneran el tiempo y el espacio: intentando por este medio sustraer al hombre y a los valores de que es depositario la degradación que sufre cada cosa en el tiempo histórico” (Laude, 1968, 142).

# cartografías de África a través del arte

por Alfonso Revilla



## maternidades los espíritus de la fertilidad



La organización social de una parte significativa de las culturas tradicionales negroafricanas se basaba en el parentesco en tanto que son descendientes de un tronco común que marcaba un linaje, cuya transmisión génica se efectúa a través de la procreación.

No poder tener descendencia en las culturas tradicionales africanas es un tragedia debido a que no se podrán mantener los ritos que permiten a las almas existir en el más allá. Entre las culturas agrícolas como los Senufo, la fertilidad es un

concepto amplio que vincula la maternidad con la fecundidad de la tierra.

“La fertilidad de la mujer está con frecuencia, asociada a la de los campos. Ritos, ceremonias y máscaras suelen ser comunes para ambos casos” (Cortés, 2017, 55).

De esta manera las máscaras Ty Wara participan en los ritos de fertilidad humana así como agraria donde el antílope cultu-riza la naturaleza salvaje controlando los espíritus que la habitan y delimitando el territorio civilizado (Bargna, 2000, 40).



## muñeca mossi ham pilu



Muñeca propiciatoria de la fertilidad de tipo Ham Pilu. Para un africano no poder tener descendencia implica que no podrá prolongar el hecho de ser nombrado ni mantener los ritos que le permitirán, como alma, existir en el más allá. El tránsito a la maternidad, como cambio o modificación de la cualidad de ser mujer, era posterior a la iniciación, celebrada en torno a la aparición de la menstruación. Estas iniciaciones estaban acompañadas por ritos donde las manifestaciones artísticas, principalmente máscaras o tallas propiciatorias, tenían una función eminentemente didáctica en la transmisión de conocimientos, valores y comportamientos (Mayer, 2001).

## maternidad zaramo



Las representaciones artísticas de los Nyamwezi exaltan los dos ejes fundamentales de su cultura: los antepasados y el rey (Cortes, 2017). La maternidad es, para las sociedades tradicionales, la expresión plena de ser mujer en tanto que aporta a la sociedad la bendición de los antepasados traducida en grupos numerosos. La maternidad es corresponsable con la parturienta, tías, vecinas o figuras como la madre del pueblo (que sustenta poder ejecutivo complementario al jefe o gobernador) o la madre sagrada, que es el vínculo entre el mundo visible e invisible (Kerr, 2004).





## ●● talla conmemorativa yannaga

Los Mossi desarrollan escasa estatuaría. A parte de las Biiga, tallaban para la aristocracia figuras femeninas conmemorativas de los antepasados (a pesar de su conversión al Islam en el s. XVII), que eran el soporte del poder de los jefes, encontrándose presentes en sus funerales. En algunos casos son representaciones de la princesa fundadora Yannaga. Solían guardarse en casa de la mujer más anciana del linaje que recibía las primacías de los productos agrarios (Cortés, 2017).

## ●● puerta Dogón

Puerta Dogón utilizada en los graneros. Destaca la representación de senos femeninos y reptiles. Los senos hacen alusión a la fertilidad, mientras que los grandes cocodrilos denotan fuerza primordial y poder espiritual. Las cerraduras son tanto físicas como simbólicas. Los vanos son los que permiten el tránsito tanto físico como místico de un espacio a otro, siendo especialmente protegidos los vanos de los graneros para reforzar la protección de las cosechas.





## maternidad mossi



Esta talla es muy similar a las figuras que rematan las máscaras Karanga, utilizadas por la sociedad masculina Wango, cuya visión está prohibida a las mujeres.

Esta talla representa la diosa de la tierra, que se ocupa de la fertilidad durante los ritos agrarios, por ello aparece representada en un estado avanzado del embarazo.

Aparece en posición erguida con apoyo bipodal y apenas una insinuación de flexión en las rodillas. Ambas extremidades se presentan verticales y separadas, tanto del tronco las superiores, como entre sí, las inferiores. Presenta unos pechos puntiagudos y ligeramente caídos, así como un elaborado tocado que termina en una prolongación separada del cuerpo.



biiga



La talla es utilizada como muñeca didáctica, transfiriendo la responsabilidad del cuidado de la talla a la salud de los hijos propios (Roy, 1981). Tienen la capacidad de atraer al espíritu de los niños al mundo de los vivos y evitar al mismo tiempo el tránsito opuesto. Se utilizan como exvoto, de manera que una mujer que no ha conseguido tener un hijo, viste y porta una de estas muñecas, representando así el deseo de alumbrar (Segy, citado por Fenoll, 2022, 225). Si la mujer que estaba utilizando la muñeca muere durante el parto, se quema la Biiga, mientras que si es el niño el que muere, se le da la muñeca a otros niños para que jueguen con ella, perdiendo su función ritual al no haber sido efectiva (Lallemand, citado por Fenoll, 2022, 225).



# máscaras

## el baile entre lo visible y lo invisible



Las máscaras se mueven en el tiempo de los espíritus, en los que recae la responsabilidad de crear vínculos, mantener equilibrios, superar conflictos, soportar ritos de iniciación, establecer e impartir justicia; esto es, ser elemento de regulación y cohesión social, sobre todo en tres momentos: los ritos de fertilidad, la iniciación a la vida adulta y los funerales. Las máscaras están asociadas al rito, que tiene su sentido en el cambio; siempre en referencia al cambio del ser del individuo. El proceso de cambio está soportado en el rito, cuya estructura es funcional y mística.

La máscara es el agente, el acto; soporta la tradición trasladándola a la cotidianidad. La máscara actúa con capacidad de ejecutar y acompañar el cambio; para ello se inserta en la realidad ritual, y se vuelve mito, norma, antepasado o ancestro.

La utilización de máscaras conlleva una suplantación que transforma al danzante para presentificar los mitos en la cotidianidad; para reavivar al ancestro, espíritu o antepasado que interviene en los acontecimientos, regulando la vida de las personas.



