

Alfonso Revilla Carrasco

Propuesta de una didáctica
diferencial en la plástica
negroafricana: marco de
comprensión sobre la didáctica del
objeto tradicional negroafricano a
partir del estudio del contexto y
posición del mismo

Departamento
Didáctica de las Lenguas y de las Ciencias
Humanas y Sociales

Director/es
Almazán Tomás, Vicente David
Rivero Gracia, María Pilar



Tesis Doctoral

**PROPUESTA DE UNA DIDÁCTICA DIFERENCIAL
EN LA PLÁSTICA NEGROAFRICANA: MARCO DE
COMPRENSIÓN SOBRE LA DIDÁCTICA DEL
OBJETO TRADICIONAL NEGROAFRICANO A
PARTIR DEL ESTUDIO DEL CONTEXTO Y
POSICIÓN DEL MISMO**

Autor

Alfonso Revilla Carrasco

Director/es

Almazán Tomás, Vicente David
Rivero Gracia, María Pilar

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Didáctica de las Lenguas y de las Ciencias Humanas y Sociales

2013

Propuesta de una didáctica diferencial en la plástica negrafricana.

Marco de comprensión sobre la didáctica del objeto
tradicional negroafricano a partir del estudio del contexto y
posición del mismo.

Tesis dirigida por el doctor D. David Almazán Tomás y la doctora Pilar Rivero Gracia.

Tesis realizada por D. Alfonso Revilla Carrasco.

Departamento de Didáctica de las Lenguas las Ciencias Humanas y Sociales.

Universidad de Zaragoza.

Mayo de 2013.

imagen de la página 4

cultura: yoruba

lugar de procedencia: Nigeria

datación: s. XX, finales

tipología: figura antropomorfa

precisiones tipológicas: figura femenina

material: madera

tamaño: 180-080-040 mm

Propuesta de una didáctica diferencial en la
plástica negrafricana.



Tesis dirigida por el doctor D. David Almazán Tomás y la doctora Pilar Rivero Gracia.
Realizada por D. Alfonso Revilla Carrasco.

A Rosa, José Luis y David.

A todos aquellos que creen en las personas y los pueblos, que admirán su belleza con respeto. Gracias a los que aceptan que el conocimiento es un reto y lo llevan a cabo sin intereses. Gracias por fin, a los que nos ayudan a comprender, dedicándose a la docencia, con el compromiso que exige la responsabilidad de enseñar a tener criterios que nos hagan capaces de diferenciar lo que es correcto de lo que no lo es.

imagen de la página 8

cultura: dogón

lugar de procedencia: Mali

datación: s. XX, mediados

tipología: figura antropomorfa

precisiones tipológicas: figura femenina

material: madera

tamaño: 610-120-160 mm



“El conocimiento de la verdadera naturaleza de una cosa no depende del intelecto humano, depende de la naturaleza de la cosa en sí”.

Raimundo Panikkar.

Índice

1 PRESENTACIÓN	19
 1.1 Presentación, elección del tema y su justificación	19
1.1.1 Preguntas iniciales y planteamientos generales	22
1.1.2 Actualidad social y educativa	24
1.1.3 Vacíos historiográficos en estudios plásticos negroafricanos y su aplicación didáctica.....	26
 1.2 Estado de la cuestión	29
1.2.1 Situación de la educación plástica y artística en la que se insertan los objetos negroafricanos.....	29

1.2.1.1 Del concepto de cultura, al interculturalismo	29
1.2.1.2 Posición curricular de la ley educativa en el marco teórico de la marteria de plástica.....	31
1.2.1.3 Problemas subyacentes a las competencias.	36
1.2.1.3.1 Problemas generales; individuo y sociedad.	36
1.2.1.3.2 Problemas específicos de las competencias asociadas al conocimiento.....	38
1.2.1.4 Concepto histórico de patrimonio y didáctica de las Ciencias Sociales.....	40
1.2.1.5 Comprensión de contexto en la didáctica del patrimonio.....	46
1.2.2 Estado de la cuestión e historiografía en torno a los objetos culturales negroafricanos.....	54
1.2.2.1 Planteamiento e historiografía	54
1.2.2.2 Ámbitos.....	60
1.3 Hipótesis de investigación	64
1.3.1 De lo diverso a lo desigual.....	64
1.3.2 Hipótesis sobre el objeto cultural.....	67
1.3.2.1 Objeto artístico y posición	67
1.3.2.2 Objeto artístico y realidad.....	70
1.3.2.3 Objeto artístico y evolución	72
1.4 Delimitación del tema y objetivos	74
1.4.1 Delimitación del tema	74
1.4.2 Objetivos generales	76

1.4.3 Elaboración de objetivos en los diferentes ámbitos del diseño	76
1.5 Metodología, sistematización y fuentes consultadas	78
1.5.1 Bases de investigación.....	78
1.5.2 Orientación temática y metodológica	80
1.5.3 Sistematización y fuentes consultadas	83
2 AJUSTES DEL ARTE AFRICANO HACIA UNA DIDÁCTICA DIFERENCIAL.....	87
2.1 Posicionamientos diferenciales; ajustes de conceptos occidentales en las plásticas subsaharianas	87
2.1.1 Ámbito educativo	88
2.1.1.1 Creencias sobre las enseñanzas plásticas y artísticas	88
2.1.1.2 Ámbito histórico artístico	93
2.1.1.2.1 Aproximación histórica	93
2.1.1.2.2 Aproximación artística; marco teórico desde la antropología, la crítica y la práctica artística	97
2.1.1.3 Ámbito conceptual; ajustes de conceptos occidentales en las plásticas negroafricanas	105
2.1.1.3.1 Problema de catalogación de la obra tradicional negrafricana	105
2.1.1.3.2 Concepto de etnia asociada a estilo artístico	107
2.1.1.3.3 Autenticidad como valoración de la obra	108
2.1.1.3.4 Generalización aplicada al continente africano	110
2.1.1.3.5 Distanciamiento conceptual; entre lo visible y lo oculto.....	111

2.1.3.6 Diálogo de la obra artística y diversidad	113
2.1.3.7 Palabra conformada	116
2.1.3.8 Máscara como identidad	117
2.1.3.9 Rito, objeto y evolución.....	118
2.2 Posicionamientos específicos en torno al objeto; conceptos y contexto	123
2.2.1 Conceptos específicos y objeto negraofricense.....	123
2.2.1.1 Muntu.....	123
2.2.1.2 Cuerpo	125
2.2.1.3 Espacio y realidad	129
2.2.1.4 Tiempo y proceso	134
2.2.1.5 Identidad y máscaras	140
2.2.2 Contexto y objeto tradicional subsahariano	143
2.2.2.1 En la génesis del rito; religión.....	144
2.2.2.2 En el acto del rito: adivinación, brujería, magia y ritos de paso.	147
2.2.2.3 Como soporte funcional del rito: música, danza, vestido y objeto	153
2.3 Las aportaciones plásticas negraofriscas en los libros de texto.....	157
2.3.1 Las imágenes de arte africano en la educación plástica y visual de la Educación Secundaria Obligatoria	157
2.3.1.1 Elección, forma de análisis y sistematización.....	157
2.3.1.2 Recogida de datos; enfoque cuantitativo.	160
2.3.1.3 Recogida de datos; enfoque cualitativo	188

2.3.1.4 Resultados	194
2.3.1.5 Conclusiones	201
2.3.2 Análisis de las imágenes de un libro de texto	201
2.3.2.1 Elección, forma de análisis y sistematización.....	201
2.3.2.2 Recogida de datos.....	203
2.3.2.3 Resultados.....	221
2.3.2.4 Conclusiones	224
2.3.3 Análisis específico de los libros de texto con soporte en Historia del Arte	225
2.3.3.1 Elección, forma de análisis y sistematización.....	225
2.3.3.2 Recogida de datos.....	227
2.3.3.3 Resultados.....	254
2.3.3.4 Conclusiones	258
2.4 Investigación etnográfica de aula	259
2.4.1 Objetivo y términos aclaratorios	260
2.4.2 Destinatarios y enunciados	261
2.4.3 Diseño formal del estudio etnográfico	266
2.4.4 Resultados en valores absolutos y porcentuales	272
2.4.5 Análisis	295
2.4.5 Conclusiones	293
2.5 Fundamentos de elaboración de una propuesta didáctica	299
2.5.1 Propuesta de categorización general de objetos negrafricanos.....	300

2.5.1.1 La geocultura en la categorización.....	303
2.5.1.1.1 África Occidental	308
2.5.1.1.2 África Central.....	336
2.5.1.1.3 África oriental y austral	343
2.5.1.2 Tipologías y precisiones tipológicas	350
2.5.1.2.1 Figura antropomorfa.....	356
2.5.1.2.2 Máscaras	358
2.5.1.2.3 Figura zoomorfa	359
2.5.1.2.4 Monedas.....	362
2.5.1.2.4.1 Monedas derivadas de barras y lingotes.	363
2.5.1.2.4.2 Monedas derivadas de utensilios agrícolas	364
2.5.1.2.4.3 Monedas derivadas de armas.....	365
2.5.1.2.4.4 Monedas derivadas de instrumentos musicales.....	367
2.5.1.2.4.5 Monedas derivadas de formas naturales animales.....	368
2.5.1.2.4.6 Monedas derivadas de formas naturales vegetales.....	369
2.5.1.2.4.7 Monedas derivadas de joyas.....	369
2.5.1.2.4.8 Otras monedas	370
2.5.1.2.5 Instrumentos musicales.....	371
2.5.1.2.6 Accesorios arquitectónicos	374
2.5.1.2.7 Accesorios personales.....	376
2.5.1.2.8 Accesorios rituales.....	382

2.5.1.2.9 Accesorios del hogar	383
2.5.2 Presentación y análisis de la obra tradicional negrafricana	388
2.5.2.1 Colección Idda de arte tradicional subsahariano.....	388
2.5.2.2 Catalogación didáctica.....	389
2.5.2.2.1 Aclaraciones técnicas	389
2.5.2.2.2 Catalogación abreviada de los objetos negroafricanos.....	391
2.5.2.2.3 Catalogación ampliada de los objetos negroafricanos.....	392
2.5.2.3 Análisis didáctico de los objetos negroafricanos.	393
2.5.2.4 Propuesta didáctica de aula.....	398
2.5.3 Sistemas de relación formal y funcional	420
2.5.4 Aportación del objeto negroafricano a los conceptos plásticos; teoría estética de la consecución de la forma	436
3 CONCLUSIONES.....	441
4 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	447
5 ANEXOS	455
6 ÍNDICE DE GRÁFICOS	457
7 ÍNDICE DE IMÁGENES	461
8 INTERPRETACIÓN FOTOGRÁFICA DE LAS ESCULTURAS DE LA COLECCIÓN IDDA	473

imagen de la página 16

cultura: dogón
lugar de procedencia: Mali
datación: s. XX, mediados
tipología: figura antropomorfa
precisiones tipológicas: pareja
material: madera
tamaño: 380-110-80 mm



1. PRESENTACIÓN.

1.1 Presentación, elección del tema y su justificación.

En julio de 1999 realicé mi primer viaje a Costa de Marfil sin la menor idea de lo que podía encontrar allí. Las contradicciones fueron inevitables; la constatación de una realidad tan diferente como ajena a nuestra propia forma de ver, vivir, creer y pensar; la dignidad de unos pueblos que se debaten entre la occidentalización, como medio de adaptación y supervivencia, y el sostenimiento de su propia identidad. Pueblos sometidos de forma dramática, por un lado a sistemas occidentales y por otro a sistemas despóticos de sus propios gobernantes que han aceptado las premisas neocoloniales, a costa de la destrucción de la identidad y los valores de su propia cultura.

El sostenimiento del sistema de esclavitud colonial y el posterior sistema neocolonial, han necesitado a lo largo de la historia una justificación que permita a Occidente un intervencionismo basado en un complejo sistema intelectual. Dentro de este sistema, la educación es uno de sus pilares fundamentales, que junto con la economía y el concepto de desarrollo Occidental, hacen insostenible un marco global establecido en términos de justicia.

Uno de los instrumentos que ha utilizado el sistema educativo desde el ámbito plástico, ha sido la negación del logro de las manifestaciones artísticas negroafricanas, bien a partir de la denigración, bien a partir de la desestimación. Cuando la evidencia de sus logros ha sido inevitable, la manipulación ha llegado a instalarse en la conciencia de nuestra sociedad, hasta conseguir que culturas evidentemente africanas como la egipcia se identifique como mediterránea, desvinculándola de las específicamente africanas.

África es diferente. Diferente hasta constituirse con una peculiaridad que exige de un proceso de comprensión lento y amplio. Las propuestas negroafricanas son el resultado de un desarrollo legítimo, de unas opciones, que han llevado a algunas sociedades a conclusiones totalmente opuestas en la forma y manera de concebir el mundo, el hombre, la sociedad y las relaciones entre las diferentes realidades. En cuanto a forma, sus manifestaciones, que nosotros consideraríamos artísticas, se afirman plástica y estéticamente como mucho más que simples objetos curiosos y primitivos. Aún así, fueron y son privadas de su espacio dentro del marco Occidental, salvo como influencia sobre nuestros artistas o como objeto de simple mercado del arte. Asimilamos los objetos y los transformamos adaptándolos a nuestros propios términos, desestimando gran parte de su potencial y privándolos de su contenido esencial. La falta de contexto del objeto africano no se debe a los problemas generados en el proceso de introducción en occidente, sino más bien en la falta de aceptación del propio marco del objeto subsahariano en sí mismo. A partir de aquí asumo como necesario trabajar en el estudio del objeto¹ negroafricano y su inserción en el ámbito educativo.

“América, Asia, Oceanía y África son recolocadas en el lugar donde menos estorban desde el punto de vista de la Historia del Arte unilineal. Este planteamiento es el que aparece, en el mejor de los casos, en los planes de estudio de algunas de nuestras universidades” (Pano, Barles y Almazán, 2012, p.195).

El conocimiento indirecto en el que se basa el pensamiento Occidental, trasforma la realidad en representación; nos distancia de lo real impidiendo un

¹ A lo largo del trabajo hablaremos de *objeto* entendiendo que es un término amplio en nuestro planteamiento de manifestación artística, pero en tanto que en origen, lo que nosotros vemos como *manifestaciones artísticas*, no tienen ningún tipo de semejanza con el término *arte*, preferimos no mantener este error, sabiendo de la posibilidad de su conveniencia en determinados casos.

acercamiento directo. Esta diferencia en el modo de conocimiento y de acercamiento a la realidad, es uno de nuestros grandes problemas a la hora de desarrollar este trabajo.

“Cada objeto responde a un código cultural que debe ser interpretado de una manera visual, pero la admiración por la destreza y la conciencia de estar fabricados por manos humanas conduce a una identificación con los creadores, es decir, a un acercamiento entre los pueblos. Es como mirarse a los ojos” (Costa, Boutiaux, Mack y Wastiau, 2004, p.11).

Mirar y mirarse son dos cualidades básicas del proceso didáctico plástico. Pero la mirada se convierte en un proceso de búsqueda y al igual que conferimos una credibilidad hacia ciertas fuentes, también y de la misma forma otorgamos credibilidad a ciertos objetos. En el caso de los objetos la credibilidad tiene una gran base de creibilidad; los objetos se nos hacen creíbles en virtud de su autenticidad, basada en gran parte en la sinceridad con la que un obrador o la sociedad en la que actúa, nos ofrece un trabajo de valor. El valor, fuertemente devaluado en nuestra sociedad, se reposiciona para permitirnos una comprensión más plena y completa de los diferentes aspectos que dan sentido al conocimiento.

Bajo estos planteamientos básicos hemos desarrollado diferentes trabajos en torno al arte negroafricano como son: proyectos de innovación², grupo de investigación³, ponencias en congresos y jornadas⁴, cursos de verano⁵, conferencias⁶, cursos y seminarios⁷, exposiciones⁸, publicaciones⁹ y estancias en África¹⁰.

² Proyecto de Innovación Docente PIIDUZ-09-2-003. “*Elaboración de un plan de estrategias destinados a afrontar situaciones de didácticas diferenciales a partir de un caso concreto: las metodologías docentes en artes tradicionales africanas*”. Universidad de Zaragoza. Curso 2009-2010; Proyecto de innovación docente PIIDUZ 10-2-058. “*Estudio etnográfico de los conocimientos de los alumnos en Arte africano*” Universidad de Zaragoza; Proyecto de innovación docente PIIDUZ 11-2-403 “*Análisis de los contenidos en plásticas negroafricanas de los libros de texto de educación plástica de Educación Secundaria Obligatoria*”. Universidad de Zaragoza.

³ Grupo Investigación. Coordinación de investigación en el ámbito de educación artística del grupo de investigación “*Educación para la lectura literaria infantil y juvenil y construcción de identidad*”. Resolución 22 de junio de 2011. Ref: H55.

⁴ III Congreso de Educación de las Artes Visuales. Por un diálogo entre las artes. Comunicación: “*Educación en plásticas diferenciales; necesidad de una didáctica en arte tradicional en madera africana*”. Barcelona; IV Jornadas de Innovación e Investigación Educativa en la Universidad de Zaragoza. Comunicación: “*Didáctica diferencial en arte negroafricano*”. Universidad de Zaragoza. Zaragoza; Ponencia para el Seminario de Investigación Interdisciplinar “Competencias para la sociedad en Red: entornos, agentes y disciplinas en la Educación Superior”, titulada “*Competencias preuniversitarias en Educación Secundaria*”. Universidad de Zaragoza. Zaragoza. Facultad de Filosofía y Letras; V Jornadas de Innovación e Investigación Educativa en la Universidad de Zaragoza. Comunicación: “*Conocimiento de los alumnos en arte negro africano*”. Universidad de Zaragoza.

1.1.1 Preguntas iniciales y planteamientos generales.

¿Cómo enseñar en Educación Plástica y las enseñanzas artísticas la obra negraafricana que ha sido objeto de manipulación, distorsión, proyección y trasfusión de categorías occidentales a lo largo de la historia?

Zaragoza; IV Congreso Internacional de Educación Artística y Visual: *Aportaciones desde la periferia. Comunicación: Didáctica en arte negro africano. Marco de comprensión sobre la didáctica del objeto tradicional negro africano*. Jaén; VIII Congreso Ibérico de Estudios Africanos. Universidad Autónoma de Madrid. Comunicación: *Objeto artístico negroafricano y realidad*; VI Jornadas de Innovación e Investigación Educativa en la Universidad de Zaragoza. Comunicación: *“Análisis de los contenidos de la plástica negroafricana en los libros de texto”*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza; X Congreso Internacional. Educación Inclusiva; desafíos y respuestas creativas. Universidad de Zaragoza. Comunicación: *Inclusión de la plástica negroafricana en educación*. Zaragoza.

⁵ Organización. Curso de verano. “*África el diálogo con la realidad*”. Universidad de Zaragoza. Jaca.

⁶ Conferencia. “*Arte africano y construcción de la realidad*”. Curso extraordinario de verano “*África el diálogo con la realidad*”. Universidad de Zaragoza. Conferencia. “*Catalogación del arte africano*”. Curso extraordinario de verano “*África el diálogo con la realidad*”. Universidad de Zaragoza. Conferencia. “*Principales centros artísticos: la cuenca del Níger*”. Curso extraordinario de verano “*África el diálogo con la realidad*”. Universidad de Zaragoza. Conferencia. “*Arte africano; valor y significado de la escultura africana*”. Fundación SIP (Centro Pignatelli, Zaragoza) para las jornadas *África atravesando sus artes*. Zaragoza.

⁷ Curso de Verano de la Universidad de Teruel. Estéticas de la imagen, estéticas de la palabra. Comunicación: *Imagen y palabra, el conocimiento en la plástica negroafricana*. Curso. “*Aproximación al arte africano*”. Departamento de expresión musical, plástica y corporal. Universidad del Zaragoza. Organización y docencia. Seminario: “*La plástica en el arte africano*”. 2º de ESO. Colegio San Viator. Huesca. Seminario: “*La plástica en el arte africano*”. 4º de ESO. Colegio San Viator. Huesca.

Seminario: “*La plástica en la máscara africana*”. Educación Primaria. Colegio San Viator. Huesca. Seminario: “*La plástica en Costa de Marfil*”. 2º de ESO. Colegio San Ana. Huesca. Curso monográfico “*El arte de África*”, Universidad de la Experiencia de la Universidad de Zaragoza. Jaca.

⁸ Exposición Siete esculturas africanas frente al David de Miguel Ángel, Centro Joaquín Roncal, Función CAI-ASC. Zaragoza.

⁹ Revilla, A. (2007). *El triunfo de los espíritus*. Valladolid, 2007; *Por un diálogo entre las artes*. Barcelona: Cocabat, 2010. CD; IV Jornadas de Innovación e Investigación Educativa en la Universidad de Zaragoza. Paricio, J.; A. I. Allueva; Fernando Cruz (edi. Lits.). Zaragoza: Prensas Universitarias, 2010. CD; Paricio, J.; A. I. Allueva; F. Cruz (edi. Lits.). *Prácticas y modelos innovadores para la mejora y calidad de la docencia*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2011; V Jornadas de Innovación e Investigación Educativa. Paricio, J.; A. I. Allueva; F. Cruz (coords.) Zaragoza: Universidad de Zaragoza. 2011. 1 CD-ROM; Callejón, M. D. y M. I. Moreno (2012). *Arte, educación y cultura. Aportaciones desde la periferia*. Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía: Jaén. Título del capítulo: *Didáctica en arte negro africano. Marco de comprensión sobre la didáctica del objeto tradicional negro africano*; Callejón, M. D. y M. I. Moreno (2012). *Arte, educación y cultura. Aportaciones desde la periferia*. Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía: Jaén. CD Título de la presentación audiovisual: *Didáctica en arte negro africano. Marco de comprensión sobre la didáctica del objeto tradicional negro africano*; Revilla, A. (2012). *Estudios plásticos en arte africano*. Huesca: Pirineo; Almazán, D. y A. Revilla (2013). Siete esculturas africanas frente al David de Miguel Ángel. Zaragoza, Fundación CAI-ASC; Revilla, A. (2013). Aprender a ver la escultura africana. Guía didáctica. Zaragoza, Fundación CAI-ASC.

¹⁰ Estancia Bouake (Costa de Marfil). Proyecto “*Alfabetización Escuela en el Camp Penal de Bouake*”. Serso reconocida por AECl e inscrita en el grupo 1 sección2. Número Nacional: 2088; Estancia Bouake (Costa de Marfil). Proyecto “*Realización de artesanía tradicional*”. Serso reconocida por AECl e inscrita en el Grupo 1, Sección 2, Número Nacional: 2088.

¿Cómo explicar una obra ajena a nuestros conceptos plásticos y artísticos, que ni tan siquiera encaja en los límites del concepto de arte?

¿Cómo plantear una didáctica del objeto negroafricano cuando en muchos casos, incluido en ámbitos académicos, tenemos que comenzar por defender la posición de la obra en sí misma, en cuanto valoración artística?

¿Cómo plantear una didáctica del objeto negroafricano cuando los prejuicios están altamente imbuidos de corrientes de pensamiento neocolonial, cuando no coloniales?

¿Cómo plantear una didáctica sobre arte negroafricano cuando el marco de análisis del objeto está altamente influenciado por condicionantes externos al propio objeto, esto es, política, desarrollo o economía?

El conocimiento no es un estado impropio, independiente y abstracto, sino un acto propio, ligado a nuestro bagaje, visual, intelectual y emocional. No todo objeto, y menos el plástico, puede ser planteado en términos de comprensión verificable; más bien, hemos de aceptar términos de aproximación, no por el hecho de poner en duda la verificación de nuestro trabajo, sino nuestra capacidad de comprensión de lo ajeno. No sólo es cuestión de método sino más bien de capacidad.

Este es un planteamiento requerido cuando el objeto de estudio corresponde a culturas diferentes a la nuestra y con escasos puntos en común; más aún, en este caso, en que la relación entre ambas ha sido conflictiva y basada en parámetros desiguales. La historia de la relación del África negra con occidente ha tenido consecuencias dramáticas ya desde el s.XV, que se han ido manteniendo en diferentes manifestaciones hasta nuestros días.

Nuestro trabajo parte de la admiración estética y plástica. Admiración en el sentido amplio de la palabra; admiración hacia el logro artístico, hacia la contundencia y solidez del resultado de sus obras y el trabajo de sus artistas, ya que han sido estos los que nos han planteado las preguntas y nos han sugerido las respuestas, siempre con una gran capacidad de diálogo. Admirar este trabajo plástico y verle privado de un espacio en nuestro sistema educativo, sin razones aparentes que lo justifiquen, nos lleva al desarrollo de este trabajo.

Esta admiración está sujeta a nuestra propia necesidad de comprender la realidad del objeto africano a nivel estético, histórico, social y etnológico, así como comprender las causas que han llevado a su desestimación y deslegitimación tanto en el ámbito social como educativo. Con el sólo hecho de atisbar las respuestas del objeto africano a las grandes preguntas de tipo plástico, se resienten las bases de los conceptos artísticos occidentales, que en su desarrollo actual pasan por una enorme crisis, como lo hacen otras áreas de la cultura Occidental. La aportación de las propuestas subsaharianas en este ámbito, justifica su ingreso en nuestro corpus de conocimiento, en la medida que nos abre la realidad en la que vivimos para hacernos comprensibles otros planteamientos, propuestas y decisiones.

Las propuestas artísticas se pueden plantear como logro de una sociedad o un grupo humano en la medida que son creíbles por sus miembros, en la medida que responden a sus creencias (en sentido amplio) y dan respuestas a sus inquietudes; en la medida que se ven reflejados y proyectados por las mismas. En parte éste es el sentido del arte o de las propuestas calificadas como artísticas de una sociedad: la comprende, la identifica, la proyecta, amplia sus márgenes y fronteras; le permite su evolución. La posición de las enseñanzas artísticas en la cultura Occidental es, cuanto menos, discutible, en lo que se refiere a la utilización de la obra artística, en gran parte por la proximidad de sus planteamientos a fines ajenos al propio arte, y por las rigurosas y anquilosadas estrecheces de sus planteamientos.

1.1.2 Actualidad social y educativa.

El progresivo aumento de la diversidad cultural en nuestra sociedad debido a movimientos migratorios hace inevitable una corrección de nuestros planteamientos sociopolíticos, educativos y económicos.

“Los problemas suscitados por la llegada a las ciudades españolas de inmigrantes de diversos orígenes culturales está siendo objeto de examen en aproximaciones interdisciplinarias.” (Capel, 1999, p.78).

Asistimos en los últimos años a diferentes acontecimientos políticos y sociales que generan conflictos preocupantes en el seno de las sociedades occidentales que

muestran un claro tinte racista, bien explícito, que suele aparecer en medios de comunicación y que degenera en muchos casos en determinados tipos de violencia, o bien implícito, más sutil e intelectualizado que sostiene y alimenta las manifestaciones del racismo explícito. Una de las manifestaciones del racismo implícito es la desestimación de las propuestas de otras culturas, presentadas carentes de planteamientos y desarrollos.

Por supuesto es obvia la presencia de alumnos de diferentes culturas en nuestras aulas, como también lo es una concepción comprensiva y crítica de la escuela. Ambos paradigmas no parecen ser capaces de dar respuestas aceptables, al menos hasta que no se libere de sus planteamientos, un eurocentrismo exacerbado que está presente en los contenidos curriculares de las diferentes materias.

Lamentablemente las opciones tomadas por occidente, que ha basado nuestro desarrollo en los pilares de la economía y la tecnología, han influido negativamente en el respeto hacia otras culturas, a las que occidente ha sometido a fin de mantener y elevar el concepto del estado de bienestar propio. Los valores de libertad e igualdad consignados en las democracias occidentales parecen haber sido aplicados únicamente entre unos iguales, y esto, ni tan siquiera. Entre los términos acuñados bajo este planteamiento está *Los Otros*.

El hecho de que por que otras culturas opten por otros tipos de desarrollo, no podemos inferir que éstas sean subdesarrolladas, y mucho menos podemos reafirmar nuestro propio modelo, utilizando como herramienta la desestimación y deslegitimación de ámbitos parciales de otras culturas.

Nuestra sociedad está compuesta por personas cada vez más diferentes; junto con los fenómenos migratorios nos encontramos con una mayor movilidad de los miembros del propio marco Occidental. Dentro de los fenómenos migratorios que vive nuestro país en las últimas dos décadas, una parte significativa es de origen negroafricano.

A las aulas se han ido incorporando alumnos con culturas diferenciadas. Estos alumnos son sin duda diferentes, como hemos de aceptar otro tipo de diferencias en el seno de nuestra sociedad. El sistema educativo ha de incorporar a estos alumnos y el hecho de incorporar una persona implica también incorporar su bagaje cultural. Nuestro

desconocimiento de las culturas subsaharianas mediatizado por la historia, los medios de comunicación, junto con otros intereses de tipo político o económico, ha derivado en prejuicios perniciosos, y en ningún sentido vanales. Hemos de intentar corregir estas posiciones.

Nuestro trabajo se centra en buscar la posición de los objetos tradicionales subsaharianos en el marco Occidental, así como su estudio de contexto, para poder insertarlo en nuestro marco educativo; esto es, proponer un planteamiento de una didáctica en arte negroafricano.

La iniciativa de investigación didáctica que nos ocupa, parte de la necesidad de incluir en los contenidos del currículo en Educación Plástica, de manera explícita, los conocimientos aportados por las culturas negroafricanas en las áreas plásticas y artísticas, así como la concreción de esta inserción.

1.1.3 Vacíos historiográficos en estudios plásticos negroafricanos y su aplicación didáctica.

Una vez dentro del engranaje que supone el sistema educativo desde la labor de docente ejercida desde 1990, con el consecuente ejercicio bajo tres leyes educativas, y desde los niveles de lo que es hoy Primero de Primaria hasta la Enseñanza Universitaria, asisto con perplejidad a los vacíos relativos en la Educación Plástica y las enseñanzas artísticas, de los conocimientos de las culturas negroafricanas en el tema que nos ataña.

Sin duda el tema es justificable en cuanto vacíos historiográficos como reconoce uno de los grandes estudiosos de la historia del arte africano; cito:

“todavía no poseemos un dominio teórico amplio e interdisciplinario; y, lo que es más pertinente [...], parece remota aún nuestra plena autoridad sobre la historia” (Gillon, 1989, p17).

Sin duda en el prefacio Gillon se atisban parte de los problemas que plantea el desarrollar ni tan siquiera una breve historia del arte africano. Aunque seguramente Werner Gillon no se plantea que ni aún consiguiendo encontrar el material necesario que una todos los eslabones perdidos a la hora de reconstruir una historia del arte

negroafricano, una de las mayores dificultades parte de la diferencia cultural y la posición del objeto africano, ambas asentadas fuera de las bases de nuestro conocimiento. Aún teniendo esto en cuenta, “hay que prevenirse del racismo sutil, esto es, pensar que hay que ser africano para comprender esta escultura” (Kerchache, 1998, p.217). Pero sí hemos de ser cautos, ya que la parcialidad del conocimiento aplicado a conceptos próximos, se multiplica, cuando ponemos nuestros esfuerzos en el conocimiento de lo que nos es ajeno.

“Buscamos también algo que debiera ser innecesario, [...] devolverles su historicidad, reintroducirlas con todas sus características en el movimiento cambiante de los agrupamientos humanos” (Iniesta, 1998, p.15).

Buscar lo innecesario es siempre un mal comienzo pero hemos de aceptar que

“prácticamente no tenemos nociones de ni tan siquiera la posibilidad de que África tenga una historia. No podríamos nombrar Imperios, Reyes, o acontecimientos que formen parte de su historia. Las razones de nuestra ignorancia son complejas y las consecuencias nefastas en cuanto que han ido conformando un pensamiento negativo en torno a las posibilidades de desarrollo, siempre configuradas bajo el etnocentrismo más radical, que condenan a gran parte del continente africano a un inmovilismo eterno, incapaz de generar ni aportar nada” (Zi Zebro, 1980, p.55).

Cuando Einstein planteaba a comienzos del siglo XX la falta de reconocimiento del objeto africano como arte, no se podría imaginar la actualidad de este mismo planteamiento, a pesar de

“que apenas en ninguna otra parte se ha configurado con tanta claridad problemas precisos de espacio, ni se ha formulado de manera tan propia un quehacer artístico como entre los negros” (Einstein, 2002; 30).

Por supuesto que la obra africana no necesita del reconocimiento Occidental, ni tan siquiera se crea en este propio reconocimiento; no obstante el problema que radica en este planteamiento es la desestimación y deslegitimación, dentro de su especificidad, al que se ve sometido.

La historia como tal, es la que estructura la historia del arte. Obviamente si no existe una generalización del estudio de la historia del África subsahariana, los trabajos

sobre arte subsahariano quedarán aislados como hechos meramente anecdóticos. La mayoría de los estudios de la enseñanza reglada de primaria a la universidad se centran en África desde el punto de vista Occidental. Esto nos lleva a dos líneas de planteamientos: África vista desde la colonización; y a partir de las independencias, desde la neocolonización por un lado y por otro desde el desarrollo (que sustituye como concepto al de “civilización”).

“Las artes africanas no tienen por fin el enseñarnos una determinada ideología, sino el enseñarnos a mirar de otra manera” (Kerchache, 1999; 269).

La vejez artística Occidental, tal y como la planteaban los artistas de vanguardia, necesitó, al menos para algunos de ellos, ciertos enfoques en los que ocupó un papel primordial el arte negroafricano, permitiendo ensanchar los horizontes artísticos del panorama Occidental. Esto no supuso un acercamiento real al arte negroafricano, sino más bien, fue un mero uso, ya que la historiografía en lo referente al tema, se basa en términos de influencia.

La ignorancia que tenemos de la historia, la cultura y la ciencia, del África negra roza una prepotencia inadmisible. Prácticamente hemos limitado el conocimiento del mundo africano a reservas de animales salvajes y dramas humanos; esto resulta tan incomprendible como intolerable (Alonso, 2000). La utilización y manipulación a la que han sido sometidos diferentes ámbitos de los estudios africanos a lo largo de la historia parecen hablarnos de un racismo nada sutil, y con signos evidentes de una intencionalidad pervertida.

En España por su trayectoria histórica apenas se han desarrollado estudios negroafricanos, siendo puntuales dentro del ámbito artístico y escasos en el ámbito didáctico.

1.2 Estado de la cuestión

1.2.1 Situación de la educación plástica y artística en la que se insertan los objetos negroafricanos.

1.2.1.1 Del concepto de cultura, al interculturalismo.

Al inicial sentido de proceso o crianza (Raymond Williams, 1983), atribuido al término cultura en sus inicios, se le aplicó en el Humanismo la dimensión de cultivar la naturaleza humana para convertir las facultades básicas en cualidades superiores. Este traspase de la palabra cultura fue el intento de una élite social burguesa,¹¹ de legitimar de forma universal el desarrollo humano. Con ello buscaban un distanciamiento de la población analfabeta mayoritaria, asociando ignorancia a barbarie e incluso a ruralidad. El siguiente paso fue la “homologación [del término cultura] con el de civilización, término clave de la ilustración” (Williams, 1983, p.87). Fue con el movimiento ilustrado francés cuando “civilización” asociada al término “cultura”, se identifica como la fase de desarrollo máximo al que lleva el progreso, la aspiración de todas las sociedades a la que se accede a través de una secuencia única planteada bajo un enfoque comparativo, que más adelante utilizó la antropología científica. En este proceso se utiliza el término primitivo con un sentido peyorativo para clasificar las sociedades no occidentales.

El enfrentamiento intelectual entre Francia y Alemania lleva a estos últimos a variar las posiciones del término cultura e insertarla en el contexto de los nacionalismos. Las ideas de Johann Gottfried Herder se posicionan hacia la diversidad cultural con el consecuente reconocimiento de culturas específicas a las que se dota de derechos políticos.

La Modernidad con el avance del mundo industrial da un nuevo giro al término cultura a través de los escritos de Matthew Arnold (*Cultura y Anarquía*, 1869) que

¹¹ “Profesionales liberales que estaban mejorando su posición económica y social” (Ariño, 1997, p.16).

posiciona la cultura dentro de la riqueza del espíritu y el intelecto frente al exceso racionalista y mecanicista de la industrialización.

La colonización adoptó el concepto de cultura como “lo distintivo de lo Occidental que lo sitúa en posición de superioridad” (Ruiz de Lobera, 2004, p.28). Los imperios coloniales no pudieron ser de otra manera salvo impositivos, a favor de la cultura superior basada “en un estilo de vida (el Occidental), una cultura (de raíces griegas y judeocristianas), un sistema económico (el capitalismo) y un marco político (el democrático parlamentario)” (Estrada Díaz, 1998, p.39).

Las teorías de Charles Darwin discurren paralelas y a la vez soportan la antropología científica de Tylor, básicamente evolucionista, que tiene su contrapunto en Franz Boas que desarrolla un línea teórica conocida como Culturalismo o Escuela relativista, en la que se reconocen las diferentes formas de vida como respuestas a un contexto concreto, de manera que cada una de estas concreciones no puede ser comparada con otras dadas en contextos diferenciales. La cultura en la actualidad no se puede plantear como categoría exterior que posiciona y homogeniza a los individuos, sino como concepto divergente en constante cambio.

El ámbito educativo ha tenido una respuesta a la situación social, que históricamente se ha desarrollado bajo tres conceptos: asimilación, multiculturalismo e interculturalismo. Hasta 1964, cuando Reino Unido reconoce que todo británico tiene derecho a entrar en el Reino Unido, se dan las llegadas masivas de inmigrantes y las consecuentes formaciones de guetos con ciertas características de segregación. En el ámbito educativo hasta esa fecha no se da ningún tipo de respuesta política educativa explícita. El resultado fue una inmersión en la cultura dominante. Este mismo proceso se va extendiendo a los países europeos. La asimilación implícita de la fase anterior tiene una continuación hasta 1975 donde se va reconociendo una asimilación explícita, en la que se toman medidas contra la discriminación racial que no se extienden al campo laboral ni escolar. La política educativa recoge medidas como el control del porcentaje de inmigrantes.

Junto con las primeras medidas sobre la diversidad cultural, que tiene en cuenta la posición de las minorías inserta dentro de una mayoría; aparece el término “compensación”. En una tercera fase que se extiende hasta 1980, se comienzan a dar

pasos en torno a una política multicultural explícita, con la creación de una comisión para la “igualdad de razas”. Todas las medidas tomadas no están exentas de una legitimación de la sociedad mayoritaria que se retrotrae en función de la coyuntura económica. A nivel educativo esta fase viene marcada por un intento de las asociaciones de enseñanza de introducir una política multicultural que reconoce la elaboración del currículo influenciado por la presencia de minorías a las que se hace responsables, aunque de forma no exclusiva, del fracaso escolar. La tendencia general de estas tres fases es el asimilacionismo. De 1980 a 1985 se comienzan a dar las primeras ayudas financieras de gobiernos y empresas al entorno de inmigración; proceso éste, paralelo a un reconocimiento en la escuela de una enseñanza multicultural a nivel teórico y pedagógico con un currículo escolar atento a la diversidad cultural, explicitando un respeto a la identidad cultural. A partir de 1985 se trabaja sobre la educación intercultural en busca de una reducción del racismo y abolición de los prejuicios, tomando posiciones claras por una educación antirracista.

La educación multicultural centró el discurso en *los otros*, incluyendo en el currículo conceptos elementales de historia, cultura, además de actitudes y valores relacionados con *los otros*, intentando proyectar una imagen positiva de los grupos minoritarios en el desarrollo curricular y haciendo una defensa explícita de la diversidad. La educación intercultural, al ambiguo concepto de *los otros*, añade el de *nosotros*, como distanciamiento conceptual de la sociedad mayoritaria, que en muchos casos disfraza la idea de *superioridad*. La educación intercultural además de incluir en el currículo cultura, historia, actitudes y valores, añade la inclusión de las estrategias que ayuden a ver como el racismo racionaliza y justifica la desigualdad, intentando conseguir en último término la igualdad de oportunidades así como la interacción, defendiendo el derecho a la diferencia y la construcción de la identidad.

1.2.1.2 Posición curricular de la ley educativa en el marco teórico de la marteria de plástica.

Las diferentes leyes educativas han mostrado una evolución en su sensibilidad hacia la valoración de otras culturas, que aparece ya en la L.O.G.S.E., en relación y coherencia con los valores que dicta la Constitución. La L.O.D.E., insiste en educar en

el respeto, la valoración y la igualdad de las diferentes culturas, enfocando la diversidad como un elemento “positivo y enriquecedor”. De esta manera el artículo 2 del Decreto 75.1992 de 9 de marzo, que lleva por título *Finalidades de la Educación Infantil y Primaria Obligatoria* recoge:

“Promover el respeto a los derechos y a las libertades fundamentales de las personas y de los principios básicos de la convivencia y de la democracia [...]. Crear actitudes solidarias y de tolerancia, rechazando discriminaciones por causa de edad, raza, religión, sexo y otras diferencias de carácter físico, psíquico o social”.

En la propuesta de despliegue del decreto anterior se cita:

“Promover el conocimiento y el amor por la cultura propia, favoreciendo la afirmación personal con el fin de que las relaciones objetivas con otras culturas se exteriorice el respeto y la valoración mutuas [...]. Impulsar procesos educativos de interacción entre las culturas a partir de un mismo punto de partida: la igualdad de oportunidades [...]. Difundir formas de conocimiento dirigidas a la comprensión de las diversidades socioculturales, de las desigualdades socioeconómicas de los pueblos y de las causas que las originan [...]. Reconocer la diversidad cultural como elementos positivo y enriquecedor para todo el alumnado y para la sociedad en general”.

La ley actual en el Real Decreto 1513.2006 contempla la competencia cultural y artística en cuyo texto se insiste en el carácter funcional, en cuanto aplicación, de procedimientos por parte del alumno. Obvia decir la importancia de dichas destrezas pero del mismo modo, debería obviar, la consideración de que dicha destreza en sí es vana ya que el hecho artístico se sirve de las capacidades de expresión, sin que éstas sean su objetivo. Las capacidades de expresión convertidas en medios de expresión, que son uno de los pilares del arte moderno, parecen haber marcado claramente la ley educativa, en vez de haber sido ésta, la que corrija la posición artística actual, que ha derivado en un distanciamiento cada vez mayor de las producciones artísticas y la sociedad. Aún cuando la L.O.E., en el Real Decreto citado contempla la necesidad de “identificar las relaciones existentes entre esas manifestaciones y la sociedad” no contempla la posición de la obra artística como binomio forma-función, desde donde el proceso artístico es capaz de intervenir en la realidad.

La preocupación por el conflicto social que genera la convivencia forzosa derivada de las migraciones queda reflejada en la Ley Orgánica 2.2006, en la que se explicita el trabajo que ha de realizar la escuela como medio de prevención de conflictos. Así en la Ley Orgánica 2.2006, de 3 de mayo, en el artículo 1, apartado K, referido a los principios y fines de la misma ley, apartado 2 punto c, se explicita:

“La educación en el ejercicio de la tolerancia y de la libertad dentro de unos principios democráticos de convivencia, así como la prevención de conflictos y la resolución pacífica de los mismos”.

Se habla de forma reiterada del conocimiento de otras culturas, de la comprensión y el respeto de las mismas. Parece inevitable observar como su interés se centra en la prevención del conflicto sin tener en cuenta que éste, es sólo la consecuencia. El conocimiento de las culturas subsaharianas pasa por el filtro de la información terriblemente sesgada y manipulada que recibimos a través de los medios de comunicación, la política y la economía, basada en un pretendido paternalismo heredado de la época colonial. Los sistemas educativos, no sólo a nivel artístico, parecen perpetuar esta tendencia basando la información que proponemos a nuestros alumnos desde el prisma Occidental y que limita la realidad de estas culturas al contacto que han mantenido con occidente.

La ley pretende construir los valores de conocimiento convivencia y respeto, sin abordar la raíz de la falta de conocimiento, la falta de respeto y el inevitable conflicto que se genera. La escuela debe asumir planteamientos diferenciales, que necesariamente han de considerar las causas profundas. Trabajar sólo en las consecuencias, es únicamente paliar la respuesta intolerante y racista, que más allá de conductas agresivas y dramáticas, se basa en la aceptación de la injusticia como causa hegemónica de occidente hacia gran parte de los países negrafricanos y sus manifestaciones.

La escuela debe reconstruir la realidad del alumno haciéndole consciente de la parcialidad de los conceptos básicos que rigen las sociedades, y la manipulación a la que están sometidos, a fin de perpetuar las situaciones de injusticia y mantener las desigualdades, para así no poner en riesgo la calidad de vida de nuestros sistemas democráticos. Entendemos que las causas son prácticamente imposibles de erradicar y

con ésta sería traba, la escuela debe considerar medidas paliativas de las consecuencias migratorias.

En la educación plástica, al igual que sucede con otras materias, hemos de plantearnos la razón por la cual ciertos contenidos han sido desestimados a lo largo de los años en los sistemas educativos, e incluso entre los grupos intelectuales. Hemos sido capaces de negar a todo un continente como África su condición histórica, hasta el punto de prescindir o falsear datos, para no reconocerles un desarrollo que permita considerar una autoría legítima de los logros llevados a cabo por sus diferentes sociedades. De esta manera los libros de texto no recogen del continente africano sino tópicos estereotipados; esto, cuando directamente no se les mantiene en un total olvido, o trasforma África en un simple espectador pasivo sobre el que se sitúa occidente.

El conocimiento artístico ha de ser generado desde el concepto de lo plural, aunque “históricamente, la Educación Artística se ha enfocado a la creación y/o estudio del arte desde las perspectivas del arte mundial imperante”, (Neperud, 1966, p.141) tenemos que abandonar esa visión unilateral y elitista de la Historia del Arte en virtud de una propuesta más heterogénea. La Educación Artística en su posición actual;

“respira el triunfo del relativismo estético de orden cultural, frente al fallido intento estructuralista de promover una organización de conocimiento (también del conocimiento estético) que superara la fragmentación de origen ilustrado” (Aguirre, 1998, p.103).

Tal y como plantea Escaño González la educación Artística ha de apoyarse en la “transversalidad de disciplinas y culturas”. El mismo autor en relación a la educación artística y su dependencia con la historia del arte, considera la importancia que han tenido los conceptos de *cronología* y *desarrollo*, el *mito del artista* y lo *innovador* (Marín 2006). A estos términos deberíamos de añadir, sobre todo a partir del pasado siglo, la sobredimensión de la expresividad como fin. Todos ellos han elevado el discurso más allá de la realidad, más, cuando se ha pretendido que los discursos artísticos se mantuvieran a nivel horizontal, estos han resultado carentes de fuerza.

“Para ser educadores de arte efectivos, los profesores implicados tienen que tener un conocimiento profundo de la Historia del Arte. Este conocimiento tiene que ser a la

vez conceptual y factual con la flexibilidad cognitiva para establecer relaciones entre ambos” (Ávila, 2001, p.31).

El futuro del currículo pasa por concebir la diferencia como un valor en sí mismo, alejándose de tendencias uniformes y homogeneizadoras. El Currículo ha de diverger en múltiples currículos (Marín 2006).

En la situación actual posmoderna hemos de considerar las siguientes valoraciones: somos incapaces de “conjugar epistemológicamente lo individual y lo diferente”; el concepto de representación en las artes plásticas no hace corresponder la representación con la realidad (y se produce un marco en el que no se reconocen las correspondencias necesarias de las representaciones, o bien, éstas ni siquiera se hacen necesarias); se ha agotado el valor de las personas como individuos (mito del artista). Hemos de tener en cuenta el valor del lenguaje visual en su capacidad de crear conocimiento y de crear identidad, tanto individual como social. Por último dos conceptos clave; interdisciplinariedad y diferencia. La interdisciplinariedad es la base tanto de Estudios Culturales (Henry A. Giroux) como de la Cultura Visual (Kerry Freedman).

Para que un hecho o acontecimiento sea registrado como histórico ha de cumplir la condición de ser “digno de recuerdo”, pero sobre todo que los acontecimientos sucedan en el tiempo de forma que puedan ser recogidos, esto es;

“es menester que sucedan con la suficiente inmediación como para que pueda quedar en el recuerdo de quienes lo vivieron” (Janson y Janson, 1988, p.20).

Esta máxima, aplicada para las fases prehistóricas, podríamos considerarla igualmente para el periodo actual, en el que el problema no sucede con la inmediación, sino a la inversa, con la superposición o solapamiento, que impide discriminar uno o varios entre el conjunto, esto es, un concepto histórico ha de poder ser diferenciado.

La educación plástica se ha nutrido de la evolución de los conceptos de la historia del arte, en una clara inercia propia de la cultura Occidental, dependiente de la representación ligada al modelo de su propio concepto de realidad visual. En este modelo confluyen el sentido de la individualidad y la expresividad, que hacen que el artista ponga en su obra plena “libertad” y auto justificación de su trabajo. La sociedad

genera intermediarios de élite para la traducción, interpretación, comprensión y divulgación del Arte con mayúsculas y universal.

“En esta línea de pensamiento situamos nuestra perspectiva epistemológica que contempla una visión integradora, compleja y crítica de la obra de arte de carácter histórico sociológico como marco de interpretación de todas las manifestaciones artísticas” (Ávila, 2001, p.102).

La educación artística en la actualidad se enmarca dentro de las competencias en un marco global europeo que mantiene una tendencia instrumental dejándolo en una posición ambigua en los términos que vamos a desarrollar.

1.2.1.3 Problemas subyacentes a las competencias.

1.2.1.3.1 Problemas generales; individuo y sociedad.

Primero. Problema de la identidad común y el conjunto de las identidades.

En conjunto se observa en la ley una preocupación por la identidad de los individuos tanto a nivel europeo como nacional. Un organismo como el Consejo Europeo mantiene pretensiones de consenso a partir de la unión reciente de los estados miembros, a los que necesita dotar de una identidad. Una tarea compleja para un conjunto de estados que únicamente comparten el sistema de valor de cambio.

En la situación global, este tipo de requerimientos, habiendo perdido las referencias de identidad, pendan del vínculo establecido entre los individuos y sus manifestaciones, sean estas deportivas, artísticas, etcétera. Vincular la identidad a las manifestaciones, es totalmente diferente a vincular las manifestaciones a la identidad, con el consiguiente peligro que tiene la primera, de banalizar el sentido identitario.

Nuestra sociedad crea sus propios modelos de identificación en una apuesta por grupos de edad cada vez más jóvenes como modelos de referencia. La identidad sin embargo tiene fuertes connotaciones con nuestras raíces históricas, depositadas a menudo en grupos de edad avanzada, cuya posición está desestimada como aportación.

La “identidad individual” es una identidad social; es prácticamente imposible saber quien se es, sin saber lo que somos. La sociedad Occidental ha generado nociones de individualismo, tanto en modelos de conducta, como de reconocimiento, donde las preguntas de lo que somos, pasa necesariamente por las respuestas de lo que tenemos o de lo que hacemos. Y si bien el acto es parte de la identidad, no lo es la posesión, en la consideración de lo que es nuestro, en función exclusiva del pago económico, lo que nos da la posesión de cosas. Hemos cosificado nuestra identidad en función de un valor de mercado. La individualidad es indefinible en el ser humano en función de que ésta, aún siendo singular es una palabra plural, tal y como podemos afirmar que “para ser inteligente hay que ser muchos”¹².

“Aprender a ser”, es el gran problema de nuestra educación al que no da respuesta la ley, y al que difícilmente somos capaces de poner atributos de identidad.

“No obstante en relación con el concepto de patrimonio, su definición, criterios y tipología, debe profundizarse en la reflexión antropológica, sociológica y política, ya que para que un elemento pueda ser considerado patrimonial debe ser legitimado socialmente. En este sentido, las razones implícitas que sirven para seleccionar un determinado repertorio patrimonial están dominadas, casi siempre, por la función de legitimar simbólicamente, los discursos de identidad” (Estepa, 2001, p.125).

Segundo. Problema de la instrumentalización de la educación y los individuos.

La ley asocia de forma directa al individuo con el sistema económico, sustentado sobre el consumo como motor de la economía; así el individuo y la educación tienen una clara dirección, el mundo laboral. La educación no ha de estar al servicio del mundo laboral entendido como soporte del sistema económico, pues en este caso, la educación está al servicio de la economía y su sustentación.

Para este objetivo es inestimable la contribución de los sistemas de marketing, medios de comunicación o publicidad, que asocian al individuo a su capacidad de tener, siempre para ponerlo en comparación con lo diferente. La cosificación del individuo pasa por tener como acto social, convirtiendo al individuo en un instrumento de consumo, y a la sociedad en estado de bienestar (no estado de “bienser”)

¹² Máxima de tradición oral recibida por el autor en las clases de D. Jaime Gómez.

Tercero. Problema de convivencia.

Lo que denominamos mundo globalizado y “convivencia de las culturas”, aplicado también al sistema educativo, no es más que un sistema de injusticia global que hace de la inmigración no una opción, sino una salida desesperada. No es una convivencia, no es una interacción; es, en gran parte de los casos, un desplazamiento forzoso que conlleva un drama humano. Los alumnos inmigrantes entran en un sistema ajeno a su forma de pensar, percibir o creer, distanciado de sus referencias geográficas e históricas, perdiendo su identidad individual y social. Se inserta en una oferta educativa eminentemente eurocéntrica, que mantiene una posición de dominio y control del resto de propuestas culturales.

El diálogo no es en último término funcional (tal como lo plantea la ley), no comporta necesariamente información funcional; debería ser entendido como un acto de conocimiento que nos permite afectarnos; afectación como implicación en lo que las personas somos, que permite reconocernos en los demás. Va más allá de un acto comunicativo, tal como plantea la ley, aún incluyendo en la misma la empatía como forma de aproximación a las personas. El conflicto no tiene en origen la convivencia, ésta, simplemente es una condición “sine qua non”, obedeciendo, más bien, a múltiples causas originadas en problemas de identidad e injusticia.

1.2.1.3.2 Problemas específicos de las competencias asociadas al conocimiento.

Primero. Conocimiento desvinculado de la realidad.

Nuestra interacción con la realidad configura nuestro pensamiento, nuestras manifestaciones y nuestros actos. La relación que mantenemos con nuestro entorno configura de forma estable nuestra identidad tanto individual como social. El proceso de globalización y la consabida adaptación del medio al hombre mitiga la influencia de la realidad sobre el hombre. Esta adaptación del medio crea una nueva realidad. El papel del conocimiento es comprensible únicamente en esta nueva realidad que queda desvinculada de las necesidades básicas del individuo a las que se accede a través de intermediarios. Así creamos un conocimiento altamente indirecto, tanto por la recogida

y análisis de la información, como por la necesidad pragmática de la misma. En este sentido queda desestimado el valor del conocimiento de los grupos de edad no por el hecho de que no sea en sí un conocimiento práctico, sino porque está asociado a una realidad que ya no existe, y está referido a una relación directa con dicha realidad.

No se puede ver sin estar, no se puede conocer sin estar. No se puede conocer a través de la digitalización de la realidad, donde el proceso comunicativo es registrado en un lenguaje indirecto. Tal como planteaba Cartier Breson, si tus fotos no son suficientemente buenas es que quizás no estés lo suficientemente cerca; cercanía no solo física, que implica a la persona en un acto de conocimiento real, que implica el compromiso, que implica la educación y el aprendizaje del acto de vivir. Aprender, es, en este sentido, vivir, y la medida que somos capaces de enseñar a hacerlo.

“Posiblemente John [Berger] está preocupado por el hecho de que la gente conozca el mundo cada vez más a través de las imágenes ofrecidas por los medios de comunicación [...] Pero desde el desarrollo de los medios de comunicación en la segunda mitad del siglo XX, estamos viviendo dos historias distintas: la de verdad y la creada por los medios. La paradoja el drama y el peligro está en el hecho de que conocemos cada vez más la historia creada por los medios de comunicación y no la de verdad. Por ello nuestro conocimiento de la historia no se refiere a la historia real, sino a la creada por los medios” (Kapuscinski, 2005, p.111-112).

Segundo. Instrumentalización del conocimiento.

Hay un peligro tanto en la instrumentalización del conocimiento, como en la carencia de instrumentalización del mismo. El conocimiento tiene una dimensión funcional esencial en la medida que responde a una necesidad del individuo, sino es así, esta necesidad es artificial, creada desde fuera del mismo. Es posible que el individuo interiorice esta necesidad impuesta bajo una necesidad social y como tal, sea aceptada y asumida.

En cualquier caso, las consideraciones funcionales del conocimiento, no deberían ser planteadas en todos los niveles educativos por igual. Es prematuro este enfoque en los niveles obligatorios donde el valor del conocimiento como forma de comprensión es una parte implícita a la naturaleza del ser humano, y como tal, tiene

grandes connotaciones de curiosidad, posición de uno mismo y comprensión del entorno.

La instrumentalización del conocimiento deja al margen la función humana donde:

“lo importante no se puede enseñar y sin embargo se aprende. No se puede educar, por ejemplo, la sensibilidad o sentir el dolor ajeno, sin apelar a otras instancias, como son el ejemplo humano, que indica un camino moral, o el clima escolar, que posibilita vivenciar los sentimientos de solidaridad y amistad” (Lledó, 2009, p.20).

Uno de los grandes valores del individuo es nuestra capacidad para creer, como meollo de nuestra capacidad de pensar. Éstas resultan las capacidades más potentes del ser humano, que se desarrollan a partir de las vivencias; en este sentido el conocimiento debe conllevar un importante capacidad de vivencia, de tipo perceptual.

Tercero. Conocimiento fraccionado.

El principal problema a nivel educativo que genera el fraccionamiento del conocimiento se plantea en la comprensión compleja de cada una de las partes (materias), difícilmente individualizables y explicables en sí mismas. Relacionar materias o establecer vínculos entre las mismas no conlleva la comprensión del conocimiento como unificador de las partes. Así como la realidad es única, también lo es, nuestro acercamiento a la misma. En estos términos no podemos enfocar las materias como particiones de nuestro conocimiento, que sólo es comprensible desde su visión unificadora. El conocimiento de la realidad, requiere planteamientos globales.

1.2.1.4 Concepto histórico de patrimonio y didáctica de las Ciencias Sociales.

Desde el primer concepto de patrimonio, en el que se atribuía los bienes al individuo (Vaquer, 1998), a la actualidad, en que los bienes no sólo son cosas, ni se aplican exclusivamente a individuos sino a colectivos, donde entran en juego valores históricos artísticos o naturales, se ha articulado el concepto de patrimonio a partir de la legislación y documentación, especialmente la referida al Derecho.

El coleccionismo ha jugado un papel importante a lo largo de la historia a la hora de elaborar un concepto de patrimonio con una dimensión aplicada en lo museístico en diferentes formas de exhibición de los objetos.

La cultura Occidental ha tenido un claro referente en Grecia, y por ende en Roma, en lo referido a que ciertos objetos (escultóricos y arquitectónicos principalmente), dotaran a la sociedad de un tipo de identidad común, basado en los conceptos sobre los que se debían desarrollar las obras. Estas obras a su vez deberían soportarse sobre lo realizado con anterioridad, mostrando así una admiración por los trabajos del pasado.

La cultura romana estableció para cierto tipo de objetos un marco referencial, donde se planteaba la manera en que debían exponerse esas piezas, que en su mayoría pertenecían a colecciones privadas. En el momento en que una obra ocupa un determinado espacio, ésta adquiere un valor específico y por lo tanto ha de ser conservada y recuperada, si es el caso.