## ●● máscara diawara

La máscara Diawara pertenece a la sociedad secreta Koré que se ocupa de impartir los más altos grados del conocimiento obtenidos del dios creador Faro. Los requisitos para formar parte de la sociedad son, haber terminado el N'Tomo y estar circuncidado. Sus emblemas son un grupo de máscaras zoomorfas con las que juzgan las actuaciones que eluden las convicciones morales o sociales que rigen el poblado. Los portadores actúan de dos en dos, enfrentados con máscaras de animales que caricaturizan los movimientos y actos de éstos, ridiculizando metafóricamente actos humanos reprobables.

## máscara tipo Manin



Máscara casco de tipo Manin del Sogo Bo, representa a Tabutu Kun “el colono blanco explotador”, de ahí que haya pintado de blanco (Juan José Andreu). El rostro está ligeramente inclinado hacia delante y cortado en horizontal por debajo de labio inferior. Presenta un tocado elaborado a partir de surcos paralelos triangulares, que terminan en un recogido horizontal en la parte posterior. En la región de Ségou, existe la tradición ancestral del teatro de marionetas durante el Sogo bo, cumpliendo funciones educativas a través del espectáculo lúdico, donde se utilizan máscaras junto con marionetas.

## máscara Landai



Los Toma son un pueblo de habla mandé que habita el norte de Liberia. Sus máscaras son el soporte de la asociación de hombres Poro; todavía activa en toda la región y en gran diversidad de grupos étnicos. El Poro regula muchos aspectos de la vida, desde la iniciación, el matrimonio, el comercio y el comportamiento social, hasta el uso de la tierra, el arbitraje legal y los grupos de trabajo. Esta gran máscara Toma representa al espíritu del bosque Landai; una deidad masculina que manifiesta los conocimientos a la sociedad Poro. Entre sus responsabilidades, la máscara se comía ceremonialmente a los iniciados durante la iniciación, lo que les permitía renacer como hombres (Plattsburgh University New Cork. Burke Gallery).





## máscara lipiko



Los Makonde están ubicados en el sur de Tanzania y norte de Mozambique. Son conocidos principalmente por las máscaras Lipiko para la danza Mapiko y la ceremonia Ngoma, que inician a los jóvenes en las exigencias del matrimonio (Chistofer Roy). La máscara Lipiko representa un antepasado del clan que regresa al mundo de los vivos para los rituales de iniciación de los adolescentes y para la realización de la danza oficial Makonde. Es frecuente encontrarla adornada con elementos realistas como escarificaciones o pelo natural. Se tiende a exagerar ciertos rasgos de manera que puedan trasladar el misterio y la reverencia que genera el mundo de los muertos en los vivos (García, 2021).

## ●● máscara nam gbalang

Los Chamba se localizan en la zona oriental de Nigeria, en torno al río Benue y la frontera entre Nigeria y Camerún, zona en la que se instalaron en el siglo XVIII procedentes de Adamawa, huyendo tras la instauración del Imperio Islámico de Bornu. Las máscaras Nam Gbalang las encontramos en los ritos de paso de las festividades Kaa (asociadas al ámbito agrario) así como en funerales de personas de alto rango. Encarnan un antepasado que actúa como espíritu protector del grupo (García, 2001).





## máscara moaga ● ●

Esta máscara casco muestra vestigios de pueblos asentados en Burkina desde tiempos remotos, como los Tiebelé que colocaban cornamentas sobre cascos de tela. Los Mossi, en esa zona de Burkina estaban tecnológicamente más preparados que los autóctonos, introduciendo técnicas de tallado para ahuecar la madera e insertar la cabeza como un yelmo etrusco. Como símbolo de fertilidad, singularidad y poder colocaban un cuerno en la parte superior. Tras estos cascos primigenios se realizan máscaras como la de la imagen, que responden al mismo concepto.



# antepasados

## el culto a los ancestros

Las figuras de ancestros y antepasados, necesitan sus propias representaciones que han de mantener una precavida distancia con lo reconocible y al mismo tiempo una cercanía a lo invisible a través de la apariencia humana.

La evolución del individuo a través de los ritos de paso adquiere su plenitud con el estatus de antepasado desde el cual podrá ejercer su influencia sobre lo natural, garantizando el cumplimiento de ritos y tradiciones que conducen al sostenimiento de la ley social. "Dicen los Bantús que el hombre, en su paseo por la tierra, inicia el camino que le conducirá a la dimensión de los antepasados, donde será guiado por las almas de los últimos difuntos" (Romero de Tejada, 1999, 17). Los antepasados y ancestros forman un estatus esencial en las culturas negro-

africanas como protectores del grupo. Para formar parte del panteón de los antepasados o ancestros se requiere haber sido fundadores del clan, figuras míticas o personajes relevantes, en tanto garantes de la continuidad por medio de la trasmisión de valores y creencias.



iagalagana

En torno a unos 400.000 Mumu-yes habitan en la orilla izquierda del río Benue, dedicándose principalmente a la agricultura. Están divididos en pequeños grupos familiares llamados dola, dirigidos por un consejo de ancianos y un jefe electo. Las tallas iagalagana están vinculadas al prestigio y al poder. Son esculpidas por herreros o tejedores y guardadas en espacios aislados del grupo familiar.

Las tallas iagalagana tienen poderes adivinatorios y protectores contra la brujería. Las tallas que representan antepasados suelen tener lóbulos completos. Conformen una tipología muy particular de tallas tanto por la proporción como por las características rítmicas del torso y la extremidades.





## dyougou serou

Nommo de la creación del mundo



En la mitología Dogón *Dyougou Serou* es el primer ser que comete incesto y perturba el orden establecido. Cubierto de vergüenza se tapa el rostro con ambas manos. Es una representación recurrente que encontramos en muchas máscaras o estatuillas Dogón. El orden será restaurado por las cuatro parejas de Nommos posteriores, dos de los cuales se sacrificarán para purificar el pecado.

Estas figuras son colocadas en santuarios y tratadas con gran respeto durante el culto a los ancestros. Las figuras comparten una serena e intemporal dignidad necesaria para la continuidad de la sociedad Dogón.



## ancestro



Los Dogón son una cultura que habita en la región central de Mali, al suroeste de la curva del río Níger, cerca de la ciudad de Bandiagara, en la región de Mopti.

Delicada talla Dogón destinada al culto de los antepasados que presenta formas equilibradas y una estilización simbólica. Destaca en la talla la representación de pechos puntiagudos y ligeramente caídos, así como el rostro colocado sobre un estrecho y alargado cuello cilíndrico que se eleva sobre los hombros horizontales. El rostro concluye con una breve barbilla mostrando su carácter andrógino.



## accesorio ritual



El pueblo Ekoi, también conocido como Ejagham, habita en el sureste de Nigeria extendiéndose hacia el este hasta el suroeste de Camerún. A partir de un eje vertical central que sostiene la obra, se distribuyen simétricamente los elementos que la componen. Destacan dos máscaras talladas sobre un vano ovoidal rematado en punta. En ambos extremos se encuentran adosadas dos esculturas de bulto redondo, sujetas a la estructura principal por fibras anudadas. La parte superior de la columna central presenta la talla de un rostro sobrio, mientras que la parte inferior se ensancha en forma de soporte. Uno de los lados representa la fuerza masculina y el otro lado la fuerza femenina.



## boli antropomorfo



Habitualmente el Boli se guarda en un santuario de la asociación secreta de los Bamana para ser usada en el culto a los ancestros. Representa la encarnación del poder espiritual de la asociación Kono para mantener el control social. En la actualidad la sociedad Kono ha perdido su influencia en la mayoría de las comunidades debido a la conversión al Islam. La forma básica de un Boli es una abstracción antropomorfa moldeada con materiales como: barro, huevos, nueces de cola masticadas, sangre de sacrificio, orina, miel, cerveza, fibra vegetal y estiércol. El uso de sangre, excrementos y orina refleja la creencia de que estas sustancias orgánicas poseen poderes espirituales extremadamente potentes (Brooklyn Museum).



Escultura en piedra destinada al culto a los ancestros. Representa al hogón sentado con las piernas flexionadas y apoyado en un pedestal. El hogón es el líder espiritual de los dogón. Su figura está relacionada con la fertilidad de la tierra a través del culto a Lebe, la diosa tierra. Es elegido de entre las familias más relevantes por atesorar reconocida sabiduría.

La escultura está sustentada sobre una base de piedra decorada con una geometría de líneas oblicuas entrecruzadas. Los antebrazos y las manos discurren apoyadas y paralelas a los muslos y a las rodillas. La clavícula está fuertemente destacada.

## hogón





## bawoong tchitcheri



Las figuras Tchitcheri son estatuillas de madera utilizadas por los Moba, para representar a sus ancestros y venerarlos mediante ofrendas. Asexuados y con características bastante abstractas, estas tallas han de ser manufacturadas por un adivino, quien, a través de los rituales de purificación, hace de los Tchitcheri tallas efectivas. Los encontraremos en tres contextos fundamentales: como objetos de veneración para la protección sobrenatural de la salud, las cosechas y la prosperidad de los animales domésticos y, como representación de ancestros que actúan como vehículo de valores y tradiciones, siendo garantes de la continuidad del grupo (García, 2021).



# adivinación

## los espíritus de la magia



Los objetos dedicados a la magia se ocupan de la compensación que supone el restablecimiento del orden o la protección del individuo o colectivo frente al fenómeno de la brujería, utilizando sustancias orgánicas que se introducen o colocan sobre la talla, para activarla.

Las prácticas de brujería identifican tensiones y conflictos, donde el objeto artístico se ocupa de funciones de protección y corrección, no a partir de una lógica causal, sino de un ordenamiento entre los individuos y los sucesos.

En grupos fuertemente ligados a lo natural y lo sobrenatural, la adivinación es una institución que relaciona ambas, generando estabilidad, cohesión y supervivencia a partir de la inter-

vención de un intermediario como el Balalawo (Yoruba), Mbuki (Luba), Nganga (Bakongo) o Buor (Lobi). La adivinación permite poner de manifiesto lo no visible, donde el objeto artístico cumple una función de comprensión-revelación.



## accesorio ritual



Collar, probablemente, de protección contra la brujería. Está formado por diferentes cuernos distribuidos de forma simétrica, destacando por su tamaño los tres centrales. Los recursos sobrenaturales destinados a conseguir poderes con la voluntad de dominar o controlar la naturaleza o a otras personas, requieren de elementos materiales que sirvan de soporte de los actos del rito. Es el caso de este collar que hace de soporte en los ritos utilizados frente a la brujería.



## ●● mankishi

Los Mankishi son espíritus de los muertos que pueden influir en el mundo de los vivos. Estos espíritus pueden ser espíritus malévolos que causan desgracias, o benévolos que atraen prosperidad. Los Songye creen que los espíritus benévolos pueden renacer al crear una figura de poder Mankishi, mientras que los espíritus malévolos (Bikudi) no renacen y se ven obligados a vagar por la tierra eternamente (Centro de Arte Walker, 1967). Las figuras de Songye sirven como protectores de la comunidad, fomentan la fertilidad y protegen de los espíritus malignos. Los Nganga son los responsables de encargarse del combinatorio de elementos morfológicos de estas figuras.

## fetiche ●●

Los Kongo, también conocidos como Bakongo (plural de N’Kongo en kikongo), son una cultura bantú diseminada en una amplia extensión de bosque y sabana que abarca de la costa atlántica a los ríos Congo, Kwilu y Dande. Los Kongo creen en la multidimensional de la realidad donde se entrecruzan el mundo material y el mundo espiritual. Los espíritus habitan en la ciudad de los antepasados (Mpemba) que actúan de intermediarios entre lo divino y lo humano, siendo lo divino la causa, esencia y destino de lo humano. En la parte central del abdomen presenta una sustancia denominada boanga que es parte del rito de activación de la talla.





## adivinación ●●

Los Senoufo y pueblos afines habitan un amplio territorio de la sabana que se extiende por Mali, Burkina-Faso y Costa de Marfil. Muchas de sus obras de arte están relacionadas con las prácticas del Poro, sociedad iniciática masculina. Por su tamaño y posición es probable que la talla sea propiedad de mujeres para ser usada en ritos de adivinación o magia (Costa, 2004). La talla está en posición sedente, cubierta con múltiples amuletos que se encuentran cubiertos por una capa densa de un ungüento, que oculta, en parte, la decoración geométrica incisa realizada en la representación de la falda. Carece de brazos y presenta restos de adornos corporales.