Estos primeros conceptos de conservación evolucionaron durante el periodo medieval, con el importante papel que jugó la Iglesia Católica, dentro del ámbito cultural. Del espacio público romano nos hemos trasladado al espacio privado de los monasterios, donde aparece la palabra tesoro, para aglutinar un conjunto de elementos en su mayoría de carácter religioso (orfebrería eclesial, vestiduras rituales, manuscritos, etcétera). Estos tesoros estaban al servicio de un valor de carácter simbólico por lo que la estética, aunque valiosa, quedaba relegada el concepto simbólico del valor.

En el renacimiento surge el concepto de expolio de carácter arqueológico, que se ha legitimado hasta la actualidad, por parte de las potencias europeas y norteamericanas bajo la necesidad de una supuesta conservación. Fue la incipiente clase burguesa principalmente italiana, la que estableció un tipo de valor sobre la antigüedad, la rareza, y el documento escrito, que entraba un sistema de comercio, sobre el que se tenía que aplicar una ordenación jurídica y pública (común).

La Edad Moderna consagra el coleccionismo de antigüedades que desembocará en los actuales Museos Nacionales, que marcaron los conceptos estéticos bajo los que se deberían agrupar las obras, consolidando el concepto de representación que ya primaba

desde la época griega. El control de este tipo de objetos implicaba un beneficio económico, que tuvo en cuenta el prestigio que suponía la posesión de estos bienes.

El Historicismo desarrollado en la Ilustración, supuso la ebullición del concepto de cultura, en un principio utilizado para apoyar las tesis civilizadoras de la cultura Occidental con respecto a las colonias. La organización de este material se encontraba dentro de la necesidad Occidental de la permanencia y el control, para lo cual, se sistematizó, tanto los objetos como la etapa que los produjo, atribuyendo épocas cerradas, y dotando a los objetos de la categoría de logros estéticos universales.

Los museos representaban la identidad de los pueblos propios, así como la capacidad para contener la identidad de pueblos ajenos (British Museum, 1753; Louvre, 1793), siendo mostrados como referentes de superioridad.

“Las instituciones museísticas se crean como edificios que deben cumplir la finalidad de salvaguardar y proteger todas estas obras destacadas, aislando las de la vida cotidiana, ya que se consideran de forma semejante a objetos culturalmente consagrados” (Cuenca, 2010, p.82)

En España, manteniendo estas mismas premisas, se crea la Real Biblioteca de Madrid (1716), la Real Academia de Historia y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744), esta última vigente en la actualidad. Esta preocupación por el control viene acompañada de la necesidad de legislación con el fin de proteger y conservar el patrimonio.

La primera República Francesa sienta las bases del concepto de patrimonio moderno al valorarlo como un retorno del pasado, y comprometiéndose en su conservación y el disfrute del mismo por todos. Con este mismo espíritu surge la Comisión Real Danesa para las Antigüedades (1807).

Los nacionalismos buscaron en el patrimonio el soporte sobre el que generar identidades en base a diferencias, establecidas en conceptos evolutivos derivados de las teorías de Darwin, que hacían de las culturas occidentales la fase última de la humanidad, basada en el culto a la antigüedad clásica. El Imperialismo europeo encontró en las colonias la justificación de la expansión de la civilización, realizando excavaciones que llenaron buena parte de los museos europeos de obras de Egipto y Proximo Oriente.

“En 1803 se encomienda a la Real Academia de la Historia recoger y conservar los monumentos antiguos que se descubran en el reino, con objeto de impedir su destrucción. La fundación del Museo del Prado tiene lugar el 26 de diciembre de 1814, a la que se le une, con bastante posterioridad, el 20 de marzo de 1867, la de los museos provinciales y del Museo Arqueológico Nacional (Hernández Hernández, 1994), que en base al majestuoso pasado imperial español constituye, junto al British Museum y al Louvre, la manifestación del dominio de Occidente sobre el resto de las culturas del mundo” (Cuenca, 2010, p.83)

En la primera mitad del siglo XIX surgen cuantiosos documentos encaminados a evitar el deterioro, destrucción o expolio del patrimonio español, incluyendo en algunos de ellos el patrimonio científico (patrimonio tecnológico). Hacer efectiva la conservación del patrimonio fue tarea de las Comisiones de Monumentos Provinciales, para lo cual uno de sus objetivos prioritarios fue la catalogación de los elementos históricos. De las Comisiones de Monumentos surgen buena parte de los museos provinciales actuales. En 1873 se derivaron las labores de conservación a los Ayuntamientos a fin de conseguir una mayor funcionalidad y efectividad en la conservación de edificios públicos con valores históricos o artísticos. En la segunda mitad del siglo XIX aparecen las primeras normativas encaminadas a establecer un marco de difusión del patrimonio (1865).

El crecimiento de las ciudades, junto con las desamortizaciones y los expolios franceses durante la Guerra de la Independencia supusieron un grave revés en la evolución de la conservación de elementos patrimoniales.

En 1900, se crea el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, comenzando la elaboración del Catálogo Monumental y Artístico de España.

“Es desde este momento cuando empieza a aparecer una legislación específica con sentido orgánico y moderno, aunque todavía dispersa y poco eficaz, que abre las puertas a la entrada del nuevo siglo con un cambio cualitativo en la interpretación de lo patrimonial, tanto en España como a nivel internacional” (Cuenca, 2010, p.86)

Tanto la Carta de Atenas (1931), como la Convención de La Haya (1954), y posteriormente la Carta de Venecia (1964), La Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico (1975), el Coloquio de la UNESCO (1977) y la Carta de Florencia

(1981), fueron ampliando en concepto de patrimonio hasta dotarlo de un contexto, tanto geográfico como temporal.

“Esta visión interpretativa y patrimonial del entorno de los bienes inmuebles es un factor ya plenamente reconocido, como elemento de contextualización socioespacial, que aunque primeramente se concibió en función al patrimonio monumental, se ha ido extendiendo a todos los ámbitos patrimoniales” (Cuenca, 2010, p.87)

A este desarrollo le faltaba la unión entre patrimonio cultural y patrimonio natural, a lo que se llegó en la Carta del Restauro de Roma (1987), que también ampliaba el patrimonio a las manifestaciones bibliográficas y documentales.

Las diferentes Constituciones españolas han llegado a concluir en un concepto de patrimonio ligado a la memoria histórica y la identidad de un colectivo, para comprender el presente y proyectarlo universalmente como aportación (visión historicista).

“A pesar de que el Área de Didáctica de las Ciencias Sociales no tiene la trayectoria y tradición de otras áreas de conocimiento, contamos ya con una importante producción científica, a nivel nacional e internacional, que incluye la existencia de diversas líneas de trabajo abiertas” (Cuenca, 2002, p.22).

Pagés centra dos líneas de trabajo en la investigación en didáctica de las Ciencias Sociales, centrándose la primera en los profesores y la segunda en los alumnos. Cuando nos centramos en el profesor se investigan sus concepciones sobre el significado de las Ciencias Sociales, la programación y la enseñanza en sí. Otra línea de investigación se centra en el alumno, estudiando las representaciones sociales del mismo y los problemas de aprendizaje específico de las Ciencias Sociales.

Hernández Cardona a comienzos del presente siglo diferencia la investigación básica y la investigación aplicada, siendo la primera la encargada de crear modelos en base a un estudio histórico, geográfico y social, a partir de los cuales en la investigación aplicada se centra en la didáctica del objeto de estudio y sus múltiples variables.

“Podríamos afirmar que, los planteamientos más aceptados y generalizados, se centran en el alumnado, el profesorado, el currículum, los materiales didácticos, la

práctica educativa y las relaciones entre los ámbitos educativos formales y no formales” (Martín Cáceres, 2012, p.62).

A este debate Joaquín Prats añade la necesidad de la construcción de conceptos y la didáctica del patrimonio habida cuenta de la situación sociopolítica actual.

“En la revisión que realiza sobre el estado de la investigación de Didáctica de las Ciencias Sociales en España, donde indica que el 35% de la producción científica se desarrolla sobre el currículum educativo, el 22'5% sobre el profesorado y el 24'5% sobre el alumnado, constatando el importante incremento de investigaciones, encontrándose el 18% restante centradas en la didáctica del patrimonio” (Martín Cáceres, 2012, p.64).

Armás en el 2004 añade a este debate la investigación sobre materiales, referidos éstos, tanto a los libros de texto como a los materiales alternativos.

García Pérez se mantiene dentro de este debate con los mismos planteamientos pero con diferente forma de desarrollarlos, en cuanto mantiene las líneas de investigaciones en diferentes tipos de cuestiones, referidas al profesor, alumno, currículo, proceso de enseñanza aprendizaje, etcétera.

Por último tenemos que citar el trabajo de Travé donde establece un detallado análisis del estado de la cuestión en la investigación en Didáctica de las Ciencias Sociales, estableciendo tres ámbitos de estudio: elementos curriculares, análisis de los protagonistas del proceso de enseñanza aprendizaje y la investigación etnológica, apoyadas en análisis documentales y empíricos. Mientras para Travé

“las investigaciones centradas en el currículum se decantan por análisis documentales, el resto emplea mayoritariamente procesos de carácter empírico-experimentales, primando en lo que respecta a las investigaciones centradas en el profesor el uso de cuestionarios y el análisis de caso y, para los estudios basados en los alumnos, pruebas y entrevistas. Así, observa cómo en la última década se tiende manifiestamente a acoger como paradigma mayoritario el enfoque interpretativo y crítico, tanto para estudios documentales como empíricos” (Cuenca, 2002, p.25).

1.2.1.5 Comprensión de contexto en la didáctica del patrimonio.

El concepto de cambio no se comprende únicamente como una simple necesidad de adaptación postmoderna, sino más bien como la esencia de la propia sociedad, situándose como paradigma de la cultura Occidental actual.

El cambio solo es posible desde la fragmentación que supusieron las vanguardias artísticas, que han derivado en un desmembramiento, rompiendo una cierta tendencia a planteamientos unívocos. Los planteamientos unívocos no lo son únicamente en términos formales o interpretativos, sino más bien lo son en función de aceptación de los mismos, por parte de un grupo o sociedad. La defragmentación no implica solamente la diversidad que puede generar, puesto que ésta no afecta realmente al concepto del que parten la mayoría de los resultados fragmentados, sino más bien implica una no aceptación de las propuestas o interpretaciones que surgen de dicha fragmentación. El fragmento impide la historia, como la impidió en la prehistoria la falta de tiempo suficiente como para que los resultados pudieran ser reconocidos en un periodo de tiempo suficientemente corto. Ahora el problema son los múltiples tiempos en los que nos convierte la cultura posmoderna, defragmentando múltiples espacios y dotando a cada uno de estos de un tiempo diferenciado. Así, es imposible entresacar pensamientos unívocos más allá de la propia fragmentación.

Plantear así una didáctica de lo patrimonial, recuperando y reinsertando una época fragmentada desde sus posturas unívocas, conlleva discontinuidades.

“Pensemos, también, que el sistema del arte ha ido abriendo puertas, eliminando fronteras, destruyendo barreras conceptuales y ampliando sus márgenes disciplinares para llegar a un estado de diversidad y multiplicidad hasta el momento desconocido” (Calaf, 2008, p.32)

La didáctica de la obra artística se encuentra dentro de la locura de imbricaciones ajenas a la obra, pero que hemos adosado al objeto artístico, como son; la economía, la política, el prestigio, la connivencia, la falacia, la demagogia, etcétera.

En lo referente a una didáctica del objeto negroafricano, ya diferente en sí, al presentarse como ajeno debido al contexto histórico de aproximación, y ajeno, al mismo

tiempo al museo, hemos de plantearnos; ¿cuál es el contexto de la mirada cuando los objetos no se dirigen hacia el marco expositivo?

El conocimiento más allá de una decisión, y en parte de una capacidad, es un estado. Conocer es un sistema complejo, que nos mueve hacia el entorno, que nos permite preguntarnos y comprendernos, en términos de relación, con el conjunto de los demás seres (especialmente seres humanos). El conocimiento cuenta con la identificación, con la que la persona se proyecta hacia la realidad. Pero, ¿qué sucede cuando la identificación con la realidad es imprecisa?

¿Qué sucede al encontrarnos con un objeto ajeno a nuestra forma de conocer? Podemos considerarlo extraño, en cuanto distancia tanto física como mental o afectiva respecto a lo que vemos. No podemos decir que es ajeno, ya que este calificativo requiere de la pasividad que conlleva la indiferencia ante algo que no conocemos o no podemos conocer. Lo extraño no nos es indiferente, nos posiciona en la distancia, pero nos abre el camino hacia la curiosidad, que sólo se nos plantea ante lo que desconocemos. Como seres humanos nos sentimos con una enorme capacidad de conocimiento, que absorbemos continuamente para situarnos en un entorno, que pueda hacernos comprensible. La mirada, el tacto, el raciocinio se van expandiendo a medida que nos desplazamos, tanto física como temporalmente.

Y así nos vamos encontrando con ciertos objetos que aún siendo extraños captan nuestra atención. Hay algo en ellos que nos mueve a detenernos, que nos mantiene atentos. Sin duda hay algo que no podemos comprender en la obra negraafricana, que no se nos revela, pero que sabemos que está ahí. Hay un contenido, y estando tan acostumbrados a ver continentes nos resulta un tanto provocativo.

Delante de la escultura sólo tenemos la mirada, el tacto, el olfato y en cierta ocasiones el oído, para poner a prueba nuestra capacidad de conocimiento. Apenas tenemos datos sobre las obras, ni de autor, taller, fecha de realización, lugar de realización, grupo de origen o adopción, tipo de madera, y un largo etcétera. Pero esto en principio no resulta un problema. El sentido de la talla es asombroso, quizás no para realizar un aspaviento airado, pero sí para hacer que retengamos la mirada sobre ella. No es una de las estrellas del firmamento de lo que consideramos artístico. No hay nada parecido a la forma negraafricana, y si lo hay, no hemos identificado ningún tipo de

aproximación entre ambas, ni a nivel formal, ni a nivel conceptual. La curiosidad poco a poco se vuelve silencio, nuestra cabeza deja de pensar por un momento, para hacer del estado de ignorancia una forma de cautivarnos; es una experiencia puramente plástica, donde no hay necesidad de poner palabras, ni sonidos, solo un apabullante y tranquilo silencio de admiración, no sólo ante una objeto, sino ante todo lo que se encuentra en él, todo eso que desconocemos pero que al mismo tiempo reconocemos, su fuerza plástica y rotundidad formal, su equilibrio, serenidad, hasta un cierto grado de majestuosidad nada arrogante, más bien interna propia de la representación, sin proyección por encima de nosotros. Se vuelve poco a poco absolutamente maravillosa y breve.

Entonces nos damos cuenta de que las respuestas es necesario que sean dadas, más allá de nuestra capacidad de conocer, han de ser entregadas por la talla. Su misma razón de ser está en la trasmisión de este conocimiento, del que la talla es contenedor, y con independencia de la sociedad para la que fue realizada, nuestra capacidad de aprehender el conocimiento que posee, está en su capacidad para ser mirada. Los ojos son ahora los responsables de que se pueda dar un diálogo entre la talla y el espectador. Es difícil saber por dónde empezar, resulta extraña, manteniendo parte de la cercanía que le confiere su realización plástica. El espacio entre lo distante y lo cercano es el que permite el conocimiento, el que permite ocuparnos en conocer.

Se hace irresistible no tocarla, sentir su textura, la cualidad de su superficie. Nada más hacerlo nos damos cuenta que la textura no es simplemente una cualidad formal exterior, sino que es su propia cualidad interior, que se percibe en la rugosidad y la elegancia de la madera todo un mundo interior que es reflejo de ese tacto. Así la escultura se vuelve legible de forma táctil, sentimos que la comprendemos mejor, al menos de forma espacial. La experiencia, aunque agradable, es seguida por más preguntas que se quedan en un enorme vacío. Ni siquiera somos capaces de elaborar las preguntas que nos plantea, ya que sobre los objetos que conocemos tenemos ya las preguntas que hemos de formular, y la manera de realizarlas. Pero esta talla nos hace preguntas fuera de nuestros conceptos. Esta es la distancia entre el objeto negroafricano y nosotros.

Esto puede provocarnos en un primer momento un cierto desconcierto y malestar, pero la belleza de la talla se impone; esta sigue quieta, inmóvil, serena. Una

tranquilidad que deseamos sentir. Cogemos la talla con las manos y la giramos sobre sí misma para observar los costados y la parte posterior. Nos damos cuenta que estamos ante una unidad formal, una sola forma que se dispersa en múltiple variables. Todas estas variables aluden a la razón de ser de esta escultura, ¿por qué fue hecha?, ¿quién y cómo la hizo?, ¿de qué habla su silencio?

Observamos su tranquilidad, su presencia relajada y tensa, que nos permite una empatía basada en el valor de la dignidad humana y lo que esto significa formalmente, transformado un valor intangible en un valor tangible.

Ni la escuela ni el museo, permiten este tipo de acercamiento a los objetos, que depende tanto del objeto como del sujeto. El contexto escolar está sacudido por múltiples interferencias que afectan de aspectos administrativos a los propiamente educativos. Cuando estas interferencias pasan a ser injerencias, se abre el paso a reglamentaciones como la del concepto de autoridad, que pierde en su aplicación jurídica, su esencia. Esta esencia en principio se basa en la confianza recíproca entre el docente y el discente.

Calaf hace un ejercicio interesante de positivar “un horizonte de esperanza en las condiciones de posmodernidad” en el ámbito educativo, al que me resulta difícil adscribirme. Me explico; hemos reconvertido la escuela, instrumentalizando el individuo así como el conocimiento y colocando en el límite el concepto de identidad, tanto personal como social, bajo los mismos parámetros posmodernos, esto es; el desarrollo, la economía y el resto de acólitos que pululan en torno a los mismos. Sin duda la escuela es sólo un espejo social, y de esta forma ha aceptado las premisas de la globalización, la inversión, la competitividad o el mercado.

A pesar de ello hemos de considerar otras opiniones:

“Como primer hecho sensato, será atribuir una dosis de confianza hacia principios que han cohesionado el aprendizaje que se ha desarrollado en la escuela y huir del pesimismo y desánimo que los agoreros del desastre proclaman sobre la escuela pública. Es posible otra narrativa donde la escuela no estará sola. Esta institución deberá convocar el encuentro con el resto de instituciones responsables de trasmitir cultura (museos, bibliotecas, televisión, asociaciones culturales, Internet, etcétera)” (Calaf, 2008, p.36)

Calaf en un intento de otorgar confianza se centra en valores de la lectura y la escritura como constructoras de sujeto y reconstructoras de la cultura:

“Acción cultural que espera favorecer al ciudadano del beneficio de la lectura o con el distruite del texto trasformado en diferente acciones que tienen como proyecto la difusión del patrimonio” (Calaf, 2008, p.37)

No obstante a la lectura y la escritura le falta la dimensión de la palabra, ésta como aplicación de aquello que puede ser asimilado en la lectura y la escritura. Y es la palabra propia la que construye el sujeto cuando se convierte en su propia identidad. Un sujeto dotado de palabra, con capacidad para tener algo que decir, o lo que es lo mismo, una palabra dotada de persona, dotada de contenido propio que nos define como individuos. Esto necesita que lo leído y escrito tenga una base cercana a la creencia; a un conocimiento dotado de creencia, con capacidad de ser creíble. Ante la banalización de la palabra por la sociedad actual posmoderna, y la complicación que supone aplicar la palabra a un objeto plástico, sin que este pueda ser comprendido, sino a través de la palabra, en muchos casos ajena al mismo, hace de la palabra la gran olvidada en los procesos de aprendizaje, incluso por parte de los docentes.

“Es alarmante el empobrecimiento lingüístico no sólo de la juventud, sino también de los mismos agentes educativos, que usan y abusan de términos vacíos, utilizan palabras que traducen un pensamiento acartonado o que sirven para expresar cualquier cosa y que manejan términos para identificarse como grupo y diferenciarse de y contra los otros” (Lledó, 2009, p.22)¹³

Sin duda la educación necesita de la palabra, en todas sus dimensiones, lingüística, plástica, espacial, etcétera. Pero de la misma forma que hemos de recuperar la palabra en nuestra propia cultura, ¿cómo la hemos de plantear para objetos ajenos a nuestros referentes culturales?

“En la escuela se ha trabajado con una memoria manipulada, que dirigía la mirada hacia un determinado progreso que no respetaba otras culturas. Invertir esta realidad en aras de convertir en fundamental un discurso multicultural débil, con ausencia

¹³ Parte de la introducción de Antonio Bernat Montesinos al libro de Lledó.

de una estructura contextualizadora que lo articule en un pasado, es situar el relativismo como eje de la escuela” (Calaf, 2008, p.39).

La hibridación cultural y la pretensión de globalización no dejan de ser espejismos de pretensión, intentos de crear soportes de análisis que prescinden de que cada objeto cultural tiene necesariamente una imbricación histórica y temporal que la hace comprensible y creíble, y que difícilmente se soporta fuera de ese contexto, y mucho menos al ser colocado en un museo, donde pasa a formar parte de la arqueología de la realidad que la genera. Quizá de esta forma, en vez de avivar el diálogo del museo con la escuela, se podría trabajar en el diálogo de la escuela con la realidad, y la realidad del objeto no es el museo, éste es sólo su caja de exposición. No obstante, el problema no está en el museo, está simplemente en el objeto artístico Occidental.

Los instrumentos de cohesión que pueden permitirnos una comprensión de los objetos ajenos, pasa necesariamente por respetar la posición de conceptos y contextos de los objetos diferenciados, en nuestro caso, de los objetos negroafricanos, lo cual se hace prácticamente imposible, cuando las bases sobre las que asentamos nuestro conocimiento, mantienen una distancia inabarcable en los conceptos básicos como el espacio, el tiempo, el valor o la autenticidad.

La tan denostada trasmisión de conocimientos, lo es, en parte, por los conocimientos que se trasmiten y la forma en la que se hacen. Mientras que plantear la educación como propuesta de reflexión y liberación de la escuela activa y la escuela crítica, puede dejar un poso superficial en los conocimientos que de por sí requieren cierto tipo de aseveraciones que los consoliden en múltiples experiencias que son necesarias a lo largo de la vida. Podemos aceptar la educación no directiva de Roguers en la didáctica del patrimonio, sólo cuando el alumno este capacitado para llevarla a cabo, así como cuando el docente sea capaz de preparar al discente para liberarse y tomar conciencia de su propia reflexión.

“El niño cuando observa, ve lo que ya sabe, lo que quiere ver, o lo que para él tiene sentido. Si queremos conseguir nuevos aprendizajes, hay que guiar la mirada del alumno para que vea” (Benejam, 2003, p.9)

Esta redirección de la mirada ha de tener un sentido para el discente, ha de servir, en algún modo al alumno.

“Necesitamos que la persona observe, recuerde y juzgue aquellas cosas que hacen de ella un miembro competente, efectivo, del grupo en que está asociado y lo que observe tenga sentido para su vida”. (Dewey, 1982, p.75).

La necesaria dimensión social del arte entroncada en la trasformación social (Dewey, 1982), está en serio peligro dentro de los planteamientos artísticos, en virtud de los fundamentos sobre los que los hemos construido en los últimos años, esto es; desfragmentación, individualismo, mercado, separación, etcétera. Las manifestaciones artísticas han derivado en logros, en la mayor parte de los casos individuales basados en la expresión que difícilmente se dan respuesta salvo a sí mismas, lo que impide que construyan y menos aún que reconstruyan sobre su base.

Los objetos artísticos han de ser parte de la realidad, no simples referentes, ya que es la realidad la que ha de ser comprendida, y de la que se recibe el conocimiento directo.

“A partir de las relaciones del hombre con la realidad, resultantes de estar con ella y en ella, por los actos de creación, recreación y decisión, éste va dinamizando su mundo. Va dominando la realidad, humanizándola, acrecentándola con algo que él mismo crea; va temporalizando los espacios geográficos, hace cultura”. (Freire, 1975, p.32)

El museo es la consagración de lo permanente, de lo perdurable como una de las necesidades de control de la cultura Occidental posmoderna sobre la realidad y sus representaciones, que parece demostrar tener un temor hacia el cambio (no en términos superficiales, pero sí en los fundamentos culturales). Pero el objeto siendo permanente asienta sus conceptos más que en su manifestación, en su forma. A diferencia el objeto negroafricano no tiene un resultado concluso una vez que el escultor entrega su trabajo, sino que a partir de ahí, tanto la forma como su representación se van modificando formalmente, en la evolución y translación en determinados ritos, y en su representación, fruto de las adiciones que va necesitando para cumplir el acto del rito. El objeto negroafricano muta, como muta el hombre, y así permite un espacio de diálogo real, no desde la permanencia sino desde el cambio.

Las críticas de Freire al estatismo frente al diálogo (Freire, 1986), situando al discente en la pasividad receptiva del conocimiento y al docente como el agente activo, y negando así el diálogo, nos hacen replantear que las dimensiones del diálogo en

educación no pasan necesariamente por relaciones biunívocas; esto es, también es diálogo la palabra expresada y el silencio como receptáculo de la palabra. Para devolver la palabra al ignorante, es necesario que éste tenga antes palabra, y tener palabra es un proceso que necesita de silencios previos, largos, profundos, no exclusivamente funcionales. Se escucha desde el silencio y este silencio que recoge las múltiples palabras, quizá en un momento dado es capaz de elaborar una palabra propia. El silencio es más propio del objeto artístico que la aplicación sobre el mismo de la palabra, que al fin y al cabo, es sólo palabra.

“La educación liberadora desmitifica constantemente la realidad. Los individuos, en cualquier época y lugar del mundo, son potencialmente capaces de aprender a decir su palabra, es decir, de acercarse críticamente a la realidad utilizando la superación de la *conciencia transitiva ingenua* y construyendo la *conciencia transitiva crítica*”. (Calaf, 2008, p.39).

El problema de la consideración de la realidad, es que en occidente la realidad es única con una dependencia enorme sobre lo visible, y en su aplicación a las artes plásticas, deriva en la dependencia a la representación. A diferencia del concepto de una realidad múltiple en gran parte de las culturas negrafricanoas, occidente ha centrado el conocimiento aplicado a lo visible en sus representaciones plásticas (visible también en términos de composición, color, etcétera). La manifestación plástica es fruto de la realidad; a una realidad una solución plástica; a una realidad permanente, una plástica permanente.

En este planteamiento no se da un diálogo real, y se consigna a la palabra a una repetición vacía carente de realidad, que se explica a sí misma (lenguaje político, lenguaje deportivo, etcétera). Llegamos así a la banalización de la palabra desligada de la identidad del que la enuncia, no hay diálogo porque no hay palabra, y no hay palabra porque no hay sujeto que la contenga (Freire, 1988).

Dialogar con una representación cultural plástica requiere que esta tenga un vínculo con la realidad, hasta llegar a contenerla, más alla de su mera configuración formal, y al mismo tiempo es necesario que el espectador vincule el objeto con la realidad, pudiendo comprenderlo, acogerlo, e identificarlo. Este proceso requiere de un tiempo al que es ajeno la cultura Occidental.

La integración de los diferentes patrimonios (Calaf, 2008, p.120), ha de ser considerada desde su único vínculo con la realidad, así la tradición oral nos remite a la religión, la ciencia, la medicina, etcétera. No se comprende a sí misma, así como no pretende ser transcrita, dejando de ser aquello que es. Hasta ahora hemos sido incapaces de realizar una integración de la realidad sin parcializar ni desestimar buena parte del patrimonio. Esto aplicado al objeto negroafricano hace que los problemas se multipliquen por mil.

1.2.2 Estado de la cuestión e historiografía en torno a los objetos culturales negroafricanos.

1.2.2.1 Planteamiento e historiografía.

El estado de la cuestión lo vamos a plantear desde varios niveles. En un primer momento abordaremos dos trabajos historiográficos: el primero en torno a los estudios africanos en España, y el segundo sobre los estudios históricos en arte africano, que se abordan desde Europa y los Estados Unidos. Parte de las respuestas que buscamos, están en disciplinas ajenas a la artística, o más bien, deberíamos decir que el estudio del objeto tradicional negroafricano se plantea desde múltiples puntos de vista; etnografía, religión, filosofía, historia, arqueología, etcétera. De esta manera plantearemos el primer estudio historiográfico de forma conjunta sobre estudios africanos realizados en España.

Trabajaremos con una base de datos específica elaborada a partir de ocho consideraciones en función de la procedencia de la información desde diferentes ámbitos: Autores, bibliografía, publicaciones periódicas, editoriales, instituciones y asociaciones, museos, colecciones y mercado, ámbito académico y recursos electrónicos. Cada uno de estos ámbitos tiene subdivisiones que aparecen en el gráfico *Planteamiento del Estado de la Cuestión*. En la base de datos se establecen ítems que sirven para cada uno de los ámbitos, de forma que la información que aparece en cada uno de ellos varía en función de cada uno de los ámbitos; esto es, en el ítem *Historia* aparece la historia del grupo de investigación o de la institución, mientras que cuando el

ámbito corresponde a *Autores* hace referencia a su currículum. En el esquema, debajo de cada subdivisión de los ámbitos, están recogidos los registros de cada uno de los ámbitos.

Hemos tratado de combinar en cada uno de los ámbitos la información procedente de España, como la de los países con más tradición en estudios africanos como: Francia, Reino Unido, Alemania, Portugal, Bélgica y Estados Unidos; todos ellos ligados a la historia de África por el colonialismo y las relaciones afroamericanas derivadas del mismo.

Autores	Bibliografía	Publicaciones periódicas	Editoriales
Españoles.	Categorías.	Revistas generales de arte.	Editoriales españolas.
Africanos.	Clasificación.	Revistas específicas de arte africano.	
Europeos y Estadounidenses.	Clasificación geográfica.	Revistas de viajes.	
Sobre arte africano españoles.		Otras especialidades.	
Sobre arte africano fuera de España.		Publicaciones generales sobre África.	
Instituciones y Asociaciones.	Museos, colecciones y mercado.	Ámbito Académico	Recursos electrónicos.
Instituciones.	Museos fuera de España.	Cátedras.	Hemeroteca.
Asociaciones.	Museos en España. Colecciones en España itinerantes.	Grupos de investigación de Universidades Españolas. Facultades Españolas.	Bases de datos. Revistas y editoriales electrónicas.
	Coleccionistas.	Otras iniciativas.	Buscadores científicos.
	Mercado nacional.	Fuera de España.	Directorios.
	Mercado internacional.		Páginas web.