## bateba phuwe



La sociedad Lobi está estructurada en base a grupos familiares, que conforman la unidad social básica. Cada grupo, o cuor, está subordinado a un genio tutelar, thil, que transmite sus exigencias y marca las prohibiciones asociadas a esa célula social y al cual se le debe rendir culto mediante la creación de figuras y veneración en un altar situado en el habitáculo principal de la casa familiar. Los cuor pueden tener varios thil pero siempre va a prevalecer uno por encima de los demás, lo que denota el carácter henoteísta de la sociedad Lobi. El thil principal es el que hereda el hijo del propietario del hogar a la muerte del padre (García, 2021).



## fetiche bobo-fing

Los Bobo son “una yuxtaposición de comunidades surgidas de mezclas culturales y étnicas” (Cortés, 201, 80) estructuradas en torno a la ciudad de Bobo-Diulasso y que se extienden por el oeste de Burkina Faso (otras fuentes incluyen también zonas de Mali, concretamente las que lindan con el río Bani). Asentados en la zona desde el 800 d.C., están emparentados lingüísticamente con etnias vecinas como los Bamana, al hablar una lengua propia de tipo mandé. A nivel económico, su forma de subsistencia es prácticamente idéntica a la de la etnia Bamana: cultivo de sorgo, mijo, ñame y maíz.

# paleomonedas

## el valor de la forma



Las monedas tradicionales negroafricanas se basan en el vínculo que se establece entre forma y valor, situando su origen en contextos en que “los intercambios se hicieron más complejos, y algunas de las mercancías que habitualmente se intercambiaban se transformaron en, lo que podría llamarse, una unidad monetaria y pasaron a ser un valor de referencia” e instrumentos de prestigio, sin que tengan la garantía que se asocia a la moneda (Cachafeiro y Merino, 2008, 20).

En las monedas tradicionales el vínculo con la realidad configura las unidades monetarias y los objetos de referencia de valor. De esta manera para pueblos sedentarios de base agrícola donde la riqueza se vincula a la tierra, el hierro es el estándar de valor como metal a partir

del que se generan utensilios propios de labores de labranza.

La moneda tradicional negroafricana, a través de un proceso lento, va adquiriendo diferentes formas que la posicionan como objeto de prestigio y estándar de valor.



## moneda matorral



Los Chamba se localizan en la zona oriental de Nigeria, en torno al río Benue, y la parte fronteriza entre Nigeria y Camerún, zona en la que se instalaron en el siglo XVIII procedentes de Adamawa, de donde huían tras la instauración del Imperio Islámico de Bornu (región camerunesa situada 600 kilómetros al norte de la capital Yaoundé). Esta huida provocó la disgregación de los Chamba en diferentes grupos y territorios. Esta moneda derivada de formas naturales vegetales es la consecución del valor de los beneficios obtenidos por las plantas convertido en referencia de valor.



## moneda joya batakataka



Las batakataka se utilizaban principalmente para transacciones rituales como las dotes. Entre las monedas joya destacan las de los pueblos Mbole, Jomba y Hamba utilizadas en el Congo y República Democrática del Congo, donde “las mujeres ricas de los pueblos Mongo utilizaban unas pesadas y grandes tobilleras de bronce denominadas Konga, que también servían como moneda. Los mismos pueblos, fabricaban también otro tipo de tobilleras, en este caso con un exclusivo uso monetar, formadas por grandes anillos esféricos de cobre cuyo diámetro puede variar entre 18 y 35 cm., y que reciben diferentes nombres y valor según su tamaño: diako los aros pequeños; ambi los medianos; ebuke los grandes; y batakataka los muy grandes” (Ibáñez, 2002).



## moneda arma mandjong

El pueblo Kwele (Bakwele) habita en el este de Gabón, República del Congo y Camerún. Esta obra destaca por su singularidad; la moneda-ancla o Mandjong (ancla de barco) es una escultura de peculiar adaptación a las formas de las anclas de los barcos europeos. El mandjong puede ser la consecución de la forma del Zong que se tallaba sobre estructuras de ballestas.





## ●● moneda mercancía shoowa

Tejido Kuba bordado con motivos geométricos sobre una tela de rafia. Son utilizadas a modo de falda por los hombres que a menudo constituían un símbolo de prestigio. En el Congo los tejidos Kuba eran muy valorados, siendo los principales productores los Shoowa. Una vez que los hombres realizaban la base, las mujeres insertaban finas tiras con motivos geométricos. Los diseños reproducen las escarificaciones corporales de los Kuba que también aparecen en las esculturas (Mambila, 2017). “Los paños de rafia utilizados como moneda oficial junto con el caurí estaban muy extendidos por África Central. Con ocho o diez piezas podía adquirirse un cuchillo, y con un Nta se podía comprar una pipa o un brazalete” (Ibáñez, 2002).



## gran placa de hierro



Paleomoneda derivada de formas agrarias. En la mayoría de los casos la transformación del elemento agrícola a moneda, se da a partir de la disminución del tamaño y la simplificación. Se destinaban principalmente a la dote en compensación por la pérdida de un individuo, lo que conllevaba la merma del trabajo y la pérdida de capacidad de procreación. “Las monedas de los Angas/Mumuye de Nigeria están forjadas en distintos tamaños que oscilan entre los setenta y cinco centímetros y algo más de un metro, pudiendo pesar hasta treinta kilos. Eran colocadas a la entrada de la residencia del nuevo matrimonio, como señal de su unión” (Cachafeiro y Merino, 2008, 60).



# aproximaciones didácticas al arte negroafricano

por Alfonso Revilla, Víctor Murillo, Nora Ramos y Clara Ocaña



Las migraciones han generado hibridaciones complejas y condicionantes “multitemporales” (Jiménez, Aguirre y Pimentel, 2009), que han derivado en la necesidad de reconfigurar el tiempo lineal bajo el que se ha edificado la arquitectura de la historia del arte, situando el “heterocronismo” en el centro de nuestro acercamiento al objeto artístico (Moxey, 2015).

El tiempo histórico anacrónico despoja lo indígena de su contemporaneidad y diversidad, manteniéndolo suficientemente alejado, para que en esa distancia lo ancle en el eterno retorno del primitivismo. Aby Warburg (2004), señalaba en su acercamiento a los indios pueblo americanos, que su concepción del mundo no la realizaban en base al mundo teórico, o mundo científico, sino que partía de lo más puramente ancestral, asentado en lo que se reconoce como mundo pre teórico; prácticas mágicas comunes a todas las culturas pretecnológicas, que están dirigidas a la superación de la inhóspita naturaleza, en cualquier parte del mundo, incluyendo,

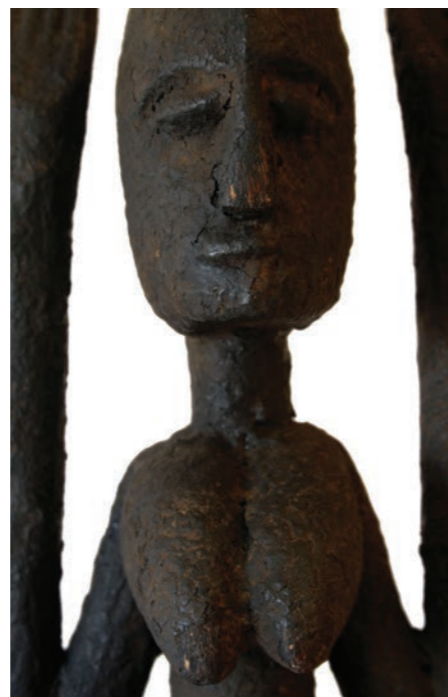
por supuesto, el continente africano.

Imanol Aguirre y Lucina Jiménez sintetizan (2009) las diferentes aproximaciones curriculares a la diversidad cultural desde la educación artística a partir del trabajo de Patricia L. Stuhr (1994) en las tendencias continuistas (incluye la postura reformista formulada por Clark en 1996), que mantienen lecturas acomodadas desde el punto de vista hegemónico que pretenden perpetuar situaciones de inferioridad económica y cultural; entre ellas se encuentra en “enfoque aditivo”, el “enfoque de relaciones humanas” e incluso en cierto sentido el “estudio de grupo” analizados por Patricia L. Stuhr (1994) y el multiculturalismo “evasivo” (Aguirre, 2005), y las emancipadoras como serían las posturas “multicultural” y “reconstructiva” de Patricia L. Stuhr (1994) y el “enfoque transformativo” y “reparador” (Jiménez, Aguirre y Pimentel, 2009), que se podían sintetizar según la propuesta de Clark (1996) en el “enfoque reconstruccionista”.



El conocimiento no es un estado propio, independiente y abstracto, sino un acto propio, ligado a nuestro bagaje visual, histórico, territorial y emocional. El objeto plástico no puede ser planteado en términos de comprensión verificable que le dote de vocación universalista; más bien, hemos de aceptar términos de aproximación que implican prejuicios, así como conflictos relacionados con la diferencia (Jiménez, 2013; Costa, 2005; Einstein, 2002; Meyer, 2001; Klever, 2005). Una didáctica en arte negroafricano no puede eludir el conflicto. En este sentido la educación artística reclama su papel liberador de pueblos llamados subalternos (Barbosa, 2002) que reclaman procesos de justicia internacional. Ranajit Guha, impulsor del movimiento subalternista en India, quien criticó la historia elitista británica de la India y defendió la necesidad de dar voz a las clases subalternas (López, 2018). No hay deseo más insistente y arrollador que la búsqueda de identidad de pueblos excluidos y discriminados, que reivindican su voz a través de diferentes manifestaciones artísticas, posicionándolas

como formas legítimas en términos de igualdad, con las voces que les han privado de historia, para recordar que nuestras identidades conflictivas y cambiantes están íntimamente compartidas. A pesar de las críticas al postcolonialismo y al subalternismo, debidas a la deriva culturalista e indigenista que tuvieron en ocasiones sus investigaciones<sup>1</sup>, y a la ambigüedad teórica de los conceptos postcolonial y época postcolonial, los principios metodológicos y epistemológicos del movimiento siguen estando vigentes y están muy presentes en mi análisis de las representaciones eurocéntricas del África Negra (López, 2018, 143).





La educación Artística intercultural ha de apoyarse en la “transversalidad de disciplinas y culturas” (Escaño, 2011, 427). La hibridación permite comprender como cada objeto responde a un código cultural contextualizado y cambiante. La obra negroafricana desde la distancia es como mirarse a los ojos, en tanto fabricada por manos humanas con las que compartimos las preguntas fundamentales que dan sentido al devenir de las culturas (Costa, Bouttiaux, Mack y Wastiau, 2004, 11). España como el arte negroafricano requiere generar redes que permitan una mayor corresponsabilidad y eficacia en investigación y comunicación entre instituciones educativas y Museos (Revilla, 2013). Todas ellas tienen que permeabilizar más sus programaciones y pautas pedagógicas de manera que posibiliten la cohabitación de proyectos interinstitucionales. El acercamiento a las tallas negroafricanas requiere de narraciones fundacionales de las que son las tallas, sus presentificaciones en la medida que narra a través de la investigación artística-narrativa la visualización de detalles y significados. “Los relatos nos invitan a conocer el mundo y a saber qué lugar ocupamos en él [...] nos

convocan a considerar lo que somos, cuáles son nuestras esperanzas, quiénes somos y qué anhelamos” (Witherell, 1998: 73). Con el descubrimiento del arte africano por parte de los artistas de vanguardia comienza el proceso de apropiación formal de las culturas primitivas. El arte africano, desde la perspectiva occidental, no fue considerado como tal hasta la aparición de las críticas vanguardistas (Carl Eintein, 2002). Los vanguardistas veían en los objetos negroafricanos los principios formales que buscaban, para salir del sopor academicista (Huera, 1996; Willett, 2000). Lo que no consideraron relevante fue una reflexión sobre los conceptos que soportaban las obras y los contextos de los que partían las preguntas que los objetos pretendían responder. No hubo, en este sentido, un reconocimiento a las culturas de producción, sino más bien al estado de las mismas en un primitivismo anquilosante. Como señala López, 2018), los esquemas evolucionistas elaborados durante el Siglo de las Luces reforzaron la idea del salvajismo africano e incapacidad natural de los negros, un argumento que sirvió posteriormente para justificar la colonización.