Gráfico 1. Planteamiento del Estado de la Cuestión.

La información de la historiografía española está desarrollada en el documento: *Los estudios africanos en España: Balance y perspectivas*, escrito por Jordi Tomàs y Albert Farré, y publicado en 2009.

En España los estudios africanos se remontan a finales del XIX, que aún manteniendo las líneas básicas de los procesos de *capitalización*, bajo las premisas de la industrialización y la colonización, lo hace como simples ecos de las potencias europeas, tanto por su escasa presencia colonial, como por su escaso poder económico y político.

Estos reflejos se consolidaron en 1876, con la creación, presidida por Alfonso XII, de la Sociedad Geográfica Española y la Asociación Española para la Exploración y Civilización de África Central. En 1883 surge, con el apoyo de Joaquín Costa, la Sociedad Española de Africanistas y Colonialistas. Junto con éstas, se realizaron diferentes exploraciones, como las llevadas a cabo por Manuel de Iradier entre 1854 y 1911, a lo largo del río Muni.

La conferencia de Berlín disfrazó el marco económico con la impronta *civilizadora*, que en el caso español, a diferencia del francés, tenía un claro carácter católico apostólico.

El dictador Francisco Franco vio ensoñaciones de antiguas glorias españolas en las presencias coloniales, lo que conllevó una militarización, y anexa a ésta, la presencia de la Iglesia Católica. De aquí surge el Instituto de Estudios Africanos (IDEA) en 1945, dirigido por Díaz de Villegas; la muerte de éste y la independencia de Guinea llevó a la extinción del mismo en 1983. *Civilización, conversión y economía*, fueron empresas paralelas que consolidaron, entre otros, el comercio del cacao.

Diferentes traducciones prepararon el camino hacia un cambio de paradigma, importado de Europa y los Estados Unidos. Entre ellas destacaron: *Old África Rediscovered*, (*La historia empezó en África*) de Basil Davidson en 1963; *A short history of África* de Roland Oliver y John Fage, en 1965; *L'Afrique noire est mal partie*, de René Dumont, en 1966; *Las instituciones políticas del África Negra*, de Hubert Deschamps de 1971; *El poder negro en África* de Jacques Maquet, en 1971; *Las independencias africanas*, de Yves Bénot, en 1973; entre otras. En 1974 Carlos González Echegaray publicó *Historia del África Negra*. Todas ellas prepararon los procesos independentistas.

A partir de los 80 comienza el último cambio de paradigma que tendía a la necesidad de dar respuestas propias. Así surgen Luis Beltrán, Urbano Martínez

Carreras, Ferrán Iniesta, Lluis Mallart o Antonio Santamaría entre otros. Entre los autores que publican sobre artenegroafricano se encuentran: Estela Ocampo, José Luis Cortés, Carmen Huera, M. Ángel Elvira, Margarita Bru, David Almazan, Elena Martínez-Jacquet y Oliva Cachafeiro, entre otros.

De entre ellos surgen iniciativas de Grupos de Investigación en diferentes universidades españolas, así como Institutos y Asociaciones dedicadas al estudio y difusión de diferentes ámbitos de la cultura africana a través de publicaciones monográficas o periódicas, así como Congresos entre los que destacan los *Congresos Íberos de Estudios Africanos*.

Producto del esfuerzo de muchos de estos grupos e Instituciones se han realizado en España algunas exposiciones de mérito como: *Forma y valor* (Conde Duque, 2008), *Escultura africana en terracota y piedra* (Valladolid, Colección permanente de la Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso), *Objetos-Signos de África* (Zaragoza, 2000), *África* (Madrid, Museo Nacional de Antropología), *Culturas del Mundo* (Barcelona, 2006), *Afriques* (Barcelona, 2009, Museo etnológico de Barcelona), *Misión Dakar-Djibout, y el fantasma de África* (Valencia, 2009, Museo de Valencia de la Ilustración y la Modernidad), *La invención del siglo XX; Carl Einstein y las vanguardias* (Madrid, 2009, Centro de Arte Reina Sofía), *Arte Tribal; Colección Sergi Sánchez* (Valladolid, 2000), *África, la figura imaginada* (Zaragoza, 2005; Palma, 2004), *El mundo de las creencias* (Teruel, 1999; obras del Museo Nacional de Antropología), *Dinastía y Divinidad; arte Ife en la antigua Nigèria* (Santander, 2009), *Nubia* (Barcelona, 2003) o *África: Magia y Poder* (Barcelona, 1998).

En la actualidad nos resistimos a abandonar el paradigma del humanismo paternalista, que incide en los mismos planteamientos que el concepto de *civilización*, durante la colonización, y de *desarrollo* durante las independencias. El uso de las ONG's por parte de los estados no deja de ser subcontratas que evitan conflictos directos, y conllevan la aceptación de la irresponsabilidad de los Estados Europeos en términos de justicia, ésta, como el único paradigma que no plantea serias incongruencias con las creencias de las sociedades occidentales, pretendidamente asentadas en la defensa de los Derechos Humanos. La acción de la comunidad internacional sigue siendo cuestionada, ya que a pesar de que las misiones de paz y tribunales

internacionales se han hecho presentes en los conflictos africanos, éstos resultan poco eficaces.

Abandonado el desarrollo como concepto exclusivamente económico, se pretende hacer extensible a valores democráticos, y garantizar estos, a posteriori de haber sentado las bases justo de lo contrario.

La carencia de una historiografía artística negraafricana sólida en España nos lleva a enfocarla desde los trabajos Europeos y Estadounidenses (Willet, 2000). Los primeros trabajos de estudios africanos se desarrollaron a nivel de hipótesis basados en intuiciones y selección de datos, más que en métodos claramente objetivos e imparciales.

Estos primeros e infructuosos intentos mantuvieron un interés en vincular el origen del arte a la representación de formas naturales y su evolución hacia la geometría aplicada en la decoración. Entre ellos destacan los trabajos de: Gottfried Semper, Schmidt, Hjalmar Stolpe, A. C. Haddon y Henry Balfour, siendo estos tres últimos los representantes de la teoría de la degeneración, que mantuvo que la representación literal naturalista se reflejaba en formas geométricas.

Fue Boas con su trabajo *Primitive Art*, publicado en 1927, el que estableció una diferencia entre figuración y simbolismo (un avance con respecto a Worringer que desestimó el arte primitivo figurativo por considerar éste, un paso posterior a la abstracción). A ambas les confirió en sus dimensiones de forma y contenido, la necesidad de ser comprendidas en conjunto, lo que se ha venido a conocer como “difusión”, y que lleva a considerar que un mismo objeto sea únicamente comprensible en un contexto concreto que le dota de un significado, que puede ser totalmente diferente en otro contexto.

La similitud entre ciertos objetos, tal y como plantea Sayce en *Primitive Arts and Crafts*, es atribuible a que técnicas similares de tejido conllevan formas abstractas similares, de manera que estos “tecniformos”, a pesar de su similitud, no pueden ser comparadas entre diferentes culturas y sacar conclusiones generales.

Hasta ahora tenemos hipótesis en general vagas y poco prácticas. Anteriormente a Einstein hemos de mencionar el trabajo de Margaret Trowell que en 1960 publicó

African Desings, con una clara vocación de recopilar material que pueda servir de objeto de estudio.

El trabajo de *Negerplastik* de Carl Einstein sea quizá uno de los más influyentes, a pesar de los defectos formales del estudio, tanto por su defensa de la fuerza estética del arte africano, como por la validación exclusiva de la misma como marco de aproximación al objeto negroafricano. Frente a la postura de Einstein nos encontramos con Leo Frobenius que valora el enfoque antropológico como totalmente necesario para dar significado a la forma. La combinación de ambas propuestas con diferentes matices, es, en la actualidad, la práctica común en el acercamiento al arte negroafricano.

En Occidente se ha escrito mucho sobre la influencia del arte negroafricano en artistas occidentales, probablemente más con intención de reafirmar las propias tesis que para establecer el marco de una influencia, más allá de una aproximación formal. En cualquier caso tanto los trabajos de Michel Leiris (1967), como de Jean Laude (1968), son extensos en este campo.

El contenido en referencia al contexto, evolucionó en los planteamientos de Vatter (*Escultura religiosa de los pueblos primitivos*, 1926), al conferir a la religión un papel explicativo del objeto. Curiosamente fue el primero en rechazar la idea tan extendida, aún en la actualidad, del anonimato del artista.

Un salto sustancial aparece en la obra de Von Sydow que en su trabajo *Manual de escultura africana; Escultura africana Occidental* (1930), realizando una aproximación al arte negroafricano desde varios puntos de vista e incluyendo el trabajo sobre obras de Museos. Su segunda aportación queda recogida en *Escultura africana* (1954), donde insiste en el valor del trabajo de campo.

El trabajo en Museo era ya común, como muestran las obras de C. Kjersmeier, E. M. Olbrechts y P. S. Wingert, mientras que el trabajo de campo comenzó a ser una condición indispensable como atestiguan los trabajos de Melville Herskovits y E. M. Olbrechts y sus alumnos: A. Maesen, P. J. L. Vandenhoute, D. Biebuyck, Germaine Dieterlen, Solange de Ganay, J. P. Lebeuf y Denise Paulme. El trabajo de campo fue parte del método empleado por la mayoría de los investigadores entre ellos: E H. Lem, Hans Himmelhebern o E. Fischer. Requieren una mención especial los trabajos de William Fagg y Kenneth Murray. Cada vez más, se tiende hacia una rectificación de

conceptos, en este sentido destacamos los trabajos de Adrián Gerbrands, Michel Leiris y Jacqueline Delange.

Un último nombre para terminar; Alvin Wolfe, que trabajando sobre las bases estructurales (sociales) del arte, alerta de la desaparición de las bases que generan los objetos artísticos.

1.2.2.2 Ámbitos

Comenzaremos por autores que publican en torno a los estudios negroafricanos; por un lado españoles; africanos; europeos y estadounidenses y por último autores que publican sobre arte africano en España y fuera de ella.

Como primera valoración se hace constar la gran cantidad de estudios africanos realizados fuera de España según del origen de los autores, en función de la presencia colonizadora de sus respectivos países. Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña, mantienen en la actualidad un gran número de investigadores sobre el tema de arte africano con las consiguientes publicaciones. Los autores africanos se están añadiendo al debate principalmente en los últimos tres decenios y la mayoría de ellos han sido formados en universidades fuera de África, manteniendo residencia habitual bien en África, bien fuera de ella, en función de opciones personales o problemas políticos. Los autores españoles son escasos, aunque están apareciendo publicaciones en torno a diferentes estudios africanos, la mayoría de ellos pertenecientes a grupos de investigación de universidades o bien de instituciones.

El segundo gran bloque corresponde al estudio bibliográfico; trabajando una categorización que estructure la base de datos. La categorización bibliográfica incluye los siguientes apartados: documentos audiovisuales, congresos, diccionarios, enciclopedias, informes, libros, mapas, páginas web, prensa, revistas, tesis y legislación (*Gráfico Categorización bibliográfica*). Todos los documentos de la bases de datos responde a una de estas categorías, que viene a ser el origen de donde procede la información. Cada uno de los anteriores documentos se clasifica en quince áreas, a saber: antropología, sociología, arte, cultura, economía, etnología, expedición y exploraciones, filosofía y pensamiento, historia, investigación, literatura, mitología,

música, religión y teoría e ideas políticas. Cada una de ellas son disciplinas adyacentes a nuestro objeto de estudios y sin las cuales no podemos encontrar soluciones, ya que el objeto tradicional negroafricano se nutre de todas ellas. Sin duda la clasificación artística es la más desarrollada en la medida que la información que proviene de las misma, necesita diferentes concreciones. Estas son: catálogos de colecciones, catálogos de exposiciones, colecciones privadas, coleccionismo, conceptos, exposiciones, exploraciones, expolio, telas, arqueología, prehistoria, museos, monedas, fotografía, subasta, influencia en occidente, inmigración, historiografía y educación.

Categoría	Áreas
Procedencia del documento	Arte
C Congreso	Antropología
D Diccionario	Atlas
A Documento audiovisual	Cartografía
E Encyclopedia	Ciencias Religiosas
I Informe	Economía
Y Legislación	Filosofía y pensamiento
L Libro	Historia
X Libro de texto.	Literatura
Mapa físico político climático	Mitología
M población lingüístico religión etnico historia países	Música
W Página web	Sociología
P Prensa	Teoría e ideas políticas
R Revista	
T Tesis	

Clasificación	Tipología	Materiales
Catalogación	Exploración	Figura antropomorfa
Catálogo de colección	Expolio	Máscara
Catálogo de exposición	Influencia en Occidente	Figura zoomorfa
Colección Privada	Inmigración	Monedas
Conceptos	Arqueología	Instrumentos musicales
Educación Primaria 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º.	Prehistoria	Accesorios
Secundaria 1º, 2º, 3º, 4º. Bachillerato 1º, 2º	Manual general	arquitectónicos
Historiografía	Museo	Accesorios personales
Exposición	Fotografía	Accesorios rituales
	Subasta	Accesorios hogar
		Adornos corporales
		General

Gráfico 2. Categorización bibliográfica.

La bibliografía que encontramos en torno al objeto negroafricano publicada en España tiene dos direcciones: la primera y más extensa son las traducciones realizadas de investigación y divulgación provenientes tanto de Europa como de Estados Unidos; la segunda las obras realizadas en España, que son más bien escasas y proceden, por un lado, de la investigación de universidades o fundaciones e instituciones, y por otro, de los catálogos de las exposiciones.

Debido a la amplitud geográfica que abarca nuestro estudio cada una de las categorías esta asignada un marco geográfico, que desarrollaremos más adelante, que es el mismo que aplicamos al objeto tradicional negroafricano.

El tercer bloque lo conforman las publicaciones periódicas: revistas generales de arte, revistas específicas de arte africano, revistas de viajes, otras especialidades y publicaciones generales sobre África. Si bien no sucede con otro tipo de disciplinas, no tenemos publicaciones especializadas en España; pero ni tan siquiera existen traducciones de revistas internacionales especializadas en el objeto tradicional subsahariano. Por esta razón tenemos que recurrir a otro tipo de publicaciones periódicas como son las revistas de viajes o revistas de antropología o arqueología. Respecto a las publicaciones de arte generales en España apenas se considera incluir artículos especializados, sino que su compromiso con el tema se limita a mencionar las exposiciones nacionales o internacionales.

Un cuarto apartado está representado por las editoriales; en este caso sólo españolas, que publican o han publicado algún tipo de estudio africano. Lamentablemente es poco el interés que se genera en las editoriales para publicar en torno al tema, y son, más bien, los grupos de estudios africanos los que se preocupan por la publicación de sus obras. Instituciones de tipo privado con un gran interés en los temas africanos son las que han creado editoriales en torno al tema; es el caso de la editorial Mundo Negro que parte de la iniciativa de los Combonianos o la editorial Bellaterra (Biblioteca de Estudios Africanos).

El quinto apartado estudia las instituciones y asociaciones dedicadas al estudio de temas negroafricanos. La mayoría de estas instituciones son de tipo privado y se han configurado como Fundaciones a partir de colecciones privadas como es el caso de la Fundación Jiménez Arellano-Alonso, que trabaja con la colección del mismo nombre y

está asociada a la Cátedra de Estudios Africanos de la Universidad de Valladolid. El mundo de las Asociaciones está altamente diversificado y sus intereses se concretan más en planes de desarrollo, adaptación y ayuda a los inmigrantes africanos. La mayoría de estas asociaciones no tiene estudios concretos sino que el conocimiento del mismo es de primera mano, tanto por la experiencia de cooperantes que han ido a África, como por supuesto, por los africanos residentes en España. No hemos de desestimar el conocimiento real que atesoran.

El sexto apartado aborda el objeto subsahariano tradicional y el lugar que ocupa una vez que se encuentra en Occidente. Esto es: museos fuera de España, museos en España, colecciones itinerantes, coleccionistas, mercado nacional y mercado internacional. La tendencia Occidental es incluir el objeto tradicional negroafricano en museos artísticos bien específicos o bien asociados a Oceanía; en España por el contrario los objetos artísticos se encuentran en museos etnológicos. Debido a que el panorama público, en lo concerniente a la museística, tiene un profundo vacío en el debate de la posición del objeto africano, hemos de buscar el objeto en manos de coleccionistas y en el mercado, que plantean la posición del objeto tradicional subsahariano ubicada en el ámbito artístico y con los mismos parámetros del resto de obras occidentales consideradas artísticas. Claramente tanto el mercado del arte como los coleccionistas posicionan el objeto tradicional negroafricano desde su vertiente exclusivamente plástica.

El séptimo apartado abarca el ámbito académico desde los siguientes aspectos: individualidades, Cátedras, grupos de investigación de Universidades españolas, Facultades españolas, otras iniciativas, fuera de España, congresos ibéricos, investigadores españoles en Universidades fuera de España y convenios internacionales. En este sentido se están consolidando las primeras iniciativas de finales del siglo XX. El octavo apartado presenta los recursos electrónicos, como siempre enormemente volátiles salvo los propios de museos, colecciones o instituciones públicas o privadas.

1.3 Hipótesis de investigación

1.3.1 De lo diverso a lo desigual.

A lo largo de la educación obligatoria dentro de la asignatura de Educación Plástica no aparecen reflejados los conocimientos artísticos negrafricanos. Desde que Europa entra en contacto con el África negra ha existido una constante manipulación de datos, a fin de deslegitimar los conocimientos artísticos, bien a través de la denigración, la desestimación o la trasferencia. El marco educativo ha sido fiel a esta línea posicionándose preferentemente por la desestimación.

La palabra etnocentrismo aparece reflejada por primera vez por W.G. Sumner en 1907, designando una actitud colectiva que se basa en la repudia de diferentes formas culturales que se encuentran alejadas (distancia física) de la propia. Aunque como concepto no se encuentre hasta comienzos del siglo XX, como actitud resulta familiar a la cultura Occidental desde sus inicios; así tenemos el término “bárbaro”, utilizado por los grecolatinos, o “salvaje” usado desde el siglo XV; ambos

“traducen la repulsa hacia la diversidad cultural y el rechazo fuera de la cultura, hacia la naturaleza de lo que no está conforme con las normas de la sociedad que la emplea” (Renand-Casevitz, 2005, p.67).

La obviedad no implica la conciencia de que

“Europa, o mejor dicho, una parte de la misma, no es lo único que existe en el mundo. Que Europa es rodeada por un inmenso y creciente número de culturas, sociedades, religiones y civilizaciones diferentes. Vivir en un planeta que cada vez está más interconectado significa tener en cuenta esto y adaptarnos a una situación global radicalmente nueva” (Kapuscinski, 2005, p.42).

El etnocentrismo es fruto de herramientas mentales básicas en las que

“nuestro imaginario ha sido educado para pensar en pequeñas unidades: la familia, la tribu, la sociedad. En el siglo XIX se pensaba en términos de nación, de región o de continente. Pero no tenemos ni instrumentos ni experiencia para pensar a escala global, para comprender lo que significa, para darnos cuenta de cómo las otras partes del

planeta influyen en nosotros o cómo influimos nosotros en ellas" (Kapuscinski, 2005, p.43).

Este proceso de ampliación del imaginario se está fraguando en la exportación de los valores de culturas económicamente desarrolladas. El etnocentrismo universalizado, lleva consigo otros términos como *intolerancia*, aplicada cuando la adhesión a los propios valores es ciega y exclusiva, que en sus posiciones extremas se manifiesta en el etnocidio o genocidio basado en teorías racistas.

Las posiciones mantenidas en las relaciones donde se encuentran diferentes grupos sociales han sido: el racismo, la xenofobia, el asimilacionismo, la fusión cultural, el pluralismo cultural, el multiculturalismo y la interculturalidad. Cada posicionamiento tiene diferentes consecuencias. El racismo y la xenofobia son modelos de exclusión social basados en la idea de la superioridad racial que conllevan discriminación y segregación. El asimilacionismo y la fusión cultural eluden las posiciones extremistas de los anteriores pero mantiene la infravaloración, ya que implican suplantación y pérdida de la cultura original de la minoría. Pluralismo cultural y multiculturalismo mantiene de forma sutil las relaciones desiguales a favor de la cultura dominante. Malgesini y Giménez (2000) marca el inicio del pluralismo cultural en el periodo posterior a la II Guerra Mundial, que se desarrolla con el objetivo básico de orientar proceso de reconstrucción de los países europeos. El cambio fue una necesidad ante el fracaso del asimilacionismo y la fusión cultural, la persistencia étnica y la afluencia migratoria.

El pluralismo cultural mantiene la creencia en la posibilidad de una convivencia equilibrada a pesar de diferencias, étnicas, culturales, religiosas o lingüísticas, considerando que estas diferencias pueden ser positivas y han de ser conservadas. El último paso se ha dado en el reconocimiento como derecho y no sólo como aceptación positiva de la diferencia, punto clave en el que insiste el término multiculturalismo, utilizado ya por organismos internacionales como la ONU. El multiculturalismo debe estar acompañado de una nueva condición política de los pueblos o comunidades minorizados, debido a sus diferencias lingüísticas, étnicas y culturales, y reconocidos como sujetos de derecho público. Esto es, además de tener derechos culturales, poseen

derechos políticos de interés nacional, colectivo y no individual, lo cual consigna una verdadera promoción y desarrollo en completo plano de equidad.

La interculturalidad según la descripción de Malgasen y Giménez surge en el ámbito educativo, como propuesta de actuación ante la

“necesidad de renovar radicalmente los currículos monoculturales, de no separar los grupos de la escuela, de no presentar como monolíticas las culturas, de llevar al terreno educativo el enriquecimiento que supone la presencia de bagajes culturales diferenciados y en definitiva de intervenir educativamente sobre la interacción en la escuela y de preparar para la interacción en la sociedad” (Malgesini y Giménez, 2000, p.254).

La educación intercultural tiene una dimensión sociopolítica que recoge perfectamente Zimmerman cuando la define como “conjunto de actividades y disposiciones destinadas a terminar con los aspectos y resultados negativos de las relaciones interculturales conflictivas” (Zimmerman, 1997, p.117). A esta dimensión sociopolítica hemos de añadir la educativa que pretende crear una “pedagogía de la diversidad y una renovación del currículo escolar” (López, 1987, p.58). Los objetivos básicos se centran en: el reconocimiento del Otro como interlocutor en igualdad, el conocimiento de culturas distintas a la propia, superar la desconfianza, temores, prejuicios, estereotipos, aspirar a un aprendizaje mutuo, procurar una comunicación efectiva.

Como proceso histórico hemos de entender que destruida una cultura a lo largo de siglos, ha de ser devuelta de nuevo; esto implica un proceso de una enorme complejidad. Este proceso lleva implícito un fenómeno previo por el cual hemos de colocarnos en un *analfabetismo cultural*.

Todo este planteamiento se deteriora en caso de conflictos económicos, en cuyo caso se aplica el principio básico de supervivencia de lo propio.

Los límites de mi mundo son los límites de mi imagen; supongo que Wittgenstein no aceptaría esta copia formal de su contundente frase. La imagen en sentido amplio no es, en el ámbito artístico, un mero canal de comunicación o expresión sino más bien el lugar donde se construye el conocimiento cultural. Podemos hacer comprensible esta dimensión de la imagen dentro de los planteamientos de Wittgenstein

derivados actualmente hacia el “giro lingüístico” (Hoyos y Vargas, 1996). Es la imagen, lo que vemos en términos plásticos, forma, color, volumen, etcétera, en todos los ámbitos de nuestra experiencia, lo que elabora nuestra razón, no aislada, única y universal, sino contextualizada en diferentes formas de vida. Nuestro entorno como individuos y como sociedad es un entorno plástico, visual, perceptual; las categorías conceptuales que de ello se deriva nos sitúan en una posición histórica.

Para Habermas la cultura se entiende como “formas de racionalidad” dialógicas y comunicativas, y que sin embargo, como Hoyos y Vargas consideran, la comprensión como momento comunicativo de encuentro no obliga a la aceptación de otras formas de pensamiento, pero si hemos de aceptar la validez de la racionalidad planteada incluso como alternativa; este es el punto donde se ha de plantear la convivencia social.

Al igual que la trasposición biológica en lo que se refiera a la inclusión de formas de vida externa dentro de una biodiversidad, resulta altamente conflictiva, sucede lo mismo con cuestiones culturales. La diferencia anula la comprensión a la hora de establecer juicios de valor sobre otro tipo de manifestaciones en otra biodiversidad de la que se es ajeno.

1.3.2 Hipótesis sobre el objeto cultural.

1.3.2.1 Objeto artístico y posición

El objeto artístico es el lugar en el que afrontamos, desde las enseñanzas artísticas, la didáctica diferencial en arte tradicional negraafricano. En este sentido hemos de valorar cómo, desde comienzos de siglo pasado, la presencia de los objetos africanos han ocupado un lugar en Occidente que como mínimo podemos calificar de ambiguo. Esta ambigüedad se extiende a todo el ámbito Occidental, tanto europeo como estadounidense; España, tanto a nivel educativo como artístico se ha mantenido al margen de este discurso, no por tener una mayor claridad de ideas, sino por el mero hecho de no tenerlas. Una vez que el objeto africano se presenta en Occidente, este se

absorbe y entra dentro de la esfera teórica que evoluciona de un interés etnológico-antropológico, hacia el ámbito artístico, para acabar adoptando una tendencia mixta.

Con la apertura del Museo de Arte Africano (heredero del Centro para las Artes Africanas de Nueva York, abierto en 1984) Alisa Targer se replantea como

"la noción de un museo de arte africano es por definición, anómala, ya que los museos son un concepto Occidental destinados a alojar objetos culturalmente consagrados. También son pautas occidentales, las que distinguen entre arte y artesanía, relegando esta última a un escalafón inferior de la santificación cultural. En el arte africano, los objetos están frecuentemente imbuidos de un preciso significado, si no función, espiritual. El Museo intenta presentar un sistema estético africano a través de un medio que no es africano; intentan explicar un sistema único y distinto de conocimiento mediante otro sistema que es completamente extranjero, y, a veces, antitético" (Targer, 1982, p.49).

La asignación de los objetos no hace más que absorberlos bajo los conceptos occidentales manteniéndolos dentro del ámbito artístico de los paradigmas occidentales. En este sentido se posiciona el objeto tradicional subsahariano dentro de una finalidad específica de carácter plástico, y si bien, la tendencia comúnmente aceptada es la de considerar el contexto del objeto dentro de un marco funcional, éste, teorizado en un intento de compresión intelectual de parámetros occidentales que en ningún modo encajan en el mismo, esto es; la brujería, la adivinación, la magia o el culto a los antepasados.

"El arte ha abordado siempre el ejercicio de análisis y de reflexión acerca de las múltiples paradojas de nuestra existencia con una innegable facilidad y familiaridad, pero a la vez, de la misma manera que ha presentado reiteradamente ante nosotros, un espejo en el que se nos devuelve implacablemente la imagen de aquello que somos, ello ha sido continuamente interpretado –a partir del ejercicio de autoría elitista que siempre ha tenido a bien poner de manifiesto– como una metáfora distorsionada elaborada por unos seres excepcionales, y la excepción, en un sentido positivo o negativo, no suele resultar relevante a la hora de establecer una conclusión de conjunto" (Calaf, Fontal y Valle, 2007, p.123)

La pretensión de independencia del objeto tradicional subsahariano lo inhabilita de su carácter relacional. El conocimiento de la realidad tanto visible como invisible es la base del objeto y es en ésta, que no puede ser recuperada ni histórica ni geográficamente, donde ha desaparecido, así como lo ha hecho la realidad.

La exposición inaugural *Screcy: African Art that Conceals and Reveals*, del Museo de Arte Africano de Nueva York, comisariada por Mary H. Nooter abordó el secreto como parte de la obra negraafricana, donde

"exponer y escribir corren paralelos con los procesos de ocultamiento que implica lo secreto [...] El propósito de esta exposición no es revelar secretos, sino más bien mostrar como ciertas obras de arte sirven para proteger y conservar el conocimiento secreto" (Targer, 1982, p.49).

El secreto que puede permanecer fuera de la visión del espectador bien de forma física o través de una codificación es "parte y fragmento del objeto; forma y función son inseparables" pretendiendo mostrar que

"la representación cultural nunca es una representación objetiva de hechos, sino información filtrada, tamizada por múltiples capas de interpretación. El punto central de este despliegue no es mostrar lo que los expertos occidentales han aprendido acerca del arte y la cultura dogoneses, sino demostrar las diversas y a veces contradictorias asunciones que hay respecto a ellos. Los objetos están etiquetados con citas de diferentes expertos que han escrito profusamente sobre el arte dogonés, aportando conjuntos antitéticos y contradictorios de las interpretaciones y significados" (Targer, 1982, p.50).

El secreto es parte de toda una realidad no visible que pertenece a un conocimiento complejo, al que no toda persona puede acceder, aun perteneciendo en origen al contexto del conocimiento. Más aún, este conocimiento, que depende de esta realidad, está fuera de nuestro alcance.

De esta forma hemos de admitir que lo que nos queda de los objetos negraafricanos son restos, arqueología de la realidad, difícilmente ensamblable. El objeto tradicional subsahariano es el privilegio de los restos de realidad, que se escapa en gran medida a nuestras posibilidades adaptativas.