Tampoco ayudó demasiado la biología; si las teorías poligenistas servían para legitimar directamente la esclavitud, las monogenistas predarwinianas reforzaron el diferencialismo y la jerarquía racial. En sus reflexiones, el naturalista Carl von Linneo dedujo rasgos comportamentales a partir de las características anatómicas de los seres humanos. Esta asociación carecía de fundamento científico y era pura especulación (146). Es relevante desarrollar, a nivel didáctico, la relación entre forma y función que como en el caso del término cultura, las tipologías formales o funcionales no son categorías cerradas, sino que fluctúan en virtud de la propia identidad del objeto. El discurso postcolonial en el arte ha llegado para quedarse. La contemporaneidad debe construirse desde la pluralidad de miradas que desestabilizan e incorporan modernidades descentralizadas. Desde este punto de vista, conviene recordar que la hegemonía cultural se construye mediante discursos capaces de generar consenso sin que seamos conscientes de los procesos que llevan a él. Cuestionar el etnocentrismo, la imagen estática y esencialista del África Negra nos obliga a pensar, más allá de las buenas intenciones,

qué narrativas y representaciones contribuyen a rediseñar la imagen que tenemos del continente y, en definitiva, a cómo construir un discurso contra-hegemónico, que tenga en cuenta especialmente los contextos de recepción (López, 2018, 153). La imagen del continente africano construida desde un prisma occidentalocéntrico es una cuestión que debemos superar desde la propia educación artística. Esto es especialmente relevante si tenemos en cuenta que nuestra representación del mundo tiene su origen en las imágenes que recibimos de él. De ahí que estas manifestaciones culturales sean intentos sensatos y valientes de emancipar la mirada de las representaciones que han colonizado los imaginarios (Yemsi 2017: 15).





## referencias de las obras



## adivinación los espíritus de la magia



**cultura:** Senúfo  
**procedencia:** Costa de Marfil  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** adivinación o magia  
**tamaño:** 430-140-150 mm  
**datación:** XX finales

039 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Congo, Vili, Yombe  
**procedencia:** República Democrática del Congo  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** magia  
**tamaño:** 320-100-080 mm  
**datación:** XX finales

123 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Kirdi  
**procedencia:** Nigeria, Camerún  
**precisiones:** accesorio ritual  
**contexto:** brujería  
**tamaño:** 360 (longitud parcial) mm  
**datación:** XX mediados

076 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Bobo-fing  
**procedencia:** Burkina  
**precisiones:** figura antropomorfa axesuada  
**contexto:** adivinación o magia  
**tamaño:** 397-315-061 mm  
**datación:** XX mediados

243 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Mumuye  
**procedencia:** Nigeria  
**precisiones:** figura axesuada  
**contexto:** adivinación o magia  
**tamaño:** 381-209-074 mm  
**datación:** XX finales

091 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Lobi  
**procedencia:** Burkina  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** adivinación, protección frente brujería, fertilidad,  
**tamaño:** 144-058-056 mm  
**datación:** XX comienzos

236 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Songye  
**procedencia:** República Democrática del Congo  
**precisiones:** figura masculina  
**contexto:** magia, protección, fertilidad  
**tamaño:** 640-190-160 mm  
**datación:** XX finales

117 colección particular. Valladolid, Huesca (España)

# maternidad

## los espíritus de la fertilidad



**cultura:** Dogón  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** figura andrógina  
**contexto:** maternidad, fertilidad  
**tamaño:** 310-090-070 mm  
**datación:** XX finales

003 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Yoruba  
**procedencia:** Nigeria  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** fertilidad  
**tamaño:** 180-080-040 mm  
**datación:** XX finales

059 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Mossi (Moaga)  
**procedencia:** Burkina  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** conmemorativa, culto a los antepasados  
**tamaño:** 1240-180-170 mm  
**datación:** XX mediados

033 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Dogón  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** accesorio arquitectónico, puerta  
**contexto:** objeto cotidiano, fertilidad  
**tamaño:** 164-061-048 mm  
**datación:** XX mediados

011 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Mossi (Moaga)  
**procedencia:** Burkina  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** fertilidad  
**tamaño:** 340-040-080 mm  
**datación:** XX finales

031 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Yoruba  
**procedencia:** Nigeria  
**precisiones:** figura masculina  
**contexto:** fertilidad  
**tamaño:** 220-110-055 mm  
**datación:** XX finales

060 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Mossi (Moaga)  
**procedencia:** Burkina  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** fecundidad  
**tamaño:** 1230-210-210 mm  
**datación:** XX finales

034 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Zaramo, Nayamwezi  
**procedencia:** Tanzania  
**precisiones:** figura antropomorfa  
**contexto:** maternidad, fertilidad  
**tamaño:** 840-340-380 mm  
**datación:** XX mediados

159 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Fali, Kirdi  
**procedencia:** Camerún  
**precisiones:** figura propiciatoria  
**contexto:** fertilidad  
**tamaño:** 220-074-060 mm  
**datación:** XX finales

032 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Fali, Kirdi  
**procedencia:** Camerún  
**precisiones:** figura antropomorfa propiciatoria  
**contexto:** fertilidad  
**tamaño:** 271-104-060 mm  
**datación:** XX finales

063 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Bamana  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** fertilidad  
**tamaño:** 980-190-250 mm  
**datación:** XX mediados

019 colección particular. Valladolid, Huesca (España)

# máscaras

## el baile entre lo visible y lo invisible



**cultura:** Bozo  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** máscara casco  
**contexto:** Sogo Bo  
**tamaño:** 300-270-340 mm  
**datación:** XX finales

017 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Dogón  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** máscara frontal, representación de Yasigini  
**contexto:** sociedad Awa  
**tamaño:** 610-180-150 mm  
**datación:** XX finales

008 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Minianka  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** máscara horizontal  
**contexto:** iniciación  
**tamaño:** 1210-210-370 mm  
**datación:** XX finales

020 colección particular. Valladolid, Huesca (España).  
 Propiedad I.R.



**cultura:** Mossi (Moaga)  
**procedencia:** Burkina  
**precisiones:** máscara yelmo  
**contexto:** iniciación, fertilidad  
**tamaño:** 600-500-350 mm  
**datación:** XX mediados

240 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Ejagham  
**procedencia:** Nigeria  
**precisiones:** máscara yelmo, cimera, cresta  
**contexto:** sociedad Epke  
**tamaño:** 597-452-360 mm  
**datación:** XX finales

102 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Bamana, Marka  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** máscara frontal  
**contexto:** iniciación  
**tamaño:** 490-195-105 mm  
**datación:** XX comienzos

043 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Bamana  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** máscara frontal (león, hiena?)  
**contexto:** iniciación  
**tamaño:** 490-250-220 mm  
**datación:** XX mediados

022 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Makonde  
**procedencia:** Mozambique  
**precisiones:** máscara casco  
**contexto:** iniciación, danza Mapiiko, ceremonia Ngoma  
**tamaño:** 260-240-330 mm  
**datación:** XX finales

122 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Chamba  
**procedencia:** Nigeria  
**precisiones:** máscara casco  
**contexto:** rito Kaa, de paso, funeral  
**tamaño:** 630-280-300 mm  
**datación:** XX mediados

082 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Toma  
**procedencia:** Guinea, Liberia  
**precisiones:** máscara torso  
**contexto:** iniciación  
**tamaño:** 113-035-010 mm  
**datación:** XX mediados

050 colección particular. Valladolid, Huesca (España)

# antepasados el culto a los ancestros



**cultura:** Ewe  
**procedencia:** Ghana, Togo, Benín  
**precisiones:** figura propiciatoria de la fertilidad  
**contexto:** fertilidad, espíritus, ancestros, pareja primordial  
**tamaño:** 250-074-076 mm  
**datación:** XX mediados

237 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Mahongwe  
**procedencia:** Gabón  
**precisiones:** relicario bwete  
**contexto:** guardián de relicario, culto antepasados  
**tamaño:** 510-210-007 mm  
**datación:** XX finales

107 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Moba  
**procedencia:** Burkina  
**precisiones:** figura antropomorfa axesuada  
**contexto:** culto a los ancestros  
**tamaño:** 815-190-120 mm  
**datación:** XX mediados

239 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Fang  
**procedencia:** Guinea Ecuatorial  
**precisiones:** figura antropomorfa, relicario  
**contexto:** culto Melan; culto antepasados, iniciación  
**tamaño:** 530-120-134 mm  
**datación:** XX finales

158 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Ejagham, Eket  
**procedencia:** Nigeria  
**precisiones:** accesorio ritual  
**contexto:** culto a los ancestros  
**tamaño:** 730-640-120 mm  
**datación:** XX finales

094 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Mumuye  
**procedencia:** Nigeria  
**precisiones:** figura masculina  
**contexto:** antepasados, ancestros, fertilidad, adivinación  
**tamaño:** 630-130-130 mm  
**datación:** XX finales

087 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Moba  
**procedencia:** Togo  
**precisiones:** figura axesuada  
**contexto:** ancestros, protección, fertilidad  
**tamaño:** 990-200-180 mm  
**datación:** XX finales

036 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Dogón  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** culto a los antepasados  
**tamaño:** 610-120-160 mm  
**datación:** XX mediados

014 colección particular. Valladolid, Huesca (España). Propiedad I.R.



**cultura:** Dogón  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** Nommo de la creación del mundo  
**contexto:** culto a los ancestros  
**tamaño:** 610-190-200 mm  
**datación:** XX mediados

005 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Bamana  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** accesorio personal, cariátides  
**contexto:** objeto cotidiano  
**tamaño:** 280-170-160 mm  
**datación:** XX mediados

026 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Dogón  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** figura masculina  
**contexto:** culto a los ancestros  
**tamaño:** 230-120-060 mm  
**datación:** XX mediados

006 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Bamun (región Foumban), Bamileke  
**procedencia:** Camerún  
**precisiones:** figura conmemorativa  
**contexto:** conmemoración antepasados  
**tamaño:** 559-174-147 mm  
**datación:** XX finales

097 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Dogón  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** figura antropomorfa, pareja primordial  
**contexto:** culto a los ancestros, funeral, fertilidad  
**tamaño:** 380-110-080 mm  
**datación:** XX mediados

010 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Bamana  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** boli antropomorfo axesuado  
**contexto:** culto a los ancestros  
**tamaño:** 073-024-017 mm  
**datación:** XX finales

018 colección particular. Valladolid, Huesca (España)

# paleomonedas

## el valor de la forma



**cultura:** Kuba  
**procedencia:** República Democrática del Congo  
**precisiones:** moneda mercancía  
**contexto:** reservas de valor, instrumento de prestigio  
**tamaño:** 1440-340 mm  
**datación:** XX finales

118 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Kwele  
**procedencia:** Gabón  
**precisiones:** moneda arma  
**contexto:** reservas de valor, instrumento de prestigio  
**tamaño:** 508-392-029 mm  
**datación:** XX mediados

222 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Afo, Angas, Mumuye  
**procedencia:** Nigeria  
**precisiones:** moneda agrícola  
**contexto:** reservas de valor, instrumento de prestigio  
**tamaño:** 556-392-018 mm  
**datación:** XX comienzos

071 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Chamba  
**procedencia:** Nigeria  
**precisiones:** formas naturales vegetales  
**contexto:** reservas de valor, instrumento de prestigio  
**tamaño:** 460-100-130 mm  
**datación:** XX mediados

260 colección particular. Valladolid, Huesca (España)



**cultura:** Mbole, Hamba, Jonga, Nkutshu  
**procedencia:** República democrática del Congo  
**precisiones:** moneda joya  
**contexto:** reservas de valor, instrumento de prestigio  
**tamaño:** 250(díametro)-014(ancho) mm  
**datación:** XX mediados

216 colección particular. Valladolid, Huesca (España)

## bibliografía



Aguirre, I. (2005). Teorías y prácticas en educación artística. Ideas para una revisión pragmática de la experiencia estética. Universidad Pública de Navarra.

Ariño, A. (1997). Sociología de la Cultura: la Constitución Simbólica de la Sociedad. Ariel.

Arnheim, R. (1976). Arte y percepción visual. Alianza.

Arrimadas, J. (2015). Maternidades, Arte de África. Tomado de [http://www.artedeafrika.com/index-exposicion.php?category\\_id=41](http://www.artedeafrika.com/index-exposicion.php?category_id=41)

Ballesteros, F. (2008). Madre África. La maternidad en el arte del África Negra. Organiza Farmacéuticos Mundi. Patrocina Generalitat Valenciana. Colabora Universitat de València.

Barbosa, A.M. (2002). Arte, educación y reconstrucción social. Cuadernos de Pedagogía, 312, 56-58.