	Arte Occidental	Objeto negroafricano
Valor	Económico	Práctico
Contexto	Independiente	Simbiótico
Artístico	Representación-Expresión	Realidad
Conocimiento que genera	Teorizado-Intelectual	Real
Comprensión	Autocompresible	Comprensión simbiótica
Posición con el resto de manifestaciones sociales	Independiente	Dependiente
Función	En sí	Más allá de sí
Creencia	Opcional	Vital
Tiempo	Líneal	Espiral
Espacio	Dimensión	Múltiple
Realidad	Unívoca	Diversa

Gráfico 3. Diferenciación posicional de las variables que toman en consideración el arte Occidental y el objeto negroafricano.

1.3.2.2 Objeto artístico y realidad.

“Posiblemente John [Berger] está preocupado por el hecho de que la gente conozca el mundo cada vez más a través de las imágenes ofrecidas por los medios de comunicación [...] Pero desde el desarrollo de los medios de comunicación en la segunda mitad del siglo XX, estamos viviendo dos historias distintas: la de verdad y la creada por los medios. La paradoja el drama y el peligro está en el hecho de que conocemos cada vez más la historia creada por los medios de comunicación y no la de verdad. Por ello nuestro conocimiento de la historia no se refiere a la historia real, sino a la creada por los medios” (Kapuscinski, 2005b, p.111-112).

El objeto tradicional negroafricano tiene capacidad para construir la realidad en la medida que es parte de la misma; en una clara vocación de contenerla más que de representarla. El concepto de realidad de muchas culturas africanas es mucho más amplio de lo que lo es para el pensamiento Occidental en la medida que está abierto a lo invisible, el mundo de los antepasados y los espíritus; el mundo de la magia, la adivinación y la brujería; todas ellas con claras manifestaciones en lo visible.

La capacidad para crear vínculos entre ambas dimensiones de una misma realidad es parte del trabajo de ciertos objetos africanos. Su dimensión plástica ha de convenir a su dimensión funcional, de manera que ambas se fusionan logrando una intermediación dinámica donde haya comunicación entre las partes.

El objeto artístico tiene un lugar en la realidad tradicional africana. Un lugar que le permite crear interferencias, dentro del espacio que ocupa el propio hombre, donde se desenvuelve su labor cotidiana. En función de la especialización del objeto, la distancia con el hombre puede aumentar o disminuir; así como la realidad del propio hombre es variable en función de los grados de iniciación a los que accede. Desde la proximidad más cercana, incluso a los niños, ejemplarizada en las muñecas; a las máscaras y tallas más inaccesibles salvo para los hombres en mayor grado de iniciación.

El objeto africano es orgánico en su compresión social; pertenece a un todo que aun sin agotarlo, es vital en la compresión del mismo. No agota la comprensión de la realidad pero es al mismo tiempo una pieza clave para poder aprehenderla; la hace comprensible, la construye, pero siempre en la combinación con otros elementos como la danza o la música.

Una vez que llega a Europa o incluso en la tendencia aceptada por África de colocarlas en las vitrinas de los museos tal y como determinan los parámetros occidentales; se inutiliza. A pesar de ello en los distantes marcos expositivos sigue siendo perceptible su fuerza plástica, nos damos cuenta que esta posición no agota su significado. Se percibe como el objeto esconde parte de sí, más allá de su exclusiva configuración plástica.

El objeto guarda restos de su realidad; la mirada interiorizada, preeminencia del ombligo, pechos, aproximación del centro de gravedad a la tierra, etcétera. Toda la obra habla de su función ligada a la fertilidad (bien sea humana, agrícola o ganadera), al tránsito, a la protección, en permanencia con las formas del objeto.

Génesis del rito	Acto del rito	Soporte funcional del rito
Religión	Magia Adivinación Brujería Paso	Música Danza Vestido Objetos Espacio

Gráfico 4. Contexto funcional del objeto tradicional subsahariano.

La comprensión de la forma del objeto tradicional africano es un permanencia de lo real; y esto se observa en el resultado formal no sólo de las tallas, sino también de muchas monedas negroafricanas, que resultan de la evolución formal derivada de las formas asociadas al uso, esto es; las monedas derivadas de la agricultura, las armas, las joyas, etcétera, no llegan a un grado de abstracción formal que las independice, con lo cual, no adquieren autonomía de la realidad a la que se refieren y de la que dependen.

El objeto tradicional negroafricano mantiene una fidelidad en su aprehensión a la realidad, que aún con una amplísima variedad y diversidad de formas, todas ellas, aún llevadas a sus límites formales, mantienen reminiscencias de su función; este es su vínculo con la realidad y éste, es al mismo tiempo el que nos dificulta una comprensión aceptable, por un lado por la pérdida de esta realidad y por otro por la distancia tanto geográfica como conceptual.

1.3.2.3 Objeto artístico y evolución

El objeto forma parte de la realidad del hombre, en gran parte de su vida, desde los momentos críticos, a los simplemente cotidianos; acompaña la realidad del hombre africano manifestándola y haciéndola comprensible. Es una parte esencial en la vida del hombre tradicional subsahariano en función del vínculo que mantiene con la realidad, que no es otro, que formar parte de la misma. Al objeto africano el hombre le trasfiere la capacidad de mantener procesos de acompañamiento; la vida es función, el objeto es función.

El objeto africano evoluciona temporalmente pudiendo modificar su posición funcional. No puede ser estudiado fuera de este marco temporal asociado a diferentes procesos funcionales relacionados principalmente con los ritos. No hay un planteamiento espacial del objeto tradicional subsahariano; no hay conceptualización, porque no se estudia al objeto detenido como parte de una sucesión de movimientos. A nivel temporal, se asocia a un proceso y a nivel plástico, en cuanto espacio, dotado de dimensionalidad permanece en continuo cambio que le es exigido por su función temporal (pátinas, incisiones, etcétera). Acompaña al hombre, el hombre cambia, el objeto cambia.

Visto de forma plástica el objeto está sometido a los procesos de degradación orgánicos propios de su material (principalmente, la desecación, putrefacción, o ataque biológico), y por otro lado, sometido a los procesos de cambio plásticos ejercidos por la aplicación de pátinas, introducción de elementos, evoluciones aditivas, evoluciones estilísticas, aportaciones culturales; su forma se va ampliando en razón de su función, tanto espacial como temporal (diacrónica y sincrónicamente). No hay una comprensión del objeto contemplado de forma detenida.

Cuando el objeto mantiene un estado de permanencia formal dentro de un proceso más lento de cambio, estos están cumpliendo una función; no son estáticos, no permanecen, se mantienen en acto, están ejerciendo una función, no se encuentran posicionados en la realidad, sino que actúan sobre ella.



Imagen 1 Talla fang. C.I/HU.VA/157. “Los escultores [fang] desempeñaban una función simbólica durante la evocación de los muertos y, simultáneamente, tenían una función de protección” (Kerchache, et al., 1999, p.396).

Al interrumpir su función se les paraliza, no sólo a nivel formal sino a nivel estético. Lo que contemplamos es una visión detenida del objeto y aun así son perceptibles los restos que mantiene del vínculo con la realidad a la que pertenece. Mantiene unos vínculos específicos, resultado de su carácter aditivo: pátinas, incrustaciones, escarificaciones; y vínculos genéricos en la mayoría de los casos en su desarrollo sustractivo: ojos, ombligo, pechos, flexión de rodillas, carencia o pérdida de extremidades superiores y proporciones.

1.4 Delimitación del tema y objetivos

1.4.1 Delimitación del tema

El tema de nuestro trabajo se centra en el estudio de la posición y el contexto del objeto tradicional subsahariano principalmente de la zona Occidental y central para posicionarlo dentro del marco educativo. El objetivo es la comprensión, por un lado, del objeto en función de su lugar de origen o de adopción, y por otro la posición que ha de ocupar, en virtud de su propio contexto, dentro del marco didáctico Occidental. Esto exige conocer la posición de los libros de texto de secundaria, así como el conocimiento de los alumnos en torno al tema de estudio.

Nuestro objetivo principal, en cuanto posición que debe tomar la didáctica, es el reconocimiento del objeto tradicional africano como el logro de las sociedades que lo producen y como manifestación plena, altamente desarrollada a nivel plástico y con una gran proyección que les permite ser reconocidas con unas especificidades concretas y unas aportaciones inferidas desde el contexto del objeto. Pretendemos establecer unos ajustes de conceptos diferenciales que nos ayuden a enfocar un marco de comprensión del objeto tradicional negraafricano, dentro de la didáctica de las enseñanzas artísticas.

“El conocimiento de la Historia del Arte nos permite comprender el arte de una época, siempre que se consideren las diferentes perspectivas y que la dimensión temporal quede suficientemente bien asociada” (Calaf y Fontal, 2010, p.67)

Este objetivo principal va acompañado de la necesidad de replantear, a la luz de las aportaciones del objeto africano, los conceptos plásticos que se desarrollan en el sistema educativo, con el objetivo principal de establecer un diálogo entre ambos y facilitar la comprensión de lo ajeno.

Nuestra argumentación a nivel teórico, ha de ser conducida a consecuencias plásticas que pretenden incluir el objeto africano como objeto de estudio en nuestras áreas plásticas, en todos los niveles de la enseñanza reglada y en el reconocimiento en la sociedad Occidental de su sitio dentro de nuestro marco expositivo y museístico.

“Por un lado partimos de que existe un pensamiento plástico que se comunica a través de la obra de arte con un lenguaje artístico irreductible; por otro, pensamos que la obra de arte es un objeto producido por el hombre a través del cual se aportan elementos de información sobre el pasado de la humanidad que no pueden ser expresados de otra manera ni en otros lenguajes” (Ávila, 2001, p.102).

El tema abarca un espacio geográfico amplio. Aún centrándonos en las manifestaciones artísticas del África subsahariana de la zona Occidental y central principalmente en madera, sin desestimar otras aportaciones como el metal, los objetos a los que nos referimos abarcan un espacio geográfico que constituye más de la mitad del territorio negroafricano. Entendemos que una investigación tan amplia necesite de un nexo común. Somos conscientes de la afirmación de Willet, cuando avisa de que una de las características de los trabajos sobre África es “hacer afirmaciones generales acerca de África como si este vasto y variado continente fuera una unidad homogénea” (Willet, 2000, p.20). No obstante, obras como *La filosofía bantú* de Tempels, a pesar de ser desestimada principalmente por el uso de la generalización, tiene un reconocimiento, incluso por parte de propios detractores; esto en virtud de unas características similares en una parte importante de las culturas tradicionales africanas de la zona Occidental y central, basadas en las migraciones bantú.

El objeto africano en su aplicación didáctica, lo revisaremos en tanto un objeto histórico geográfico, cultural, etnológico y estético, desarrollando una catalogación que nos permita sentar un abecedario del objeto africano. Desarrollaremos el marco teórico específico del arte subsahariano en los términos en los que pueda hacerse comprensible desde sí mismo con la menor interferencia de prejuicios, valoraciones y conceptos plásticos exclusivamente occidentales.

Tenemos que plantear por un lado el objeto africano como merecedor de ser reconocido e insertado en nuestro sistema educativo y por otro, la forma de hacerlo, ya que su especificidad y contexto requieren que la función didáctica, tenga un planteamiento diferencial para responder de forma plena a nuestro objeto de estudio.

1.4.2 Objetivos generales

Primero. Construir un marco conceptual para una didáctica diferencial en arte negroafricano dentro del área de educación plástica y de las enseñanzas artísticas, sus ciencias auxiliares y en otras áreas de conocimiento que ofrecen una apoyo teórico pertinente.

Segundo. Analizar los libros de texto y los contenidos de los mismos relativos a los estudios africanos en las materias de educación plástica y artística de la Educación Secundaria Obligatoria.

Tercero. Recopilar información sobre el estado de los conocimientos de los alumnos de educación secundaria y enseñanza superior a partir del estudio etnográfico diseñado para tal fin.

Cuarto. Elaborar una propuesta didáctica específica sobre la plástica negroafricana para educación plástica y las enseñanzas artísticas.

1.4.3 Elaboración de objetivos en los diferentes ámbitos del diseño

En lo referido a los posicionamientos diferenciales tratamos de establecer unos posicionamientos diferenciales que hagan de ajuste de los conceptos occidentales aplicados a los objetos africanos en los ámbitos educativos, históricos, artísticos y conceptuales.

En lo referido a los conceptos y contexto del objeto de estudio plástico del arte negroafricano tratamos de insertar el estudio del objeto tradicional africano dentro de su marco geográfico y en su devenir histórico, respetando su origen en cuanto perteneciente a un conjunto de grupos humanos que lo generan en función de su desarrollo y con las interferencias legítimas en sus avatares temporales y geográficos, estableciendo unos conceptos específicos para el estudio y comprensión del mismo. Por otro lado intentamos establecer un marco de comprensión del objeto tradicional africano enfocado desde su realidad como soporte funcional del rito a partir del acto y la génesis del mismo.

En lo referido al análisis de los libros de texto tenemos en cuenta que una parte importante de los conceptos de plástica se han nutrido a lo largo de la historia de los logros obtenidos en la historia del arte. Pretendemos analizar los libros de texto de educación plástica en la Enseñanza Secundaria, para conocer el tipo de imágenes basadas en la historia del arte que utilizan, así como de dichas imágenes, las que utilizan la obra negroafricana, y los términos de inclusión de la misma.

En lo referido al análisis del estudio etnográfico pretendemos determinar el conocimiento que tienen los alumnos de secundaria así como de Universidad de la obra africana, a partir del diseño de un estudio etnográfico específico, su implementación y análisis.

En lo referido a la propuesta didáctica tratamos de realizar una propuesta didáctica a la luz de los puntos anteriores del diseño que corrija las desviaciones didácticas de la inserción de la obra africana en el ámbito educativo.

Como base para desarrollar los objetivos anteriores necesitamos considerar los siguientes objetivos:

Primero. Elaborar un estado de la cuestión en torno al tema de los estudios africanos y en especial del arte, que incluya una historiografía que posicione la trayectoria que se ha mantenido en ambos.

Segundo. Elaborar un sistema de análisis para estudiar los diferentes objetos.

Tercero. Establecer un sistema de estudio de objeto a partir de la catalogación que nos permita tener datos fluidos y sistemáticos.

Cuarto. Clasificar el material etnogeográfico de forma que nos permita situar el objeto imbricado en el mismo con un sentido contextual amplio a partir de presupuestos históricos, antropológicos, arqueológicos y por supuesto geográficos.

Quinto. Recoger información geográfica adecuada que inserte el objeto tradicional subsahariano en su contexto geográfico y que tenga en cuenta las alteraciones producidas por las interferencias ilegítimas que han modificado el punto de vista del objeto africano descontextualizando su origen y el sentido del mismo.

1.5 Metodología, sistematización y fuentes consultadas.

1.5.1 Bases de investigación.

Mantenemos las posiciones de Mendoza y Cantero en las variantes convergentes teórico-prácticas considerando las modalidades básicas de investigación en didáctica:

“valoración conceptual y/o revisión de los supuestos teóricos y los condicionantes epistemológicos propios de la materia, que analiza, revisa y propone los conceptos operativos y programas de investigación e intervención que redunde en la mejora de la actividad de enseñanza-aprendizaje” (Mendoza y Cantero, 2003, p.18-19).

Desde las mismas, consideramos la investigación centrada en: procesos, metodología, contextos, creencias y contenidos. En el caso de los procesos principalmente recurrimos a los perceptivos, que participan en la metodología a la hora de realizar los enfoques didácticos, la secuenciación de contenidos, análisis y elaboración de materiales y evaluación de recursos. La investigación en creencias y prejuicios en torno a las materias artísticas y plásticas necesita de un contrapunto de investigación en contextos, donde se desarrolla el objeto negroafricano que tenemos que introducir. La base de estas ramas de investigación se ha de centrar en el objeto de estudio en sí, en el objeto negroafricano y sus implicaciones específicas.

Las creencias, tanto en forma de prejuicios derivados de consideraciones sincrónicas como diacrónicas, posiciona los objetos en un punto de partida, que condiciona, cuando no determina, ciertas de las capacidades del proceso de enseñanza. De esta manera, metodológicamente pretendemos redirigir las creencias hacia juicios que corrijan tanto las creencias sobre plástica como las creencias sobre los objetos negroafricanos. Para ello establecemos posicionamientos diferenciales dirigidos tanto al ámbito educativo, como al ámbito histórico artístico en el marco de referencia que ha posicionado los objetos africanos, para terminar con los ajustes de conceptos plásticos occidentales en su aplicación a las plásticas negroafricanas.

El espectador frente a la obra “si en lugar de estar abierto o dispuesto a lo que reciba, está predispuesto, es probable que se pierda aquello que no espera o incluso aquello que no quiere recibir” (Calaf y Fontal, 2010, p.122)

La investigación planteada desde los contextos, lo aplicamos al contexto específico de la obra y las aportaciones de los conceptos de la misma, desde su lugar de origen. De esta manera los contextos y contenidos se plantean como dependientes, sin que se encuentren en una posición lineal de causa efecto, sino más bien como un conjunto indisoluble. Así desarrollamos conceptos de generación de las obras así como la génesis desde el marco general de la comprensión de la realidad tradicional negrafricana, y su posición dentro de la misma.

A partir de aquí la metodología irá encaminada a mejorar los procesos de enseñanza-aprendizaje de la educación plástica, en lo referido a las didácticas en arte negroafricano, partiendo del conocimiento que tienen los alumnos del mismo, en el que se recojan tanto los contenidos como la creencias. Entendemos que los conocimientos de los alumnos han de estar en consonancia con los contenidos de los del currículum oficial, tanto en sus mensajes explícitos como implícitos.

Esto nos lleva en último término a plantear los fundamentos de elaboración de una propuesta didáctica.

procesos	2.5 Fundamentos de elaboración de una propuesta didáctica.	contextos	2.2.1 Objeto negro africano y conceptos específicos 2.2.1.1 Muntú 2.2.1.2 Cuerpo 2.2.1.3 Espacio y realidad 2.2.1.4 Tiempo y proceso 2.2.1.5 Identidad y máscaras	2.2.2 Objeto tradicional subsahariano y contexto 2.2.2.1 En la génesis del rito 2.2.2.2 En el acto del rito 2.2.2.3 Como soporte funcional del rito
			2.2 Posicionamientos específicos en torno al objeto, conceptos y contexto.	
investigación		contenidos		

2.3 Aportaciones plásticas negrafricanas en los libros de texto	2.4 Investigación etnográfica de aula			2.1 Posicionamientos diferenciales; ajustes de conceptos occidentales en las plásticas subsaharianas
2.3.1 Las imágenes de arte africano en la educación plástica y visual en la ESO. 2.3.2 Análisis visual de un libro de texto 2.3.3 Análisis visual específico de los libros de texto con soporte en historia del arte	2.4.1 Objetivo y términos aclaratorios. 2.4.2 Destinatarios y enunciados 2.4.3 Diseño formal del estudio etnográfico e imágenes utilizadas 2.4.4 Resultados en valores absolutos y porcentuales. 2.4.5 Conclusiones 2.4.6 Análisis	metodología	creencias	2.1.1 Ámbito educativo 2.1.2 Ámbito histórico artístico 2.1.3 Ámbito conceptual; ajustes de conceptos diferenciales occidentales en las plásticas negrafricanas.

Gráfico 5. Bases de investigación.

1.5.2 Orientación temática y metodológica.

Nuestro trabajo combina un enfoque cuantitativo junto con procesos cualitativos, utilizando sistemas de investigación histórica, descriptiva, experimental, teórica y metodológica.

“La investigación en Educación Artística, se desenvuelve con una amplia variedad de enfoques, orientaciones y metodologías, porque el aprendizaje artístico es una actividad sumamente compleja en la que intervienen de manera decisiva aspectos perceptivos, cognitivos, experienciales y contextuales, y porque en la interpretación de los fenómenos artísticos concurre una amplia variedad de disciplinas. Es muy difícil señalar algún ámbito de la investigación en ciencias humanas y sociales que no sea relevante para la investigación en educación artística” (Marín, 2006, p.464).

Junto con estas consideraciones hemos de tener en cuenta los enfoques artísticos. Por un lado en virtud de la organización de los aprendizajes y contenidos de la educación artística en las artes visuales, y por otro en virtud de las ciencias que estudian analizan y explican las imágenes, los objetos y las obras de arte; éstas son: la historia del arte, la estética y la teoría del arte. El enfoque artístico determina un tipo de conocimiento específico, basado en el pensamiento visual y creativo (Arnheim, 1976;

Eisner, 1995; Gardner, 1982), con una intencionalidad estética y con una función de conocimiento básicamente imaginativa y creativa (Read, 1969; Lowenfeld, 1961).

Enfoque: Cuantitativo . positivista: medición de variables y resultados.	Orientación temática y metodológica.	Enfoque: Cualitativo . hermenéutico: comprensión de procesos.	
Datación, catalogación y clasificación.	2.1 Posicionamientos diferenciales. 2.2 Posicionamientos específicos. 2.3 Análisis de los libros de texto.	Histórica. Documentos del pasado: libros, manuscritos, fotografías, dibujos, planos, mapas, documentos audiovisuales.	Contextualización. Relatos interpretativos. Historias orales.
Estudios etnográficos. Longitudinal. Transversal. Correlacional. Retrospectiva.	2.1 Posicionamientos diferenciales. 2.2 Posicionamientos específicos. 2.4 Investigación etnográfica de aula.	Descriptiva. Documentos contemporáneos y/o con personas e Instituciones. Que sucede en la actualidad con el arte negroafricano tanto en libros de texto como el lugar que ocupa en el cocimiento de nuestros alumnos.	Observación participante. Etnográfico. Comparativo. Evaluativo. Estudios de casos.
Etnografía.	2.4 Investigación etnográfica de aula. 2.5 Propuesta didáctica.	Experimental. Trabajamos con grupos de alumnos de enseñanza secundaria, bachillerato y enseñanza Universitaria. - Confirmación o refutación de teorías, solución de conflictos.	Aulas de secundaria, bachillerato y enseñanza universitaria. Estudios de África subsahariana.
Nuevos instrumentos de observación o medición de variables del aprendizaje en artes visuales.	2.1 Posicionamientos diferenciales. 2.2 Posicionamientos específicos. 2.5 Propuesta didáctica.	Teórica y metodológica. Conceptos e ideas multidisciplinares. Comprensión de las causas y razones de exclusión del arte negroafricano de la educación artística y su interpretación. Conceptos, teorías o métodos de enseñanza e investigación, concretados en la didáctica del arte negroafricano.	Expresionista-Lowenfeld. Gestáltico-R.Arnhem. Cognitivista-H.Garner. - Fenomenológica. - Constructivista.
Cualidades sensoriales afectivas y visuales de los procesos y de los resultados.	2.1 Posicionamientos diferenciales. 2.2 Posicionamientos específicos.	Enfoques artísticos. (Sharon D. La Pierre, 1997). Artes visuales: historia del arte, la estética y la teoría del arte.	Enlaces. Espacios intermedios.

Gráfico 6. Orientación temática y metodológica. Adaptación (Marín, 2006, p.465).

De esta manera seguiremos en un primer momento una metodología heurística, que parte de una revisión del estado de la cuestión. El proyecto se apoya en la revisión de conceptos a través de los campos de la antropología, la filosofía y la sociología. La metodología es necesariamente diversa basada en métodos abiertamente experimentales, quasi-experimentales, de descripción cuantitativa, cualitativa y abiertamente especulativos.

El objeto tradicional negroafricano es un agente que combina las respuestas plásticas asociadas a su función con las preguntas derivadas de su intervención en la realidad. La relación pregunta-respuesta no es estrictamente causal; se llega a las respuestas en función de las preguntas. El objeto contiene las respuestas en función de su capacidad de contener preguntas. El objeto negroafricano no se agota en sus propuestas plásticas, parece necesitar de la inferencia de otros campos y de la necesidad del diálogo entre ellos para obtener algún tipo de respuestas en una metodología simbiótica.

A la vista de lo anterior, revisamos diversos campos científicos que consideramos relevantes desde los intereses del paradigma diferencial, reorientando la funcionalidad de sus postulados teóricos, para conducir su potencial hacia la comprensión de la problemática que genera la comprensión del objeto negroafricano. No está en nuestra pretensión generar un conocimiento que ya existe en el objeto en sí, ni tan siquiera poder llegarlo a comprender en su totalidad, sino tan sólo obtener parte de su comprensión; tener un mayor acercamiento.

Metodológicamente no planteamos un proyecto lineal, sino más una estructura orgánica concebida de forma simbólica, donde cada parte hace comprensible el resto sin que cada una de ellas tengan una posición independiente de forma estricta. El objeto tradicional negroafricano es el nexo común; fluye entre las partes que le van haciendo comprensible. Cada parte observa el objeto en diferentes puntos de vista; históricos, plásticos, estéticos y didácticos, a fin de que el objeto vaya asumiendo todas sus dimensiones, con el objetivo de ser contemplado de manera plena.

1.5.3 Sistematización y fuentes consultadas

Comenzamos por establecer tanto los posicionamientos diferenciales como los posicionamientos específicos del objeto, que a su vez son los que marcan la línea de la propuesta didáctica junto con las conclusiones del estudio etnográfico y el estudio de los libros de texto.

La sistematización de la investigación está planteada de forma lineal en lo que se refiere a las fases del proyecto, mientras que el diseño se plantea de forma orgánica. El proyecto se vertebría en torno al paralelismo entre la situación de carencia de los conocimientos plásticos negrafricanos en el ámbito educativo, y la inevitable ausencia de los mismos en el ámbito social y cada una de sus manifestaciones; esto es, museos, instituciones públicas o privadas, difusión o divulgación entre otros.

La educación artística nutriéndose de las ciencias de las artes visuales, tiene como referente las manifestaciones y desarrollos que se realicen en estas ciencias. Esto implica un desarrollo común entre ambas, aunque se pueden producir ligeras desavenencias como ocurre en nuestro caso, con el avance de la posición de instituciones privadas y desarrollo económico de mercado del objeto tradicional subsahariano, sin que esto haya tenido repercusión en el ámbito educativo.

Manejamos términos sociales y otros de tipo político-educativos, así como implicaciones de fenómenos sociales en educativos, dentro de un marco general y de una aplicación práctica en las enseñanzas artísticas.

Dentro de nuestro objetivo de plantear una didáctica diferencial en objetos tradicionales subsaharianos necesitamos un estudio del objeto negroafricano tanto en la posición que ocupa dentro de las ciencias de la historia del arte, así como de la estética. Para ello necesitamos un estudio de contexto del objeto que nos permita una comprensión lo más completa posible de aquello que queremos enseñar; aquí entran en juego los estudios históricos, de geopoblación y de catalogación de obras.

Una vez considerado el objeto desde su posición y contexto, ajustamos los criterios en los que basamos los conceptos de las enseñanzas plásticas occidentales en la educación artística, para establecer unos posicionamientos diferenciales que requiere el objeto negroafricano.

A partir de aquí desarrollamos la investigación aplicada a la competencia diferencial de objeto subsahariano, basándonos en un estudio etnográfico con alumnos de la Enseñanza Secundaria Obligatoria, Bachillerato y Enseñanza Universitaria, y en el análisis en los libros de texto de las enseñanzas artísticas y plásticas. En último término planteamos la propuesta didáctica.

Las fuentes, sobre todo en el caso de España, y tal como se presenta en el Estado de la Cuestión, son escasas. Hay pocos estudios que se han dedicado a la investigación y divulgación del objeto subsahariano. Estos se encuentran en un estado tan precario que ni siquiera se plantea la posibilidad de imitar las propuestas europeas o estadounidenses. Esto irónicamente, por una parte nos beneficia, en cuanto que no se repiten los mismos errores y por otro nos coloca en una situación de tal inferioridad que no nos permite tener tan siquiera criterios en torno al tema, que hace que los objetos subsaharianos pululen en los museos etnográficos por el mero hecho de la inercia histórica. Se encuentran más elaborados los estudios a nivel histórico, literario, político o económico.

No existe un marco teórico aplicado al objeto negraafricano en España de manera que estructuramos todo el planteamiento a partir del trabajo realizado fuera de España en el que se mantiene un consenso en el estudio del objeto en dos líneas: artística y antropológica, tratándose de “un delicado problema de equilibrio entre la etnología y la estética” (Meyer, 2001a, p.10). Prácticamente todos los estudios de consideración sobre arte africano, en particular sobre escultura, llevan un estudio antropológico sobre el contexto tradicional. Pretendemos plantear el contexto no sólo en términos de función, sino más bien en la comprensión de la misma y en la posición de la obra artística.

Entendemos que la antropología cultural cubre diferentes ángulos como el lingüístico, social o económico. A parte de ellos tenemos muy en cuenta la geografía, como fuente de consulta, en tanto que “la historia humana hasta las últimas etapas es en su mayor parte a interacción del hombre con su entorno” (Willet, 2000, p.12). La geografía mantiene una parte importante de las respuestas del objeto africano y al mismo tiempo nos permite una categorización del mismo.

Los planteamientos antropológicos

“han tendido a ignorar los aspectos históricos de las artes y de las culturas investigadas. Muchas teorías antropológicas dan por supuesta la inexistencia de un desarrollo temporal y, al centrarse en la visión de un presente etnográfico, ignoran el efecto acumulativo de los cambios, amplio e improvisos o pequeños y profundos sobre una cultura y su arte” (Gillon, 1989, p.16).

La historia se configura como la consistente estructura donde entender el objeto como proceso, sin la exclusiva limitación a un acto artístico aislado.

La sistematización del trabajo se ha basado en cinco bloques. Comenzamos por el estudio del estado de la cuestión con especial interés, dentro del mismo, en el estudio bibliográfico; a partir de ahí establecemos un marco histórico y de geopoblación del objeto subsahariano que dote a nuestros planteamientos de consistencia espacial y temporal, que nos permita a su vez abordar la catalogación, que deriva en el análisis de las obras. A partir de aquí consideramos la posición del objeto africano en función de los posicionamientos diferenciales, ajustando conceptos occidentales en plásticas subsaharianas. En último término planteamos el contexto del objeto negroafricano como parte de la compleja estructura de la realidad bantú. Observamos el objeto como elemento del soporte funcional del rito, e interviniénto tanto en los actos del rito como en el desarrollo del mismo.

De cara al planteamiento de la propuesta didáctica nos es preciso conocer el conocimiento en torno al tema que tienen los alumnos, para lo cual se diseña un estudio etnográfico específico, así como se realiza el análisis de diferentes libros de texto sobre la educación plástica en la educación secundaria obligatoria. A partir de los resultados de los puntos anteriores se elabora la propuesta didáctica.

Las fuentes consultadas se desarrollan en el estado de la cuestión y la bibliografía. Se han considerado en seis líneas diferenciadas: la historia como soporte geográfico y temporal del contexto; la geografía como espacio donde el hombre interactúa para convenir un tipo de desarrollo y las manifestaciones que emergen del mismo, y como contexto temporal de gran estabilidad a lo largo de los diferentes procesos de desarrollo cultural; la antropología, social o cultural, dentro de la cual consideramos la lingüística y aceptamos las conclusiones a las que ha llegado en la

actualidad; la arqueología para establecer sistemas cronológicos a partir de objetos hallados en excavaciones; la religión en sentido amplio, en procesos como el animismo o el culto a los antepasados en la medida que son la génesis del rito para el cual el objeto hace de soporte funcional; y las fuentes artísticas occidentales ajustadas al objeto africano. Estas nos permiten definir la posición actual del objeto africano y establecer parámetros de catalogación y análisis que se irán revisando en la medida que los ajustes al objeto africano lo requieran.

2 AJUSTES DEL ARTE AFRICANO HACIA UNA DIDÁCTICA DIFERENCIAL.

2.1 Posicionamientos diferenciales; ajustes de conceptos occidentales en las plásticas subsaharianas.

“Los blancos nunca hacen caso, no entienden de cosas importantes”¹⁴

(Baka)

En conjunto hemos de considerar unos ajustes previos en cuanto a los conceptos negroafricanos y occidentales como canalizadores de la comprensión de la obra. Estos conceptos afectan a los prejuicios concebidos en occidente, a la hora de valorar el objeto negroafricano y los desajustes que esto puede provocar en la aproximación a los mismos.

¹⁴ Transcripción de: Novoa, J. M., *Eyengui el dios del sueño*. Documental. Formato: HD19. Productoras: Explora Films, El Deseo. Distribuidora: Explora Films. 2003.

Tanto a nivel histórico, como artístico, educativo o social, tenemos asumidos ciertos conceptos que establecen las relaciones que posibilitan la comprensión de nuestro entorno y su influencia en la didáctica. Consideramos conveniente sentar bases que planteen las diferencias.

2.1.1 Ámbito educativo.

2.1.1.1 Creencias sobre las enseñanzas plásticas y artísticas.

En este apartado nos vamos a referir a las creencias básicas acerca de la educación plástica y las enseñanzas artísticas, ya que este es el marco donde insertamos la didáctica en arte tradicional negroafricano, y es aquí donde tenemos ciertos problemas para una correcta comprensión de la materia.

	Educación plástica y visual. Creencias y prejuicios.	Posición plástica negroafricana.
Procedimiento visual.	<p><u>Lenguaje dotacional.</u></p> <p><u>Acto pasivo y cerrado.</u></p> <p>Sin estructura, conocimientos ni lenguaje propio.</p>	Acto de conocimiento complejo que implica todo el sistema de relación con el medio.
Atribución.	<p><u>Capacidades y destrezas.</u></p> <p><u>Hábitos.</u></p> <p><u>Representación naturalista.</u></p>	Acto activo que requiere de la iniciación como proceso de aprendizaje.
Diferencias de valoración.	<p><u>Artística.</u></p> <p>Técnica (soporte de arquitectura e ingeniería)</p>	Carece de aplicación técnica. Basa su potencia visual en su capacidad artística y su aplicación didáctica.
Vinculación profesional.	No es referente.	Reconocimiento.
Procedimiento.	<p><u>Creatividad.</u></p> <p><u>Interno.</u></p> <p><u>Externo.</u></p>	Mediaciones.
Base artística.	Logro universal de un individuo.	Fuertemente arraigado en un espacio concreto y en un momento temporal.

Procesos abstractos.	Posición en museos. Distanciamiento de la realidad.	No se concibe fuera de la realidad y la vivencia del hombre.
----------------------	--	--

Gráfico 7. Creencias sobre las enseñanzas plásticas y artísticas.

La educación plástica y artística no está atribuida al conocimiento instrumental, ya que se fundamenta en un lenguaje considerado dotacional; que viene dado en cada persona sin que las variaciones introducidas por el aprendizaje sean significativas, a la hora de ser reconocidas dentro del aprendizaje. Esto, junto con el hecho de que la aprehensión de la imagen no se realiza de forma consciente, sino que se asimila de manera intuitiva, acentúa la creencia de que no sea necesario adquirir habilidades referidas a la misma.

Las creencias acerca de la plástica son vagas e imprecisas, de manera que los prejuicios antes mencionados, están profundamente arraigados en las comunidades educativas y en la propia sociedad. No se considera que lo visual tenga que ser comprendido; la visión está considerada como acto cerrado en sí y pasivo.

El lenguaje visual no se plantea como necesario en la formación de un individuo, en tanto que ni tan siquiera es reconocido en sus elementos o sintaxis. Se limita a una destreza atribuida a una capacidad sin estructura conceptual, sin conocimientos y sin lenguaje propio, siendo relegada al desarrollo de capacidades. Una de las creencias más arraigadas en educación plástica es su falta de consistencia, ya que por un lado el acto de lo visual se le considera capacidad y no lenguaje, mientras que por otro, no se valora la capacidad de aprendizaje asociada en términos visuales, al venir dada como asimilación y no profundizar en los procesos complejos del “pensamiento visual” (Arnheim, 1969).

La asignatura de plástica no suele estar asociada a ningún tipo de contenido específico, y cuando lo está, estos son imprecisos. Difícilmente cualquier padre o alumno, incluso después de haber cursado la asignatura durante varios años, es capaz de concretar a nivel de contenidos, la carga que conlleva la materia de Educación Plástica y Visual.

El tipo de contenidos de la educación plástica, no está asociado a ningún tipo de pensamiento específico, ya que éste, parece requerir de la función del razonamiento, sin que se dé una asociación clara entre el proceso visual y el pensamiento. *Pensamiento visual*, parecen ser dos términos que no se asocian el uno con el otro, en parte porque la atribución del conocimiento pasa por su función eminentemente práctica, esto en parte, derivado del desarrollo tecnológico al que ha llegado nuestra sociedad, en el que la mayoría del conocimiento requiere una funcionalidad concreta. Curiosamente la valoración del dibujo técnico, como soporte de la arquitectura y las ingenierías (con un sistema de normalización muy desarrollado), y con una fuerte carga técnica y práctica, tiene una valoración mucho mayor entre padres, profesores y alumnos.

Las actividades profesionales derivadas de la educación plástica no son un referente ni para padres, ni para alumnos. El *querer ser*, sólo es significativo, en cuanto la realidad que una sociedad proyecta en sus alumnos. Si tenemos en cuenta que los contenidos que atribuimos a la educación plástica y artística son vagos, obviamente los campos de conocimiento y actividades profesionales vinculados a la misma, son prácticamente inexistentes, a excepción de los derivados del mundo del arte.

El hecho de que los referentes profesionales de la asignatura, ponga por modelos a personas relacionadas con el arte, hace que la opinión de la mayoría de los padres e incluso de los propios profesores, se debate en dos líneas; la primera la falta de comprensión de todo lo que suponen realizaciones de arte actual y la segunda, las obras ya consideradas consolidadas, que en la mayoría de los casos se conciben como obra de *genios* totalmente distante a nuestra propia realidad.

Las capacidades que se atribuyen a la educación plástica se limitan a la mera presentación de los trabajos. A lo sumo se realiza una atribución falsa, en cuanto que las representaciones que consigan los alumnos, sean lo más parecidas posibles a los referentes; esto es, se valora como un gran logro que los alumnos alcancen un buen nivel en la representación naturalista.

La plástica, al nutrirse en parte de las artes visuales, ha introducido en su discurso, parte del discurso social sobre el arte *actual*, al que se pone en duda de forma sistemática el haber conseguido algún tipo de logro, ni siquiera de carácter plástico. De esta manera se ha conquistado en casi toda la comunidad educativa, también en muchos

profesores de educación plástica, una tendencia a la desestimación del arte actual. Esta desestimación está ligada a un proceso de deslegitimización de la propia asignatura.

En esta línea, la capacidad de *expresión* se ha convertido en una justificación suficiente a la hora de considerar un planteamiento plástico, esto, basado en el soporte de la individualidad como elemento intocable de las democracias occidentales, y que se ha trasferido como individualismo a los planteamientos artísticos.

Se concibe la *creatividad* dentro de la sociedad como una conducta diferente (Marín, 2006, p.126) un hecho diferenciado, propio de *artistas*, y con una cierta tendencia a la inadaptación social, o la adaptación flexible. Esto no sucede cuando la creatividad va unida al mundo de la ciencia, en este caso, se le atribuye un valor añadido, en cuanto da respuestas a la necesidades que requiere el progreso, y se la asocia a avances, que aunque no son comprendidos en cuanto tales, se les valora por los efectos que producen. Mientras que la creatividad en el campo artístico, al no tener tales atribuciones prácticas, se considera prescindible, anecdótica o en la postura más positiva, simplemente divertida o curiosa.

La palabra creatividad está asociada comúnmente a extraño, extravagante o diferente, sin que estos adjetivos de por sí, contengan ningún tipo de valor. Las asociaciones de la creatividad vienen dadas en función de la ignorancia de todo lo que conlleva un proceso de tipo creativo, al que como mucho se le vincula un origen interno o externo con respecto a la persona que lo ejecuta. En el caso de una atribución externa se relaciona con la inspiración, mientras que en la atribución interna se considera establecida por características propias de la persona que la posee.

La creatividad es un término propio del pensamiento etnocentrista. En la actualidad,

“está poniéndose en cuestión [la creatividad] como indicador fundamental del pensamiento creativo. Se está produciendo una revisión de la idea de creatividad por parte de las nuevas concepciones de la Educación Artística. [...] La gran mayoría de las personas que han sido destacadas o elevadas al altar de la genialidad, a lo largo de la historia, por su excepcional creatividad, son hombres, occidentales y blancos. Las posiciones multiculturales también cuestionan que se hayan destacado las producciones creativas del arte culto Occidental como paradigmas de la genialidad y creatividad,

condenando al olvido las enormes potencialidades creativas que han demostrado otras culturas, fundamentalmente las de los países pobres (artesanías, rituales, etc.), en una clara miopía y autosatisfacción de la cultura Occidental". (Marín, 2006, p.130)

No desarrollaremos la discusión que plantea si la historia del arte ha de nutrir los conceptos de la educación plástica, simplemente consideraremos que el arte y las obras relacionadas con la historia del arte, han de ser capaces de dar respuestas o de plantear preguntas plásticas. En estos términos tendríamos que situar las obras de arte como referentes en la plástica.

En conclusión, nuestra visión plástica está muy condicionada por la representación naturalista, por un lado, y por la exclusividad atribuida al acto artístico específico de ciertas personas, tanto en su realización (artistas), como en su reconocimiento (críticos de arte). Esto nos ha llevado a un distanciamiento del arte de la realidad, a una endogamia exclusivista, que se ve reflejada en el sistema educativo.

A lo anterior hemos de añadir la consideración de arte como mercado, regido por criterios económicos basados en la especulación, donde no existen en la actualidad unos criterios claros de valoración de la obra. Esto hace que el arte se distancie de su capacidad para hacernos comprensibles como individuos y como sociedad, y al mismo tiempo altera la capacidad del arte de hacernos comprender la realidad. El arte en la actualidad sólo es capaz de explicarse a sí mismo y esto afirmado con benevolencia. Esta situación del arte actual se refleja claramente en la educación artística, generando una distancia enorme con otras plásticas como la negraafricana. Hemos de tener en cuenta que la distancia entre los conocimientos y la realidad no es únicamente un problema de la educación plástica, sino que tiene repercusión en todo el sistema educativo, de la valoración del conocimiento intelectualizado distanciado de lo real y con una gran base en procesos abstractos.

Significativo de todo lo anterior es la supresión de uno de los cursos de educación plástica en la enseñanza secundaria, aunque si bien se mantienen las mismas horas lectivas al final de la secundaria, todos los que somos docentes sabemos la implicación de la eliminación de una materia que ha de ser retomada después de un año en blanco.

Para buena parte de la mentalidad negrafricana no se puede llegar a plantear un desarrollo tan desmedido de un objeto, ni la necesidad de separar el objeto de la realidad, en la adquisición de un valor más allá del objetivo que cumple.

2.1.2 Ámbito histórico artístico.

2.1.2.1 Aproximación histórica.

“En el último cuarto del siglo XV y en la segunda mitad del XIX, Occidente se dirige por dos veces a África y por dos veces el diálogo es breve: la ruptura se consuma en la sangre o se hunde en un profundo mutismo. En la historia ha habido pocos malentendidos que fueran tan trágicos: quizás las causas no hubiesen tenido tanta influencia, pero las circunstancias las unieron en el mismo momento, en una sola constelación” (Laude, 1968, p.7).

La relación sistemática de occidente con África comienza en Egipto, no obstante, los blancos hemos absorbido Egipto dentro de nuestro ámbito de influencia e incluso de identidad, en función de la potencia de su civilización y de los logros obtenidos, de forma que asimilamos esta cultura dentro del marco mediterráneo, desestimando su vinculación tanto oriental como africana, siendo estas dos últimas las que dejaron su impronta en la cultura egipcia. Baste esta cita de A.E. Johann, en su libro de viajes *Grande es África*, para mostrar la absorción del norte de África y específicamente Egipto:

“Desde que llegué a Port Said y El Cairo me sentí como en Europa. Cuando se viene del interior de África se da uno perfecta cuenta de que la costa meridional del Mediterráneo pertenece a Europa y no a África” (Johann, 1964, p.375).

Los primeros contactos de occidente con el África negra sin intermediarios datan del s. XV., en que ya eran patentes las pretensiones económicas de Portugal, en el intento de control del comercio de especies y por supuesto de oro.

“Desde hace siglos, el oro se ha extraído en el corazón del África Occidental mediante un comercio de altura en manos de los moros, que, en etapas sucesivas, lo

conducen hasta las costas marroquíes [...]. Era preciso conocer su emplazamiento, ya que asociar el oro a las especies aseguraría al reino de Portugal un poderío económico excepcional” (Dulon y Leurquin, 2000, p.14).

Estos primeros contactos mostraron por un lado la capacidad de adaptación de las culturas negroafricanas, como fue el caso del reino Kongo, así como el deseo de imposición de las culturas occidentales como la portuguesa.

Cuatro siglos de historia de occidente con África se basaron en la trata, que se mantiene en el olvido, sin apenas referencias, salvo generalidades con un claro carácter moral de aceptación histórica, a pesar de que

“la trata transatlántica de negros, que fue el motor de la economía mundial en el siglo XVIII, fue el mayor movimiento de deportación de la historia [...]. Porque esta tragedia de duración y alcance sin precedentes apuntalada por la construcción de un discurso racista de deslegitimación, fue relegada a lo más recóndito de la historia colectiva, como demuestra su subrepresentación en los manuales escolares. Pero la trata dejó una herencia considerable. En primer lugar trastornó –e hipotecó– la evolución del continente africano [...]” (Diéne, 1998, p.7).

La trata se realizó con gran violencia y desprecio hacia la persona negra de cuyo alcance e implicaciones apenas podemos atisbar sus consecuencias, no sólo para el continente africano (que sin duda son las que prioritariamente hemos de tener en cuenta), sino también en la propia identidad europea.

Parece que en los siglos de relación de historia de trata no podamos encontrar atisbos de humanidad, ya que

“este comercio que durante cuatro siglos llevó a los europeos hacia el África negra, en modo alguno estimuló su acercamiento a los habitantes de aquellas tierras. El desprecio hacia –los salvajes– africanos era total” (Huera, 1996, p.7).

La Conferencia de Berlín supuso el espaldarazo final de la prepotencia Occidental, donde el planteamiento económico estaba enmascarado bajo la necesidad civilizadora, ya que

“contrariamente a lo que se suele pensar, allí no se fijaron las reglas del juego, sino que se ratificó la idea de que África se debía colonizar «para que se abriera a la civilización»” (Sellier, 2005, p.24).

La época colonial

“fue la proyección africana del espacio europeo, un conjunto territorial que ordenaba su periferia en función de las necesidades metropolitanas. Por ello, la infraestructura de las colonias se limitó a objetivos inmediatos de rendimiento económico” (Iniesta, 1998, p.254).

Esto alteró aún más las características de gran parte de las culturas africanas, modificando su estructura social y económica. La época de las independencias fue la época de la afirmación de la identidad, la recuperación de la misma, o lo que quedó de ella.

“Era un espíritu que recorría todos los rincones de África: había expectativas y esperanzas sobre el final del colonialismo. En todos los lugares de África encontraba este clima, este fantasma de libertad: era el espíritu del Uhuru; el espíritu de la independencia” (Kapuscinski, 2005b, p.68).

Frente al entusiasmo inicial comenzó la realidad: la puesta en marcha del sistema neocolonial, con la misma base que había mantenido las relaciones de occidente con África, salvo que en este caso, los rostros eran negros y con el grave peligro de que

“los estados eran demasiado débiles para afrontar una situación como esta. A menudo, se trataba de simples entidades cuyo poder no se extendía más allá de las periferias de las capitales” (Kapuscinski, 2005b, p.76).

Una época de sucesivos golpes militares que junto con las carestías terminaron con las esperanzas del Uhuru. El caso francés puede ser sintomático de la relación que se sigue manteniendo con África en la actualidad, en virtud del denominado complejo de Fashoda. Los países con pasado colonial han desarrollado un concepto expansionista de su propia cultura en que identifican como propios, los países colonizados, al haber dejado en las mismas, improntas culturales muy marcadas. De esta manera cualquier “golpe” a estos países es sentido por su “padre putativo”. El fenómeno de Fashoda proviene de la época de mayor expansión colonial (1898) donde Francia quería hacerse

longitudinalmente con la trayectoria Dakar-Djibuti, mientras que Reino Unido tenía esta misma pretensión de continuidad entre El Cairo y El Cabo. Justo en la intersección de ambas está Fashoda.

“La Europa de aquel tiempo estaba firmemente convencida de que aquel que se hiciese con Fashoda realizaría su ideal expansionista de colonialismo en línea recta” (Kapuscinski, 2009b, p.189).

Fue anecdótico que aún siendo los franceses los que llegaron antes, fueron los ingleses los que se quedaron con el sitio. Lo que en nada fue anecdótico fue la herida moral causada al orgullo francés, que a partir de entonces, priorizó en su política exterior la defensa de “la Francophonie” más allá de los límites de la frontera francesa. Por supuesto este complejo de tintes idealistas conlleva beneficios de tipo económico y/o político.

Los intereses occidentales que son siempre de tipo económico o político (este en aras de una estabilidad que no ponga en riesgo la estabilidad propia) se han desplazado en la actualidad fuera de África (salvedad hecha de zonas concretas).

“Nadie en el año 2000, tiene ya intereses en África. Se trata tan sólo de un continente en los confines del planeta [...]. África ha sido olvidada por completo” (Kapuscinski, 2005b, p.80-81).

En la actualidad no existe relación con el África negra, sino más bien, prejuicios y creencias, herederas de nuestro pasado histórico, donde conviven imágenes de pueblos primitivos, animales salvajes, pobreza, enfermedad, y un largo etcétera de proyecciones emitidas de forma constante por los medios de comunicación y por nuestra ilimitada capacidad de desconocimiento e ignorancia.

“La verdad no es importante, [...]: lo que cuenta en la información es el espectáculo. Y, una vez que hemos creado información espectáculo, podemos vender esa información en cualquiera parte [...] De esta manera la información se ha separado de la cultura: ha comenzado a fluctuar en el aire” (Kapuscinski, 2005b, p.36).

En una encuesta realizada por el Instituto DYM para Intermón y recogida por Lucía Alonso aparece como “el 75% de los encuestados asocia a África con pobreza, hambre y enfermedad” (Alonso, 2000, p.20). El papel de los medios de comunicación es

determinante en las creencias y prejuicios de los blancos sobre el continente africano y teniendo en cuenta las limitaciones extraordinarias de los medios de comunicación a la hora de trasformar la realidad en noticia, es fácil suponer que estas creencias son erróneas y en la medida que las informaciones sobre África están fuertemente condicionadas (Alonso, 2000, pp.20-37), parecen sugerir una manipulación intencional.

“Nuestro imaginario ha sido educado para pensar en pequeñas unidades: la familia, la tribu, la sociedad. En el siglo XIX se pensaba en términos de nación, de región o de continente. Pero no tenemos ni instrumentos ni experiencia para pensar a escala global, para comprender lo que significa, para darnos cuenta de cómo las otras partes del planeta influyen en nosotros o cómo influimos nosotros en ellas” (Kapuscinski, 2005b, p.43).

En conclusión: Las relaciones históricas del continente africano con occidente han sido en la mayoría de los casos relaciones desiguales, en las que occidente ha mostrado una gran prepotencia en base a un dominio económico, que ha tenido por objetivo el mantener y elevar un sistema de bienestar, configurado a partir del concepto de desarrollo, al que no ha puesto ningún tipo de límite, utilizando en la medida de sus necesidades todos los medios a su alcance, tanto económicos como políticos e ideológicos, para ejercer un dominio carente de cualquier tipo de valor o moral a pesar de posicionarse como defensora de los valores democráticos y los derechos universales.

2.1.2.2 Aproximación artística; marco teórico desde la antropología, la crítica y la práctica artística.

El comienzo resulta irónico; las primeras aproximaciones artísticas entre occidente y África fueron fructíferas en términos de influencia, valoración y respeto, manteniéndose prácticamente hasta la actualidad, en algunos de estos términos; hablamos del arte egipcio. Estas aproximaciones no resultan significativas, por el proceso de asimilación abusiva y adopción al que ya nos hemos referido. De aquí hemos de pasar por proximidad geográfica y temporal al arte rupestre.

“La primera información sobre la existencia del arte rupestre africano data de 1721 y se debe a un misionero portugués, el cual habló a la Real Academia de Historia de

Lisboa sobre pinturas que representaban a animales, halladas en refugios rocosos en Mozambique” (Gillon, 1989, p.43).

Al igual que éstas, las pinturas rupestres del Sáhara también fueron conocidas con anterioridad al descubrimiento de las franco cantábricas, y a pesar de ello, han sido mucho menos difundidas y estudiadas. Estos trabajos rupestres revelan características comunes con el arte negroafricano como: primacía de la cabeza, la abstracción simbólica e interpretación naturalista, así como coincidencias temáticas y simbólicas como la espiral.

Los primeros datos que tenemos del conocimiento de objetos artísticos negroafricanos son los dejados por los cronistas árabes (Ibn Battuta) y primeros viajeros europeos (Pacheco Pereira) con descripciones escasas y en la mayoría de los casos peyorativas. Esta fue la tónica general en la valoración de objetos negroafricanos a excepción de los marfiles afro-portugueses. Puede servir de ejemplo el comentario que aparece en el catálogo de la Colección Wieckmann publicado en 1659 que recoge Willett de dos brazaletes encontrados en Adra y descritos de la siguiente forma:

(aparecen) “representando diversos sapos y animales asquerosos, como los nobles del rey de Ardra acostumbran a usar en sus brazos como ornamento especial y marca de distinción” (Willett, 2000, p.82).

Junto con las descripciones de viajeros tenemos ilustraciones, escasas y en muchos casos controvertidas, tanto por el vínculo que tuvieran con la realidad como por la dificultad de sus interpretaciones. Estas ilustraciones son referidas en la mayoría de los casos al carácter costumbrista con apariciones de elementos artísticos (Francois Froger, 1698; Godefroy Layer, 1714; Peter Kokh, 1719; Pieter de Marees; 1603; Olfert Dapper, 1688; David Nyendael, 1701; Clapperton, 1826).

Esta situación se mantuvo hasta el comienzo de la colonización en que se

“reunió una serie de obras y se enviaron a Europa, a menudo como ejemplos de prácticas paganas, para alentar el apoyo para las sociedades misioneras” (Willett, 2000, p.84).

Estas obras llegaban en

“ingentes cantidades de materiales procedentes de África se mostraron en «Exposiciones universales» y en los Museos de Etnología de las respectivas metrópolis. En esos muestrarios se mezclaban alegremente maderas preciosas, minerales, animales disecados, colmillos de elefante, patas de hipopótamo, lanzas, cuchillos, escudos, tambores, taburetes, tronos cubiertos de sartas de cuentas de vidrio de colores, y, sobre todo, una increíble variedad de objetos de madera tallada, especialmente máscaras y «extrañas» figuras antropomorfas a las que los recolectores dieron en general el nombre de «fetiche»” (Huera, 1996, p.9).

La obra que llegaba a Europa aumentó en cantidad, pero no modificó en nada su valoración, hasta la llegada masiva de las obras de Benín, resultado de la expedición punitiva inglesa de 1897. La calidad de la obra no permitía encontrar recovecos de desestimación.

El arte nunca es sólo arte, ni como objeto, ni como comprensión; es por ello que la consideración artística del arte africano en occidente fue cuidadosamente preparada por las ideas de la ilustración, y su marcada herencia en el historicismo del siglo XIX, que conllevó trasvases de conceptos evolutivos que partieron de las teorías de Darwin planteadas para las ciencias naturales. Una vez sentada esta base, la antropología científica no tuvo ningún problema en abrirse camino con las ideas de Tylor (1871, *La cultura primitiva*) y Morgan (1877, *La sociedad antigua*). Los trabajos de Levy-Bruhl (1910, *La mentalidad primitiva*), no cambiarían sustancialmente estas posturas, que comenzaron a ser cuestionadas con la publicación de *La mente del hombre primitivo* de Boas en 1911, donde se plantea la dificultad para establecer términos comparativos entre diferentes sistemas culturales. Aunque no ha sido hasta la descolonización, cuando occidente ha sido capaz de comprender el planteamiento de *El pensamiento salvaje* de Lévi-Strauss, ya en 1962. Toda esta reestructuración del concepto lineal de la evolución humana, bajo un prisma único y universal, hasta llegar a valorar otras posibilidades de desarrollo, ha dejado, como resto de la batalla, el término primitivo, que salvedades como los trabajos de Gombrich, contiene concepciones evolutivas y confusiones ambiguas, peyorativas o idealizaciones estériles.

Parece que el arte llama al arte, así la forma negra africana atrajo a Braque, Picasso y Juan Gris, mientras que el color llamó la atención sobre Derain, Matisse y Vlaminck; la capacidad de expresar lo hizo sobre «Die Brücke», E. L. Kirchner, K. Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, y «Der Blaue Ritter», Kandinsky, Marc y Paul Klee. Parece que fueron algunos artistas occidentales los primeros en reconocer lo que estaban viendo. De forma paralela a la manera en que la política y economía se apoyaron en la antropología como base ideológica, así lo hicieron los artistas con los teóricos del arte. Apenas contados trabajos (Carl Einstein, 1915, *La plástica negra*; Guillaume Apollinaire, 1917, *Esculturas negras*; Roger Fry, 1928, *Escultura negra*; Marcel Griaule, 1931-1933, Misión etnográfica francesa Dakar-Djibouti) sobre arte negro africano hasta la época de la descolonización, y ciertos apoyos a nivel expositivo de galerías y museos (1909; primera exposición de *arte primitivo* en una galería de Nueva York. 1923; primer museo de arte primitivo en París. 1957; Museo de Arte Primitivo de Nueva York. 1960; Museo de las Artes de Ultramar de París. 1974; Museo Metropolitan. 1980-1981; Museo de Arte de África, islas del Pacífico y las Américas. 2007; Quain Branly).

En la actualidad nadie plantea a nivel teórico un concepto evolutivo aplicado al arte, con pretensiones de universalidad, no obstante mantenemos residuos de esta evolución en la confusión que plantea el estudio de la obra tradicional negra africana, y la posición que ocupa dentro de nuestro marco artístico Occidental.

Este conjunto de sucesos han hecho que la aproximación del blanco hacia la obra negra africana se haya basado en la desestimación y la denigración. La primera por considerar el *privilegio perceptivo* como elemento de juicio universal, con los parámetros determinados por la evolución del arte europeo y las dependencias del mismo en la representación, los conceptos asociados al *arte por el arte*, la individualidad del artista y los conceptos de creatividad como método de trabajo plástico. Todo ello ha derivado en una aproximación errónea a la obra negra africana y como consecuencia su *desestimación*, negando la diferenciación y realizando por el contrario una *asimilación abusiva*, pretendiendo integrar el objeto negro africano dentro de nuestro sistema artístico. La denigración, en la actualidad menos presente, se basó en ideas peregrinas y difícilmente justificables como la torpeza de los artistas, la falta de acabado o los *problemas de proporción*.

	Objeto físico.	Plástico. Etnológico.	Forma. Función.
Aproximación.	Conceptual.	Metodológico. Epistemológico.	Proceso de aproximación a los objetos. Herramientas mentales utilizadas.
	Anticipación.	Diferencia en negación.	
Método.	Desestimación.	Asimilación abusiva →	Integración en nuestro conocimiento anterior.
	Diferenciación.	Aproximación.	Corrección. Anulación.

Gráfico 8. Posicionamiento general de la aproximación artística.

	Conceptual.	Anticipación inicial finales del XIX: Naturalismo en forma academicista. Pensamiento colonial Diferencia en negación.	Objetos en museos de Historia Natural. Negación de su entrada en museos de Bellas Artes.
Descubrimiento del arte africano.	Plástico.	Objeto como solución de problemas plásticos artistas occidentales.	Desestimación por asimilación. Status artístico.
Desestimaciones.	Primitivo.	Negación de historia. Sociedades sin escritura.	
	El anonimato del artista.	Simbólico. Anonimato parcial institucionalizado.	No imputación a la producción humana. Nyonyosi.