Bargna, I. (2000). Arte africano. Libsa.

Calvo, F (1992). La senda extraviada del arte. Madrid: Biblioteca Mondadori.

Clark, R. (1996). Arte education, issues in postmodern pedagogy. NAEA

Coll, C. (1996). Significado y sentido del aprendizaje escolar. Reflexiones en torno al concepto de aprendizaje significativo. En C. Coll (Eds.), Aprendizaje escolar y construcción del conocimiento (pp. 42-76). Paidós Ibérica.

Cortés, J.L. (2000). Arte negro africano. Mundo Negro.

Cortés, J.L. (2017). Atlas ilustrado. Susaeta

Costa, A. (2005). El expolio de los bienes culturales africanos. Anales del Museo Nacional de Antropología, 2, 49-88.

Costa, A., Bouttiaux, A. M., Mack, J., y Washtiau B. (2004). La figura imaginada. Fundación la Caixa.

Decroly, O. (2007). La función globalizadora de la enseñanza y otros ensayos. Biblioteca Nueva.

Dewey, J. (1949). El arte como experiencia. Fondo de Cultura Económica.

Einstein, C. (2002). La escultura negra y otros escritos. Gustavo Gili.

Eisenhofer, S. (2010). Arte africano. Colonia: Taschen.

Eisner, E.W. (1997). The promise and perils of alternative forms of data representation. Educational researcher, 26 (6), 4-10.

Escaño, C. (2011). Lágrimas en la lluvia: debate sobre Educación Artística y la postmodernidad. En Marín, R. (Coord.), Didáctica de la Educación artística (pp. 395-444). Pearson Prentice Hall.

Estrada, J. A., y Díaz, J. A. E. (1998). Identidad y reconocimiento del otro en una sociedad mestiza. Universidad Iberoamericana.

Fenoll Cascales, J. (2002). Una "Biiga" Mossi de Burkina Faso en las colecciones del Museo de Culturas del Mundo (Barcelona), Boletín de Arte-UMA, n.º 43. pp. 223-226, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2022.vi43.14275>

García Fernández, G. (2012). La piel bajo las máscaras. Arte, política y ensayo en les statues meurent aussi. Actas del XVIII Congreso del CEHA. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010.

García Revilo, J.J. (2021). Arte tradicional negroafricano: aproximación a través de una propuesta museográfica, comunicativa y didáctica. TFM Máster en Museos: Educación y Comunicación. Universidad de Zaragoza.

Gillon, W. (1989). Breve historia del arte africano. Alianza Forma.

Guasch, A. (2003). Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión. Revista Estudios Visuales, 1.

Huera, C. (1996). Como reconocer el arte negroafricano. Edunsa.

Iniesta, F. (1998). Kuma. Historia del África negra. Bellaterra.

Jiménez, L.; Aguirre, I. y Pimentel, L. (2009). Educación artística, cultura y ciudadanía. Fundación Santillana.

Jiménez, R. (2013). Conocer la alteridad. Depth of Field: una aproximación colectiva a África Index. Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada, 3(2), 133-149.

Kapelusz. Marín, R. (2011). Didáctica de la educación artística.

Kerr, R. C. (2004). Madre África. Conceptos maternos en escultura tradicional africana. Cuaderno de arte Conde Duque. Concejalía de Madrid, Gobierno de Canarias.

Klever, U. (2005). Cuando Occidente "descubre" el arte africano. Escena, 28, 07-18.

Laude, J. (1968). Las artes del África negra. Barcelona: Labor.

Laure, M. (2001). África negra: máscaras, esculturas joyas. Libsa.

Lévy-Bruhl, L. (1985). El alma primitiva. Barcelona: Ediciones Península.

López, H. G. (2018). Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, Laocoonte, nº5, 142-155.

Lowenfeld, V. (1961). Desarrollo de la capacidad creadora.

Meyer, L. (2001). África negra; máscaras, esculturas, joyas. Barcelona: Lisma.

Morey, M. (1995). Conjeturas sobre la máscara. Lápiz, 117(12), 16-26.

Moxey, K. (2004). Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte. Serbal.

Moxey, K. (2015). El tiempo de lo visual. La imagen en la historia. Sans Soleil Ediciones. Read, H. E. (1954). El significado del arte. Losada.

Moxey, K. (2004). Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte. Serbal.

Olivares, C. (2000). Magna Mater, luz y vida. En Sanz, R. (Comis.), No te olvides de África. Cabildo de Lanzarote.

Pearson Prentice Hall. Meyer, L. (2001). África negra; máscaras, esculturas, joyas. Lisma.

Ramírez, J. A. (1996). Historia del arte I. El mundo antiguo. Madrid: Alianza Editorial.

Temples, P. (2005). Filosofía Bantú. Milán: Milano.

Warburg, A. (2004). El ritual de la serpiente. Sexto piso.

Willett, F. (2000). Arte africano. Barcelona: Destino.

Yemsi, M.A. (2017). "Afrotopia, mobiliser les possibles", en Rencontres de Bamako. Biennale Africaine de la Photographie (Afrotopia, 11ème édition), Édition Dilecta, Ministère de la Culture de Mali/Institut français.



gracias a todos los que han hecho posible  
este proyecto

en especial a

Clara Abós y Pilar Sierra de la UNED de Barbastro por acoger la propuesta expositiva; a Juan José García, un estupendo alumno del Máster de Museos de la Universidad de Zaragoza; a Clara Ocaña, por su apoyo en cuestiones técnicas; a Óscar Gómez siempre dispuesto a colaborar; a Juan José Andreu por sus aclaraciones sobre las tallas, y a mi hermana Isabel Revilla por enseñarme a ver el arte negroafricano. Agradecer al mismo tiempo al Grupo de referencia ARGOS S50\_17R y al Instituto de Investigación de Ciencias Ambientales de Aragón (IUCA).



CONSORCIO UNIVERSITARIO UNED BARBASTRO

Presidente: Fernando Torres Chavarría  
Directora UNED Barbastro: Ángeles Pérez Esmiol

EL TRIUNFO DE LO INVISIBLE  
Comisario: Alfonso Revilla Carrasco

Sala de Exposiciones Francisco de Goya UNED Barbastro  
Del 29 de marzo al 13 de mayo de 2023