Gráfico 9. Proceso de desestimación.

	Deformación y torpeza.	Naturalismo. Incompetencia técnica. Falta de habilidad.
Depreciaciones.	Imperfección-perfección.	
	Falta de acabado.	

Gráfico 10. Sistema de depreciación.

En la actualidad el etnocentrismo modifica sus posiciones para, sin ser tan abiertamente agresivo, mostrarse de forma más sutil, principalmente a través de la conciencia de la creación teórica del arte africano, así como de jugar un papel indispensable en su conservación, mantenido intacta sus posiciones de control.

De esta manera

"cuando se discute en términos muy generales acerca del arte suelen usarse las denominaciones lenguaje artístico internacional o lenguaje artístico contemporáneo como construcciones abstractas que se refieren a una especie de inglés en el arte en el cual se hablan los discursos *internacionales* de hoy [...] Se establece así de hecho una doble jerarquía. En el plano de los significados habrá algunos que poseerán un sentido *internacional* o *universal*, mientras otros sólo lo tendrán dentro de las escalas regionales, nacionales, etnoculturales o grupales de algún tipo" (Mosquera, 1996, p.13).

El etnocentrismo utiliza cada vez más la palabra en su función de acotación y dominio:

"La sospecha principal que estas denominaciones [internacional-contemporáneo] despiertan es que con demasiada frecuencia refieren a prácticas hegemónicas que se auto titulan *universales* y *contemporáneas*, adjudicándose a sí mismas no sólo el valor contenido en estas categorías, sino la capacidad para decidir que entra en ellas. Forma parte del aparato conceptual de un sistema de poder. Éste autolegitima determinadas prácticas, sin concebir lo *internacional* o lo *contemporáneo* como un tablero plural de interacciones múltiples y relativas" (Mosquera, 1996, p.13).

Continúa:

"La mayor parte de la humanidad permanece en zonas de silencio, fuera de todo circuito, aun de internet. Si pensamos en las grandes masas de población en África, Asia y América Latina que quedan permanentemente unplugged, hablar de *universalidad* o de circulación internacional es casi retórico. A menudo ser *internacional* o *contemporáneo* en el arte es solo el eco de ser exhibido en espacios élite de Nueva York o Dusseldorf" (Mosquera, 1996, p.13).

Así el arte se distancia de las personas para ser accesible a un grupo endogámico limitado por una red conceptual compleja, que utiliza como método el lenguaje:

"Es interesante que tal lenguaje se caracterice por su alto grado de complejidad y por la densa trama de historias, referencias y conocimientos previos, que más allá de lo estrictamente visual, resulta necesario poseer para descifrarlo. [...] Se trata en realidad de un lenguaje de iniciados, que permite una comunicación internacional entre los miembros de la secta" (Mosquera, 1996, p.13).

En la línea planteada por Gerardo Mosquera, resulta preocupante planteamiento que sitúa a occidente como creador del arte negroafricano en función de la elaboración del discurso teórico con pretensiones de dotar al objeto de un corpus de conocimiento conceptual.

"La legitimación exclusivista y teleológica del lenguaje internacional actúa como un mecanismo de exclusión hacia los otros lenguajes y sus discursos. [...] La apertura posmoderna y la presión del multiculturalismo han inclinado hacia una mayor pluralidad. Pero, en general, y sobre todo en los circuitos de élite, esta ha respondido menos a una nueva conciencia que a una tolerancia paternalista y de *political correctness*" (Mosquera, 1996, p.13).

Más allá de los discursos sobre la influencia del arte negro en los artistas occidentales y su influencia en la renovación del arte Occidental de comienzos del siglo XX, el primer planteamiento tiene una pretensión intelectual sobre el objeto paralela a la pretensión de conservación del mismo como justificación de la retención de obras. En esta línea argumentativa podemos leer:

"No puede afirmarse que el cubismo haya nacido enteramente de la escultura negra, pero no es exagerado pretender que Matisse, Braque y Picasso han dado al arte africano sus cartas de nobleza, habiendo sido ellos los que han originado el verdadero descubrimiento del continente negro y de lo que Europa puede deberle. Cuando en 1937, el Museo de Etnografía del Trocadero se convirtió en el Musée de l'Homme, fue una deuda de reconocimiento que, en el plano artístico, se pagó a África y al «mundo primitivo»" (Laude, 1968, p. 26)

Aun considerando, como lo hace el profesor Bargna el arte africano como traducción de lo ajeno en lo propio, y la creación de la categoría conceptual dentro de la raíces de Occidente; no dejan de ser afirmaciones dentro de un sistema de comparación

entre *su* arte y *nuestro* arte, donde ocupa un lugar muy importante el museo como “espacio de clasificación y visibilidad”. No podemos afirmar que

“la realidad del arte africano es por tanto artificial (en el sentido de que es posterior a la producción de las manufacturas que incorpora) e intercultural (en cuanto que encuentra en la receptividad Occidental una de las condiciones necesarias de su existencia)” (Bargna, 1999, p.8).

El término artificial que le aplica, se puede considerar desde nuestra propia ignorancia y el término intercultural, desde nuestra exclusiva prepotencia. El primero porque el desconocimiento que tenemos del marco conceptual de las obras en su propia generación, no implica que no estén dotadas del mismo, y el segundo, porque lo que plantea como interculturalidad no es sino simplemente apropiación.

No hemos de olvidar que casi todos los términos de la historia del arte, comenzando por la clasificación histórica, son en la mayoría conceptos a posteriori, y no por ello, su conceptualización es comprensible desde una época posterior a la de producción.

Aun considerando que la búsqueda de la identidad africana (panafricanismo o negritude), es realizada desde fuera del continente africano, lo es únicamente en la adaptación del uso a instrumentos intelectuales occidentales, y no la comprensión de esta identidad, desde la realidad histórica que los produce en los términos específicos de comprensión de dicha realidad. El aislamiento del conocimiento intelectual, es el que permite afirmaciones como esta:

“Objetos como las escaleras de madera, que hasta hace unos años quedaban fuera del territorio del arte, ahora se hayan incluidos en él de pleno derecho; no se trata ni de reconocimiento de una identidad denegada ni de una mixtificación mercantil, de una identidad adulterada; se trata más bien de una decidida trasformación, de la adquisición de una nueva identidad: bajo el ojo contemplativo de una mirada estetizante la referencia pertinente no es la de contexto de uso sino la de las esculturas de Brancusi” (Bargna, 1999, p.9)

Aun aceptando la posición de las escaleras dogón dentro del arte en los términos planteados por Bargna, la identidad nueva, no se puede producir bajo herramientas

conceptuales occidentales, y términos de comparación formal de obras de diferentes culturas, ya que volvemos de nuevo a una asimilación abusiva.

Sin duda el propio Bargna es consciente de este problema, planteando la importancia de evitar

“que se tomen las palabras por cosas, bien a sabiendas de que la realidad de las cosas continua estando hecha, necesariamente y en gran parte de palabras” (Bargna, 1999, p.9).

De esta manera, concluye en su parte introductoria, donde insiste que en el planteamiento del arte africano

“se trata, de buscar un punto de equilibrio, dinámico y precario, entre acogida y distancia: saber ver la perspectiva propia como una ficción, sin que por ello deje de ser nuestra perspectiva. La conciencia de que la alteridad es el resultado de una construcción interpretativa de la realidad y no un objeto anterior a la interacción, tiene como efecto el descentrarnos de nosotros mismos” (Bargna, 1999, p.10)

Aún así, no hay equilibrio entre conceptos no lineales (generación del objeto por el concepto o a la inversa) como son el conocimiento real y el conocimiento intelectual, ambos paradigmas de la cultura negraafricana y Occidental respectivamente. Por lo tanto hemos de buscar otros planteamientos de enfoque más próximos a la cultura negraafricana para acercanos a una comprensión más correcta.

2.1.3 Ámbito conceptual; ajustes de conceptos en las plásticas negraafricanas.

2.1.3.1 Problema de catalogación de la obra tradicional negraafricana.

Gran parte de las artes africanas presentan problemas de identificación de las obras referidas al autor, la datación, localización y grupo, bien de producción o de adopción. Estos desconocimientos llevan a catalogaciones vagas e imprecisas. No se

puede considerar anónimas a infinidad de obras de hace apenas cincuenta años. En el contexto africano el término anónimo requiere el hecho de que lo sean en sí mismas, ya que sólo se puede aplicar ese tratamiento, a las obras que corresponden a esta atribución por razones específicas de la obra en sí, tales como presentificación, o la *no imputación a la producción humana*, siempre de carácter ritual. El conocimiento lleno de imprecisiones que tenemos de muchas manifestaciones artísticas africanas, suelen referir un problema mayor; hay en ello una actitud subyacente excesivamente generalizada por la cual se acepta la falta de rigurosidad, en los datos de atribución de las obras, deslegitimando así, la individualidad artística o el logro de la sociedad que la produce.

Hemos de tener en cuenta, en una clasificación catalográfica, que el sistema de catalogación, es por un lado parcial, y por otro no aplicable a objetos que no responden a las mismas características del objeto artístico Occidental. Sin duda alguna el modo de catalogar afecta al objeto, en la medida que lo resitúa y establece el marco de aproximación del espectador.

Teniendo esto en cuenta, lo primero es abordar el objeto desde su gran complejidad y multiplicidad. El objeto africano está íntimamente ligado con la función y al mismo tiempo con la forma. La forma emana de dos conceptos, el de uso y el de belleza. La función, al no ser un concepto que agote el objeto, necesita al mismo tiempo de una forma bella, para que ese objeto sea completo. Todo el universo del África subsahariana está nutrido de miles de objetos que manifiestan y crean realidad. La amplitud es inmensa ya que necesitamos de múltiples objetos en la vida cotidiana; si belleza y función van unidas, todo objeto se convierte en manifestación artística. La belleza no tiene sentido sin la función y la función no tiene sentido sin la belleza. El sentido estético se encuentra manifestado de esta manera en casi todo objeto africano tradicional subsahariano donde

“la elegancia [se refiere a la forma] se manifiesta siempre funcional y que lejos de perjudicar a la utilización del objeto, se modela en base a ella, la abraza y la facilita”
(Meyer, 2001b, p.9).

En el ámbito artístico Occidental hay una necesidad de eternización, de conservación de sucesos, objetos, representaciones, detestando todo aquello que no

puede ser recordado o recogido; en parte detesta la subjetividad de la memoria. Así trabaja en la eternización de lo efímero, de lo fluyente, en un intento de retener en ello su génesis (que en muchos casos de múltiples formas alude a la comprensión del ser humano dentro de un orden).

De esta manera en el pensamiento artístico Occidental reduce cada acto, a un acto finito, limitado, dejando caer en el olvido que cada acto, así como cada manifestación derivada del mismo, es siempre inconclusa. La persona Occidental confía en el orden material como el único que se revela concluso y capaz de establecer y generar un desarrollo progresivo, a partir de objetos limitados (planteamiento museístico y de la historia del arte).

2.1.3.2 Concepto de etnia asociada a estilo artístico.

“Etnia” responde a un concepto dinámico relacional íntimamente ligado a la geografía, el comercio, la economía o la propia sociedad, con lo que esto conlleva: fenómenos de dispersión, migración, interacción; dados todos ellos bien por razones voluntarias o forzosas. El resultado es que las fronteras étnicas no son netas y mucho menos permanentes. De igual manera las manifestaciones artísticas del África subsahariana comparten los principios de movilidad de estas etnias, así como los principios económicos y de mercado, lo que dificulta establecer un mapa claro de desplazamientos, influencias y desarrollos, de las obras concretas, lo que a su vez no nos permite hablar de estilos tribales determinados por tipologías formales, que están constituidas por rasgos comunes a todas las producciones de la misma y sólo por ellos, al menos sin tener en cuenta todo este contexto de influencias e intercambios.

Somos claramente conscientes del problema del uso del término *etnia*, en cuanto se ha utilizado dicho término en función de diferentes fines. Por un lado lo religioso, en cuanto designa a pueblos *paganos* desde el punto de vista eclesiástico; por otro político en cuanto diferenciación de los estados *civilizados* de Occidente. Etnia se define así en cuanto rasgos que no posee, en contraposición a los que ha desarrollado la cultura Occidental (hablamos principalmente de escritura), que ha constituido un vehículo idóneo de la colonización, sirviendo para *poner en su lugar* a las poblaciones conquistadas (Amselle y M'boloko, 1985). El problema principal ha sido la

fraccionalización en términos unívocos en las que ha derivado el término, que se ha asociado a la pertenencia a una comunidad (Alemania y países del Norte) bajo una esencia natural y por lo tanto inmutable (Francia).

En los últimos decenios a raíz de los trabajos de F. Barth, 1969, se acentúa el carácter dinámico e interrelacional, insistiendo en que no sólo el concepto, sino la atribución étnica han servido como creación colonial para ejercer el dominio político y económico creando manipulaciones artificiales y vínculos más que discutibles (Mercier, 1961; Amselle y M'boloko, citado por Bonte e Izard, 1985, pp.256-260).

En el concepto étnico se nos plantea uno de los primeros problemas; el objeto subsahariano en cuanto imbricado como manifestación colectiva nos da serias dificultades a la hora de establecer una atribución étnica, en función del dinamismo y la interrelación que conlleva el término.

Aun siendo así nos serviremos de la valoración de Taylor a la hora de la apertura del término a la heterogeneidad de los contenidos sociales, para utilizarlo a falta de otro mejor. A pesar de usarlo tenemos claro que es el término que define la diferenciación desde la negación de lo que no se posee como característica con respecto a Occidente.

La atribución étnica al objeto, ha llevado a trasladar valores atribuidos de la una a la otra. De esta manera se ha pretendido ver en el objeto esa potencia directa casi instintiva, primitiva. No obstante:

“el arte africano es un arte consciente, incluso intelectual, lo contrario de ese delirio instintivo, de esa creación inmediata, de ese primitivismo histérico que Vlaminck y los expresionistas alemanes creyeron descubrir en él” (Laude, 1968, p.102).

2.1.3.3 Autenticidad como valoración de la obra.

Estos problemas, tanto de datación como de atribución étnica, presentan, o pueden presentar, soluciones de carácter técnico. No obstante se presentan otro tipo de problemas asociados a los anteriores como es la autenticidad, que en el caso de las manifestaciones artísticas negras conlleva connotaciones concretas. Lo auténtico en nuestro contexto cultural está referido al reconocimiento atributivo de una obra, bien

con respecto a un autor, estilo, época o localización. La autenticidad de una obra africana está difícilmente definida, tanto por los problemas anteriormente citados, como por la dificultad de aplicar el concepto de lo auténtico, a los contextos africanos. La descontextualización desde la que se observan las obras africanas, inhibe una parte importante de las mismas. Probablemente la obra africana está exenta de pretensiones de autenticidad, tal como la conocemos nosotros, salvando la implicación referida al reconocimiento de los logros estéticos obtenidos, e identificándola más bien en términos de función.

En el contexto Occidental nos encontramos en

"un momento en que el valor de las cosas, la ética de los principios se había devaluado hasta prácticamente desaparecer. Lo único válido era el triunfo. Así, un artista no tenía que tener una obra seria y coherente, sino parecerse al chico de los anuncios de Martini. Un teórico no tenía porque tener una teoría, ni publicaciones que la explicasen; simplemente, tener ironía y una columna en el lugar adecuado era suficiente. Y si no podía conseguir eso, tal vez bastaba con la asistencia a un curso de verano. El arte ha visto así debilitada su principal fuerza: el valor de lo espiritual, de lo auténtico, de la esencia íntima del ser. Ha perdido la coherencia entre el autor y el producto realizado" (Olivares, 1996, p.3).

Actualmente hay una tendencia a establecer una relación entre la autenticidad de una obra africana y el hecho de que esta haya cumplido una función. No obstante hay que ser cauteloso al identificar autenticidad y función, ya que, aunque es cierto que la obra tiene un valor por el hecho de haberla cumplido, a saber, función-forma son un binomio inseparable, no podemos olvidar que el uso no es un valor formal en sí, y la obra está considerada por sus cualidades formales (sin subestimar el valor estético de la función). Occidente contempla la función de la obra de arte propia como desestimación de la misma que está enfocada a tener un valor referencial en sí misma. Ahora necesitamos replantear estos conceptos para poder entender la obra africana negra aceptando el hecho de que las manifestaciones artísticas negras no se limitan a sí mismas, siendo su naturaleza la de su propio lenguaje unido a su función.

2.1.3.4 Generalización aplicada al continente africano.

No podemos hablar de arte africano negro, aunque sí percibimos una sensación de relativa coherencia, no basada exclusivamente en categorías vinculadas a características comunes. El problema de la generalización no está en los errores que se producen al desestimar ciertas diferencias, ni en el hecho de que no responden a todas las particularidades, sino más bien en querer sentar bases atributivas aplicables a todas las manifestaciones de un conjunto, creando sistemas cerrados con pretensiones enciclopédicas en términos exclusivamente *técnicos*, cuando los conceptos que generan las obras, ni las obras en sí, tienen su origen en la técnica, sino que se manifiestan en ella y en muchos casos se plantean como a posteriori. Sin embargo podemos sentar ciertas bases apriori que se derivan hacia las manifestaciones artísticas como acto para el que se realizan. Esto es aplicable tanto al concepto de arte africano en general, como a sus correspondientes manifestaciones étnicas.

Dada esta situación ¿hasta qué punto se puede aceptar una generalización en los trabajos del continente africano y si ésta invalida los mismos? Cuando Kapuscinski plantea la situación de Ruanda concluye:

“y es que nuestro mundo aparentemente global, a la hora de la verdad no es sino un conglomerado de cientos de miles de provincias de lo más diverso y que no tienen ningún punto de encuentro” (Kapuscinski, 2009b, 183).

Estos puntos de encuentro son los que buscaba Tempels en la Filosofía Bantú, y hasta sus detractores aceptaron ciertas validaciones generales.

Ya Kwame Nkrumah previno en *África must unite* que:

“el mundo según las previsiones, iba a ser dirigido por las grandes potencias y África, para poder hacer escuchar su voz, debería también ella convertirse en una verdadera potencia. De otro modo, su destino estaría determinado: divisiones, rivalidades, guerras intraafricanas” (Kapuscinski, 2009b, p.71).

Las fronteras heredadas no iban a ser escollo fácil de salvar, pero menos lo sería sus posibles modificaciones ya que

“los estados eran demasiado débiles como para afrontar una situación como esa. A menudo se trataba de simples entidades cuyo poder no se extendía más allá de las periferias de las capitales” (Kapuscinski, 2009b, p.76).

Esta falta de identidad de estado, unida a problemas externos generados por las alianzas políticas gestadas después de las independencias, basadas en los diferentes modelos de independencia, en virtud del tipo de política colonial claramente diferenciada; y unida a problemas internos basados en el mero cambio de manos del poder, en función del color de piel, hicieron que

“las luchas por el poder alimentarán las rivalidades entre las etnias y las diferentes tribus: la administración se transformó en un campo de batalla para repartirse la riqueza nacional y el poder político. La corrupción se fue extendiendo y los conflictos fueron inevitables” (Kapuscinski, 2009b, p.77).

Aún así, a pesar de estos intentos de trasfusión de identidad hacia los Estados y la diferenciación de las identidades dentro de los mismos,

“la proclamación de los valores propios de las culturas negras (base de una – negritud- inventada en el Barrio Latino de París) y la reivindicación de una dignidad recuperada con las independencias, han contribuido a la emergencia de una conciencia africana [...] Es en la resonancia entre la historia de África y la del mundo donde se esbozan los trazos específicos de –una- civilización africana que podría superponerse, sin borrarla, la diversidad geohistórica del continente” (Pourtier, 2010, p.112).

Debajo de estas pretensiones de unidad se mantiene latente como representación, el haber sufrido la esclavitud, y todas sus implicaciones. La generalización no niega la diferencia interna y sí afirma la diferencia fuera de la misma. Esta generalización es la que aplicaremos en la obra tradicional negraafricana, principalmente en su diferenciación con la Occidental.

2.1.3.5 Distanciamiento conceptual; entre lo visible y lo oculto.

Las manifestaciones artísticas africanas subsaharianas son una propuesta distanciada tanto de nuestra manera de entender la sociedad, como la economía o el propio arte. Nos abre una nueva realidad visual, que lejos de podérsele aplicar

conceptos como exótico o primitivo, se afirman como obras maestras, dimensionadas hasta obtener un volumen contundente, una dimensionalidad real, lejos de los criterios perspectivos de nuestra propia cultura, que ha convertido la dimensionalidad, en masa o bien en conceptos matemáticos próximos a la geometría.

Las obras negroafricanas se sustentan sobre los valores del legítimo desarrollo histórico de muchos pueblos que han evolucionado conforme su propias decisiones y necesidades, y no pueden admitir que la tendencia eurocentrista les sitúe como producto de un estado inferior de la fase evolutiva, cuyos principios todavía permanecen arraigados en nuestra sociedad. Esta peligrosa tendencia ha llevado a desestimar las categorías mentales del África subsahariana y sus manifestaciones incluida la artística, de forma que posicionamos estas obras en los márgenes del conocimiento.

Un segundo problema viene establecido por la dispersión de las obras y la acción heterogénea que se viene realizando, en virtud de la mera colocación de estos objetos en museo etnológicos, en lo que se refiere a instituciones públicas. Mientras que la acción privada categoriza este tipo de objetos, bajo términos artísticos, con premisas exclusivamente o casi exclusivamente occidentales, esto es, tratando la categorización como lo haría con objetos artísticos de la producción Occidental.

La falta de un criterio específico a la hora de considerar los objetos del África subsahariana ha menoscabado parte de su identidad, así como ha hecho creer que se estaba generado un conocimiento legítimo en la desestimación de los conceptos originales. Esto replantea la posición física del arte negroafricano.

En referencia a la apertura del Museo de Arte Africano (heredero del Centro para las Artes Africanas de Nueva York, abierto en 1984) Alisa Targer reflexionaba como:

"la noción de un museo de arte africano es por definición, anómala, ya que los museos son un concepto Occidental destinados a alojar objetos culturalmente consagrados. También son pautas occidentales, las que distinguen entre arte y artesanía, relegando esta última a un escalafón inferior de la santificación cultural. En el arte africano, los objetos están frecuentemente imbuidos de un preciso significado, si no función, espiritual. Muchos de los objetos se hallan fuera de contexto, apartados de las ceremonias, danzas y ritos iniciáticos a los que se dirigen. El Museo intenta presentar un

sistema estético africano a través de un medio que no es africano; intentan explicar un sistema único y distinto de conocimiento mediante otro sistema que es completamente extranjero, y, a veces, antitético" (Targer, 1982, p.49).

La exposición inaugural *Screcy: African Art that Conceals and Reveals*, comisariada por Mary H. Nooter aborda el secreto como parte de la obra negroafricana.

"Organizar una exposición y un catálogo así es complicado desde un primer momento, ya que exponer y escribir corren paralelos con los procesos de ocultamiento que implica lo secreto [...] El propósito de esta exposición no es revelar secretos, sino más bien mostrar como ciertas obras de arte sirven para proteger y conservar el conocimiento secreto" (Targer, 1982, p.49).

El conocimiento que se encuentra bajo el secreto, puede permanecer fuera de la visión del espectador bien de forma física o través de una codificación, es *parte y fragmento del objeto* pretendiendo mostrar que:

"la representación cultural nunca es una representación objetiva de hechos, sino información filtrada, tamizada por múltiples capas de interpretación. El punto central de este despliegue no es mostrar lo que los expertos occidentales han aprendido acerca del arte y la cultura dogoneses, sino demostrar las diversas y a veces contradictorias asunciones que hay respecto a ellos. Los objetos están etiquetados con citas de diferentes expertos que han escrito profusamente sobre el arte dogonés, aportando conjuntos antitéticos y contradictorios de las interpretaciones y significados" (Targer, 1982, p.50).

2.1.3.6 Diálogo de la obra artística y diversidad.

La necesidad de diálogo que contiene toda obra artística necesita de la liberación de prejuicios. En ese caso África se afirma con una belleza serena; una belleza contundente y lo hace con una autoridad que no permite poner en duda que el África subsahariana ha tenido un desarrollo, capaz de producir a lo largo de milenios, algunas de las mejores obras de arte realizadas por el ser humano. Obras capaces de manifestar todo un modo de vida, una forma de creer, de entender la economía y el progreso, las relaciones sociales, el trabajo y sobre todo, las creencias.

Nuestra posición delante de una obra no debe ser pasiva. Nos ha de permitir dialogar y comprender en términos de forma, iniciación, color, creencia, textura, equilibrio, 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.

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. Es tan difícil, entender el arte africano, como sencillo dejarse sobrecoger por él. 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 aún teniendo una especialización muy clara, determinada por la relación de su forma y su función, pueden ser modificados pasando a través de diferentes estatus.

Unos de los problemas ante los que nos enfrentamos a la hora de establecer una categorización de los objetos africanos es la diversidad de la obra en sí y las relaciones que se establecen entre las mismas. Los objetos africanos se relacionan en virtud de su forma y de su función, y a partir de ahí se reconoce la identidad de un objeto en particular, dentro del lugar que ocupa entre el resto de objetos.

El hecho de establecer categorías en virtud del objeto en sí, valora su propia dimensionalidad en cuanto a concepto geométrico como obviedad para establecer categorías, esto es, convertimos lo que el objeto representa, en su propia definición tipológica, desestimando el objeto más allá de sí, en los términos más incommensurables a los que alude, principalmente en razón de su función y las relaciones de la misma.

La diversidad y variedad del los objetos africanos parten del simple hecho de una necesidad de lo bello.

“La necesidad de belleza está más difundida en África que en occidente, más ampliamente extendida, ya que no toca sólo un área precisa. Pueden encontrarse en cualquier lado, allí donde no se las espera, y manifestarse independientemente de todo lujo, a través de los materiales más humildes” (Meyer, 2001b, p.194-195).

Lo variado y lo múltiple son el resultado del juego de la realidad para lo cual hemos de partir del mismo hecho de la realidad. El concepto de realidad africano se abre no sólo a lo visible, cuantitativo o mensurable; habiendo en la realidad toda una dimensión no visual. La dependencia de lo visual en la cultura Occidental determina el objeto del conocimiento así como el método de aplicación del mismo.

La variedad africana está en total sintonía con la variedad de la realidad.

“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. Los muertos vagan entre los árboles, preferentemente entre aquellos que se inclinan hacia el este, hacia donde nace el sol, en espera de las almas que les conducirán al Más Allá” (Romero de Tejada, 1999, p.17).

La necesidad de objetos del mundo material, no requiere en sí misma, sino la forma asociada a la función; mientras que el objeto, que pone en contacto las diferentes dimensiones de la realidad, necesita unir al binomio forma-función un tercero; un nexo suficientemente potente plásticamente como para permitir el diálogo entre las diferentes dimensiones de lo real; este tercer término es la belleza. La belleza está al servicio del equilibrio de las dimensiones de lo real, en tanto que posee la capacidad de manifestación, presentificación y diálogo; en cuanto que contiene un conocimiento no verbal, sino plástico, al que no le es permitido establecer ese contacto en sí mismo, sino a través del rito.

En esta diversidad, se establecen un conjunto de conexiones diversas, donde una figura masculina puede aparecer representada en una máscara, en un instrumento musical, o en cualquiera de los accesorios, bien personales, de hogar, rituales o arquitectónicos. Lo mismo sucede para las figuras zoomorfas. Las máscaras así mismo, a parte de su riqueza en cuanto a diferentes posiciones que puede adoptar en su acoplamiento con el cuerpo, pueden contener una gran variedad de figuras humanas, zoomorfas, incluso accesorios personales y rituales de gran riqueza simbólica.

Merecen una mención los adornos corporales tanto los que quedan recogidos como bienes muebles, como aquellos permanentes, realizados sobre la piel, como cortes, o bien temporales, como pinturas, de una asombrosa variedad y riqueza de coloridos. Los accesorios rituales abarcan prácticamente el resto de las categorías, ya

que el objeto es incomprensible sin utilidad, bien ritual o bien funcional, en este último grupo incluimos los accesorios del hogar.

Todo el conjunto de los objetos africanos aparte de las correspondencias mencionadas mantienen un vínculo con la realidad para el que lo no se realiza un proceso de abstracción que supondría un distanciamiento de la realidad y un conocimiento teorizado. La categoría donde se puede ver el único ejemplo de abstracción de la función en un objeto africano corresponde a *otras monedas* (cauríes, piedras del rayo,...); y esta afirmación realizada con reservas, en cuanto que el tipo de monedas al que nos referimos, se vinculan a la realidad como producto de la misma; es el valor atribuido al carácter eminentemente abstracto.

2.1.3.7 Palabra conformada.

“Los dogón conciben el hecho de hablar como un parto” (Monod-Becquelin citado por Bonte e Izard, 2005, p.567).

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.

África, en sus manifestaciones artísticas, es 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 siempre se mantiene en diálogo con realidades múltiples 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.

Belleza, forma, silencio, quietud son aprehendidas en las manifestaciones artísticas negras, al mismo tiempo que fuerza, misterio, poder o temor. El equilibrio entre los opuestos, básico en estéticas tan diferentes como la fang o la baulé, es reflejado en el atemperamiento de la propia naturaleza humana, dotada de una esencia sagrada que comparte al mismo tiempo con todos los seres.

2.1.3.8 Máscara como identidad.

De forma lógica si hay muchas Áfricas subsaharianas, también hay muchas caras de cada una de ellas. El trabajo de los artistas las ha reflejado, mostrando una asombrosa diversidad de miradas, de rostros, de proporciones, de gestos, tanto en las máscaras como en las figuras. El rostro es el factor básico de la identidad personal y el instrumento de reconocimiento social. El rostro no es casual, refleja en gran medida las características que conforman nuestra naturaleza. Las alteraciones sufridas en el rostro o en parte de él, crean un conflicto en el propio reconocimiento, dificultando no sólo el conocimiento personal sino también la propia proyección social.

La identidad de la máscara es fundamentalmente social.

“La función de las máscaras es reafirmar, a intervalos regulares, la verdad y la presencia de los mitos en la vida cotidiana. Tiene también como fin asegurar la vida colectiva en todas sus actividades y complejidad. Entre los dogón se exhiben máscaras de extranjeros (peul, bambara, europeos) que con sus características, manifiestan la diversidad del mundo. 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 los que es depositario de la degradación que sufre cada cosa en el tiempo histórico. Pero también son verdaderos espectáculos catárticos en el curso de los cuales el hombre adquiere conciencia de su puesto en el universo” (Laude, 1968, p.142).

La utilización de máscaras conlleva una suplencia de nuestra propia naturaleza que se sustituye por la suplantada. La imagen de la máscara en su aspecto formal debe contener esta nueva naturaleza (tanto la máscara como el conjunto utilizado por el portador, incluidos sus gestos y movimientos).

“La máscara transforma el cuerpo del bailarín que conserva su individualidad y, sirviéndose de él como de un soporte vivo y animado, encarna a otro ser: genio, animal mítico o fabuloso que es representado así momentáneamente” (Laude, 1968, p.144).

El trabajo del artista es complicado, difícil de abordar. Quizá la imagen de un sueño, la visión por desdoblamiento, la descripción del que lo encarga, o la propia tradición, que ya ha sido capaz de traducir esas formas, incluida la propia experiencia del artista; seguramente la mezcla de uno o varios de estos elementos sean la génesis de la máscara. A partir de ahí el diálogo se producirá directamente con la madera, no habrá bocetos ni esbozos sobre material independiente. Desde posibles ritos a la hora de elegir y cortar el árbol, hasta el comienzo de la talla no habrá nada impuro que interfiera en el trabajo del artista y lo pueda hacer fracasar. El trabajo es directo pasa de la imagen en la mente del escultor, al bloque de madera; se va conformando poco a poco.

2.1.3.9 Rito, objeto y evolución.

Ahora nos movemos en el tiempo de los espíritus. El escultor tiene un trabajo sobre el que recae la responsabilidad de ser capaz de crear vínculos, de mantener equilibrios, de superar conflictos, soportar ritos de iniciación, establecer e impartir justicia; ser elemento de regulación y cohesión social. Todo ello en virtud de la autoridad que emana de la talla; que es justamente el ser capaz de manifestar (de abrir) la realidad que comúnmente no vemos, bien sea esta visible o no. En estas condiciones el escultor se presenta concentrado, ensimismado en su trabajo, realizado en muchos casos aislado. Quizá haya hecho alguna marca sobre el tronco para definir las posiciones de las proporciones principales, a partir de ahí cada golpe es importante. La talla ha de contener la nueva realidad identificada en la forma, que en ningún caso, pueda ser casual. Ha de responder a la nueva naturaleza que contiene. Una vez acabada deberá ser reconocida de forma pública bien en sociedades secretas, a los iniciados, a las mujeres, o incluso a todos ellos al mismo tiempo.

La talla nace asignada a una función, si bien puede evolucionar aceptando cada vez mayor responsabilidad y reconocimiento social. Su forma está íntimamente ligada a su función, incluso se podría establecer un cierto paralelismo entre ambas. Una mayor belleza no es ajena a una mayor aceptación. No hay nada casual. Algunas máscaras pueden ser desechadas si no cumplen la función exigida. La estética plástica tiene una clara responsabilidad en el reconocimiento o aceptación de la obra, pero no la belleza en cuanto tal, pues no contiene en sí misma una función, sino que ha de permanecer asociada a una realidad que no puede ser ajena a su forma.

La talla está asociada al rito que tiene su sentido en el cambio; siempre en referencia al cambio del ser del individuo (en los ritos de iniciación). El cambio interior emerge hacia lo exterior, reestructurando sus cualidades para que manifiesten convincentemente la nueva naturaleza. El proceso de cambio está soportado en el rito cuya estructura es funcional y mística. El arte es el agente, el acto; soporta la tradición, la convierte en actual, crea la nueva realidad. En cuanto tal, modifica la estructura personal y en virtud de la "inmanencia del grupo en el individuo" (Lévy Bruhl, 1985, p.157) también la estructura social. Así proyecta la individualidad hacia la confirmación social. Ahora entran en juego las sociedades secretas, los grupos de edad y estructuras sociales similares, para acoger al nuevo individuo.

El arte negro comunica las concepciones tribales, su soporte cognoscitivo y místico. El objeto aplicado al rito actúa en la persona, cambiando su estado para sufrir un reconocimiento que permita al individuo diferentes metamorfosis hasta llegar a un ser completo, insertado en la sociedad. Le autoriza y reconoce, le fragmenta y reconstruye. La talla actúa con capacidad de ejecutar y acompañar el cambio; para ello se inserta en la realidad tanto ritual como cotidiana, y se vuelve mito, norma, antepasado o ancestro, se convierten en una prolongación casi física que emana desde el interior de la talla.

La talla no está construida una vez terminada la escultura; 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. Venerada, protegida, copiada para ser llevada en los desplazamientos (máscaras pasaporte), formará parte de la vida del individuo, en los ritos de admisión, iniciación, matrimonio, emancipación,... La talla

se percibe como unidad formal, en parte por la relación que se establece entre lo que representa y su manifestación. Esta manifestación se muestra coherente con su propia realidad, no es un mero accesorio funcional.

Por mucho que se observen los objetos es difícil saber la manera en la que cumplen su función. Conocemos como su iconografía permite desdoblarse la realidad, jugando con evocaciones y sugerencias. No obstante la iconografía tiene una fuerte relación de dependencia con respecto a la realidad a la que se le asocia, por ello el tallista va más allá de lo que se puede advertir como acto de percepción. Se dirige hacia lo que se intuye, no se queda en la representación iconográfica, sino que se instala en el acto, generando nociones de fertilidad, protección, transformación,... hasta ponerlas en evidencia. Así en la proximidad vemos la lejanía, en la presencia

"escandalosamente visible, habita lo invisible, (donde) todo se tornan figuraciones, imaginaciones, fantasmas" (Calvo Serraller, 1990, p.23).

Una vez que la talla tiene asignada una función específica: ser manifestación de lo sagrado, representación de un mito, ancestro o bien rememorar ciertos acontecimientos, hemos de observarla desde sí misma, valorándola en cuanto algo sensible, ya que se expresa al mismo tiempo como forma, totalmente sólida, abarcable, táctil. Se muestra perfectamente asequible a nuestros sentidos, se afirma en su realidad material. No se la puede concebir únicamente como funcional, ya que se afirma delante de nuestros ojos como material, cumpliendo formalmente con total convicción plástica. Este paso es el que la sitúa en el ámbito del arte.

Las manifestaciones artísticas subsaharianas son básicamente experienciales. Esta experiencia plástica es una sensación que ocurre, sucede; que de alguna manera se encuentra presente delante del espectador.

El acercamiento a una talla africana requiere de la mirada hacia el objeto como desarrollo, casi como ver una obra teatral. No hay nada en que pensar; sólo y exclusivamente mirar. Utilizar la mirada como una forma de conocimiento. Dejar que se dirija hacia la talla, que se acerque, que la haga entendible como objeto presente y actual. La talla se mostrará como es, mostrará 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, del continente al contenido.

La talla no es pasiva, una vez asociada al rito, soporta de él su estructura relacional, donde se desarrollan las partes, actúa como soporte de las 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. La talla en el rito es lo que le permite al hombre africano liberarse de la necesidad de dependencia y control que tenemos de la realidad sensible, abrirle el paso al encuentro con antepasados y espíritus.

El tallista africano actúa sobre la materia, imprimiendo en ella un movimiento que no pretende captar artificiosamente la retención de una posición concreta, sino que las formas, líneas, contornos, desarrollados todos ellos con gran limpieza y dominio técnico en sus trayectorias, dinamicen el movimiento de la figura. La talla se percibe como bloque, se concentra y se dispersa a partir del mismo, pero siempre responde a la unidad, organizándose casi geométricamente. Esta forma de trabajo dificulta la consecución del movimiento plástico, ya que hace que éste, no se base en la direccionalidad o el desequilibrio, se ha de generar en el propio bloque, a partir de conceptos plásticos muy estables.

La talla se conjuga como una estructura completa. Los elementos que componen su estructura formal se relacionan entre sí limpiamente, tanto el espacio tallado como el vaciado. El tallista se encarga del hueco o los huecos que dejan las virutas suprimidas y que, obviamente, tienen relación directa con la forma de la talla. Se acoplan como no puede ser de otra forma en la obra, formando una unidad indisoluble, organizando el lenguaje plástico de forma rítmica. El resultado: equilibrio, serenidad, firmeza. Así la talla se presenta con una imagen de estabilidad y permanencia.

La necesidad de comprensión propia y de la realidad que nos abarca no ha llevado al hombre africano a etiquetar y encasillar febrilmente todo el conjunto de realidades que nos soportan, sino que han dejado que estas fluyan y se desarrolleen, se mezclen y se diversifiquen. Como ser humano acepta la realidad como creadora así como el propio hombre. La obra africana forma parte de la vida del hombre, sin ser inútilmente contemplada, porque su sentido está en su cercanía. La distancia entre la persona y el arte hace que este pierda su sentido; no puede ser contemplado únicamente

como logro, ha de ser vivido, notado, sentido. Las manifestaciones artísticas han de ser contempladas desde la vida, como aprendizaje y aprehensión, como concreción de nosotros mismos en cuanto respuesta tanto individual como social.

Hemos de aceptar dolorosamente la realidad negroafricana actual debatida entre la elección de sus propuestas tradicionales y las occidentales, entre la supervivencia de su identidad y la adopción de sistemas capitalistas neoliberales insostenibles a largo plazo, incluso para los propios blancos.

“La mayoría de los observadores de África, africanos en su mayoría, coinciden en un diagnóstico parecido: África está en muy mal estado, por cualquier lado que se la mire. Un cierto afropesimismo penetra todo y, aunque ese término haya sido tachado de demasiado tenebroso por quienes valerosamente intentan descubrir alguna luz, la razones para seguir esperando son más bien pobres. Por el contrario, los síntomas de la crisis y el pesimismo que alimentan son abrumadores” (Burgos, 2007, p.15).

2.2 Posicionamientos específicos en torno al objeto; conceptos y contexto

2.2.1 Conceptos específicos y objeto negroafricano.

2.2.1.1 Muntú

El ser humano en el pensamiento negroafricano, y en su representación escultórica, está concebido como parte de un orden, y es en este ordenamiento de todos los principios de vida que lo componen, donde se encuentra el equilibrio. Estos principios presentes en el hombre como el alma, el soplo vital, o el desdoblamiento, son comprensibles a partir de la concepción divisible del ser humano. Esta divisibilidad (máscaras dobles) ocupa únicamente el espacio entre lo consciente y lo inconsciente, justo el momento donde se revela la forma de una parte importante de la escultura negroafricana. La escultura al hacerse presente tiene entre sus fines el participar de la fuerza de los antepasados y comulgar con los ancestros e identificarse con ellos, para lo

cual se utiliza como medio el rito, aplicando sobre la representación diferentes actuaciones.

En esta concepción antropomórfica donde la persona (no como persona individual sino como género humano) es el eje radial de la realidad, donde “dios mismo ha instalado al hombre en el centro de la religión” (Cuende, 2008, p.58), y lo ha dotado de diversas almas que se combinan en dos grupos de cuatro posiciones; el primero en la cabeza y el segundo en el sexo. Estos dos grupos de almas contienen al mismo tiempo los principios masculino y femenino, cada uno de ellos dotado de diferentes facultades.

Estas facultades acrecientan el nyama en función de diferentes condiciones, entre las que se encuentra la presencia del niño en el *Sigui*. El ser es esencialmente principio de actividad que se expresa en las tallas africanas en la representación de orejas, boca, ojos, y todos aquellos elementos que actúan sobre los sentidos, no sólo para comprender lo visible sino también lo invisible. Esto implica elementos que se convierten en capacidad; como la palabra respecto a la boca. Esto hace que la espiritualidad bantú se encuentre encarnada en el cuerpo y su manifestación preferente sea la talla de la figura antropomorfa.

La actividad en el muntú no se refiere al movimiento, sino al ser. Los actos que identifican e incrementan el ser de la persona se muestran en la talla, independientemente de que estos impliquen algún tipo de actividad (agrícola, ganadera o ritual).

Todo lo que nos plantea una talla lo hace en función de la capacidad de comunión del hombre con las realidades no visibles, y pasa necesariamente por ser traducido en los diferentes elementos del cuerpo humano. En torno al hombre se van situando las diferentes realidades en diferentes posiciones, tal y como plantea Parrinder: en el cielo, el Ser Supremo; debajo, la tierra; a un lado, los antepasados y al otro los dioses y fuerzas sobrenaturales. En la talla convergen las diferentes posiciones como lugar privilegiado para la restauración del ser, las purificaciones y la aplicación de sanciones, que constituyen la base de los ritos sobre los que se soportan la cohesión y persistencia social.

El ser individual en ningún caso puede definirse en cuanto tal. No hay individualidad en el ser humano; no es comprensible desde sí mismo. Esta concepción

tan común a la persona bantú y tan extraña al Occidental, ha marcado una gran parte de la diferenciación en nuestras formas de pensar y de vivir, en todas nuestras dimensiones, incluida la plástica.

En la concepción bantú el individuo nace como tal y va abandonado esta condición a medida que avanza en los diferentes ritos y procesos de paso. Las manifestaciones artísticas se descargan del individualismo exacerbado con el que las contempla Occidente, distanciándolas de lo colectivo y autojustificándose en términos plenamente personales con los que se dota al *artista* de totales derechos de creación, haciendo del mismo, ante todo, un individuo, identificado con su obra; y entre ambos se entienden.

La representación individual es minoritaria en gran parte del arte negroafricano, a excepción de retratos conmemorativos de linajes reales o militares, siendo en estos casos la representación individual ligada a su jerarquía social, predominando los rasgos de status. En la talla rara vez se representa al individuo, sino su estado de realidad dentro de la sociedad; el individuo no pertenece al ser, o más bien deberíamos decir; no se concibe como ser humano, sino dentro del grupo social.

2.2.1.2 Cuerpo.

"Los cuerpos cuentan historias, las cicatrices son las leyendas de esos mapas personales. La historia del grupo se transmite en los relatos y las canciones, pero es en los cuerpos donde se escriben las historias de cada uno" (García, 2010, p.56).

En la representación del cuerpo se gestionan todas las inquietudes, deseos, creencias, esperanzas o temores de cada uno de los pueblos, con los seres del conjunto de sus realidades.

"En África Occidental, el antropomorfismo es uno de los modos de representación habituales de las divinidades y de los espíritus de la naturaleza. [...] Tales representaciones recuperan a menudo los criterios propios de una figuración humana idealizada y proceden de un embellecimiento del cuerpo mediante la exaltación de sus cualidades positivas" (Boutiaux, 2004, p.13).

El cuerpo evoluciona cuantitativamente, manteniendo una constante, mientras que en su evolución cualitativa implica un cambio de status, un cambio de estado, casi una metamorfosis completa. La muestra de este cambio se representa culturalmente.

"Los hombres de las tribus borana, mursi o bume lucen en su cuerpo escarificaciones, cicatrices en la piel, que indican el número de hombres que han matado en la batalla o de animales peligrosos que han cazado" (García, 2010, p.56).

La representación de la sexualidad, como elemento cambiante, que modifica el ser de la persona, está referida a la identidad sexual del sujeto más que a la propia genitalidad, aún siendo ésta la que se manifiesta. Así, la representación no muestra la genitalidad doble en un mismo individuo, sino como atribución a las personas de un alma doble. Ambas se separan como en la representación senufó de los antepasados primordiales, quedando diferenciadas en masculino y femenino, ambas con sus atributos sexuales.



Imagen 2. "Cetro para los ritos agrícolas, senufó, Costa de Marfil, XIX-XX, madera, 59,3-15,5-8 cm. África Museum, Tervuren Núm. Inv. 79.1.398". (Costa, Boutiaux, Mack y Wastiau, 2004, p.85).

El alma femenina muestra a menudo la fecundidad por medio de pechos generosos, en formas contundentes. Este alma cuando se refiere a un espíritu suele perder la potencia de la representación sexual como en el caso de los baulé y sus *Blolo bla* o *Blolo bian*, donde sin perderse los atributos sexuales se contienen, en una representación más espiritual.



Imagen 3. Esposa del otro mundo *blolo bla*, baulé, Costa de Marfil, XIX, madera, 24,4-10,5-8 cm. African Museum, Tervuren. Núm. Inv. 79.1.29. "Esta delicada figura femenina fue, en los primeros años del siglo XX, la primera escultura baulé que entró en un museo. Se trata de la esposa de otro mundo del jefe Aya y perteneció al gobernador Maurice Delafosse, que la donó con los demás objetos de su colección al Museo de Trocadero (antecesor del Museo del

Hombre), desde donde pasó a formar parte de los fondos del Tervuren". (Costa et al., 2004, p.97).

En conjunto la representación espiritual puede perder parte de los atributos de la persona viva, bien por sus nuevas características, bien por la falta de utilidad de las anteriores como el atrofamiento que muestra los brazos de los *Blolo* o las piernas del *nommo acuático* dogón.

En ocasiones podemos generar un nuevo concepto o estado de lo representado y por lo tanto de la representación; es el caso del ancestro fang, donde la talla muestra al mismo tiempo el estado de niño y anciano, generando un estado ambiguo en su definición formal, pero completo en su concepto, donde vincula el estado del niño, indefinido en identidad, pero cerca de los antepasados de donde proviene, con el de anciano, completo en su perfil identitario y a punto de pasar al estado de antepasado (Fernández, 1971).

En las proporciones diferenciales W. Fagg toma de la morfología de los organismos, las particularidades de los sujetos representados; separándose de la teoría naturalista del arte, en cuanto que la representación de la condición social no es de carácter natural sino social; es obvio que la edad, en cuanto particularidad del sujeto, se enmarca dentro de la teoría naturalista.

La concepción del cuerpo como el sujeto de representación y la representación de seres del mundo de los muertos, está en la base de una utilización de la proporción de 1/3 a 1/5. Ambas comparten una cierta continuidad, la necesidad de comunicación no altera la representación de los rasgos que la facilitan.

"Desde que el ser humano movido por sus ansias de supervivencia, decide poseer un alma, esta debe ser inmortal. El cuerpo, sometido a los estragos de la vida, pierde el aliento y desaparece, y el alma viaja a un mundo paralelo similar al conocido: nada cambia en realidad. Allí se encuentran los que le precedieron que, lógicamente, tienen un cuerpo también similar al conocido, pero, en este caso, no idéntico, pues ya no son humanos. [...] La escultura los presenta en su aspecto invisible, muertos y aparecidos y cada tribu africana lo ha hecho a su manera. El cuerpo debe guardar la apariencia humana; el rostro debe dirigirse a los vivos y hablarles; los tatuajes y peinados deben de identificar al difunto como el esposo o padre" (Costa, et al., 2004, p.10).

La proporción no alude sólo a la longitud total de cuerpo en relación con alguna de sus partes, sino también a la combinación de los elementos que forman parte del objeto. El carácter rítmico y orgánico, y la complejidad de las partes de una talla, determinan en parte su concepción proporcional, como complemento de la relación de la medida de la cabeza en relación a la longitud total del cuerpo.

“En África los escultores son especialmente hábiles en distorsionar para sus fines las proporciones, de forma que aberraciones anatómicas se disuelven en figuras integradas y coherentes” (Costa et al., 2004, p.11).

Todo concepto de proporción en relación con el cuerpo humano, mantiene una evidencia lógica con una concepción que se distancia, en mayor o menor medida, de aquello que podemos considerar como modelo. La proporción es, en último término, la expresión de la condición de un sujeto, se encuentre este, en el mundo de los vivos o de los muertos, y dentro de este último con todas sus diversificaciones. La lógica de la proporción naturalista en conformación a lo que vemos, es aplicable de la misma forma, en relación a lo que no vemos. La manera en la que se nos revela el mundo de lo invisible nos permite reconocer una visión, que se puede convertir o no en talla. Esta necesidad de conformación visible hace del espíritu, ancestro, etcétera, una continuidad del naturalismo visual, con las convenientes modificaciones en virtud de su naturaleza; una de ellas es la proporción.

El cuerpo puede ser representado o utilizado como soporte de representación, en cuyo caso su función va unida a su status, sometido al perfil identitario inmutable, que viene conferido de nacimiento, o bien el status adquirido con el paso de tiempo, en función de los ritos específicos.

“En la mayor parte de los casos, todas estas marcas se asocian con el ritual en sus manifestaciones de mayor importancia. Pero también funcionan como signos de adscripción o identidad, a linajes de parentesco, clases de edad, sociedades secretas, o guerreras, etc.” (Ramírez, 1996, p.63).

El *cuerpo como soporte* es un término Occidental, que en la mentalidad negrafricana adaptaríamos al *cuerpo como identidad*. En este sentido tanto pinturas como escarificaciones marcan una diferenciación cultural que mantiene elementos comunicativos, simbólicos y estéticos.

“Los nubas consideran que la diferencia fundamental entre hombres y animales reside en la habilidad humana para afeitar sus cabezas y cuerpos y dejar lisas sus pieles” (Ramírez, 1996, p.65).

La diferentes concreciones de identidad en cuanto culturales, son específicas de cada cultura, pero absolutamente necesarias en tanto que

“los no marcados son excluidos socialmente: es el caso de los albinos o de los que llaman niños de sueño”. (Ramírez, 1996, p.65).

En el cuerpo todo se plantea en términos de identidad, con un mayor o menor grado de simbolismo, incluso en el gesto, como podemos ver en la talla dogón que se cubre el rostro con ambas manos, cuyo significado puede provenir del incesto cometido por el primer hijo del dios supremo, introduciendo así el desorden en la creación de Amma (Costa, 2004; 65).



Imagen 4. "Personaje con gesto de arrepentimiento, dogón, Mali, XVIII, madera, 36-6-8 cm. Colección particular, Bruselas. Antigua colección Duperrier, París" (Costa et al., 2004, p.65).

2.2.1.3 Espacio y realidad

El espacio plástico, queda representado en diferentes niveles; de manera indirecta a través de ciertas características de la figura que la proyectan hacia su espacio habitable, esto es, escarificaciones, vestidos, adornos corporales, lanzas, etcétera; en un segundo término por medio de representaciones adjuntas a la propia figura que forman parte de accesorios como taburetes u objetos soportes; una tercera representación del espacio es el marco donde aparece representada la figura como, copas, puertas, placas, altares; habríamos de considerar un último caso donde el espacio se representa como tal, hablamos de arquitectura o bien de organización arquitectónica. Es este último con el que vamos a continuar.

Hemos de distinguir entre representificación y representación, reconociendo, que en la primera, por el hecho de conferir presencia a entidades o fuerzas invisibles no

tiene que representar el espacio, ya que él mismo, es el lugar de residencia o de actividad de la entidad o de la fuerza. Habría que matizar esta afirmación, ya que si bien la talla presentifica el espíritu, este procede de un espacio, que aunque ambiguo en muchos casos no dejar de ser un concepto de espacio diferente al visible, de manera que esta ambigüedad queda recogida por los tallistas.

A la hora de abordar el estudio del espacio arquitectónico en África (Oliver, 1971 y 1997; Elleh, 1996) nos encontramos con varios problemas, de los que destacaremos tres:

“Uno de ellos es la escasez de trabajos verdaderamente etnoarqueológicos sobre el tema; otro, la inabordable variedad de culturas que ofrece el continente y que en modo alguno permiten una síntesis breve [...]. Un tercer problema es el gran sesgo que existe en la distribución geográfica de los estudios sobre viviendas africanas” (González, 2008, p.10).

La arquitectura africana presenta un abanico muy amplio. Desde las efímeras construcciones nómadas hasta las perdurables pirámides egipcias. Entre medias se sitúa una variedad que abarca desde las construcciones de piedra de Mauritania o Zanzíbar a los trabajos de barro (arquitectura Sudáno-sahaliana), madera u hojas de árboles (san de Congo).

“gama que se extiende desde las soberbias ciudades de piedra de Mauritania y Zanzíbar, el milenario patrimonio egipcio, los castillos libios o las iglesias subterráneas etíopes hasta las maravillosas creaciones contrastantes, surgidas del uso del humilde barro combinado con otros materiales locales disponibles, predominantemente de origen vegetal” (Vélez Jahn, 2005).

La arquitectura es muy representativa dentro del mundo de las artes africanas en función de su estrecha dependencia con el paisaje, el clima, en definitiva con la geografía. Mejor que en otro tipo de manifestaciones artísticas, el hombre no puede desarrollar su trabajo ajeno a su vínculo geográfico, con lo que no plantean divagaciones intelectuales que puedan escapar del vínculo real del arte con el hombre, lo cual en nada significa que eludan su carácter estético.

El espacio arquitectónico africano mantiene las mismas características que el resto de los objetos fabricados por sociedades tradicionales africanas: creatividad,

auténticidad, equilibrio y potencia formal, que han servido de modelo a arquitectos como Gaudí, Corbusier, Barragán, y más recientemente Gehry, entre otros muchos.

El espacio hecho vivienda, bien para los vivos, bien para los espíritus, ancestros o simplemente centrada en lugar de algún tipo de culto, contiene mensajes que responden a la identidad, la cosmología y la sociedad de producción. Las sociedades mantienen una fuerte estructura cosmológica en cuanto a organización arquitectónica tanto de los pueblos, como de las casas, siempre ligadas a la función de las mismas.

“La forma más sencilla y fructífera de observar la materialización de lo cosmológico es a través de la orientación de las casas y los poblados [...]. Los arqueólogos deberían buscar metáforas del cuerpo cuando analizan viviendas: su expansión en el África subsahariana y fuera de ella nos indica que se trata de algo muy corriente. Se hallen en relación o no con el cuerpo, el caso es que las viviendas ofrecen un buen campo de generación de metáforas de todo tipo y son raras las culturas que no utilizan algún elemento de la morada como referente metafórico” (González, 2008, p.12).

Además del vínculo cosmológico y funcional, la arquitectura contiene mensajes de poder y de posición. Los mensajes de poder se vinculan con arquitecturas tanto estatales como particulares (que igualmente revelan mensajes de posición). Los mensajes de posición son complejos y vienen dados por diferencias de edad, sexo, ocupación y grados de iniciación que determinan la diferencia como comprensión de los individuos dentro de una sociedad. Cada persona ocupa un espacio, en clave simbólica práctica:

“Entre los Nankanse, el señor del caserío reside en una casa rectangular a la derecha de la entrada, con un techo plano, saledizo, y una escalera; en una construcción redonda anexa vive su segunda mujer. Aquí, cerca de la entrada de la finca se encuentran las zonas reservadas a los hombres, junto a los santuarios de los antepasados. Además, se encuentran allí grandes patios para el ganado; los animales domésticos, como ofrendas y precio nupcial, son de gran importancia. Limitando con el patio, se alzan los grandes silos, que conducen a la zona de las mujeres” (Henning, Müller y Ritz-Muller, 2000, p.66).

La vivienda es una fortaleza simbólica de protección ante las amenazas, un vínculo de protección no sólo físico, ante los elementos naturales, sino también, por

extensión, ante el conflicto que puede suponer la relación de lo natural con lo sobrenatural, la convivencia de las diferentes realidades negroafricanas: vivos, espíritus, antepasados, brujos, adivinos y muertos. Así, para los Nankanse:

“varios rombos unidos entre ellos forman las alas de un murciélagos, animal que se alimenta de insectos por lo que es aceptado en casa con agrado. Una púa sencilla o formada por tres partes forma una pata de gallina. Las gallinas y los gallineros forman parte de la zona de las mujeres, que son las verdaderas jefas de la casa y el patio. Esto lo demuestran también los rombos que representan una red de calabacino (zalenga) e indican una casa ordenada. Un triángulo sostenido por su punta representa un signo de protección frente a las desgracias; representa pedazos de calabacino y pérdidas, ya que a la muerte de una mujer partes de sus utensilios caseros son rotos sobre el cruce que conduce al caserío de su padre. Un signo *de suerte* lo constituye un triángulo con la punta hacia arriba, que generalmente simboliza el sexo femenino, y por lo tanto fertilidad. Una púa doble representa el batir de alas del azor y evita que las gallinas sean devoradas” (Henning, et al., 2000, p.68).



Imagen 5. “Semirrelieves de adobe, que representan serpientes y lagartos, deben favorecer la fertilidad y defender de los enemigos. Con frecuencia se colocan en la cercanía de un santuario, sobre los que en caso de enfermedad u otro tipo de crisis, el cabeza de familia realiza ofrendas a dioses protectores propios de la familia o personales. Los lagartos o los cocodrilos son animales sagrados para un gran número de clanes, que ni los matan ni mucho menos los consumen, para agradecerles el gran servicio prestado al primer antepasado y fundador del clan (a quien, por ejemplo, le mostraron un manantial o cualquier otra valiosa ayuda)” (Henning et al., 2000, p.68).

El espacio arquitectónico es la respuesta del hombre al entorno y en cierta manera responde a los mismos principios que las representaciones escultóricas, fusionando no sólo conceptos sino formas. Este es el caso de la arquitectura Sudánesa que “es en su nacimiento una escultura apenas habitable, más propicia a albergar a las ánimas de los antepasados que a los seres vivos” (Vauthrin, 2006, p.77).

Es un espacio de contrastes principalmente entre la luz y la sombra, tan diferente, que hace que al entrar consideremos este espacio como distinto a la realidad exterior.

“Penetrar en el interior de una casa vieja, mezquita o edificio civil, resulta una experiencia sobrecogedora: los gruesos muros, a menudo de más de dos metros de espesor, la imponente masa de lo construido, los múltiples y anchos pilares que reducen el paso, la eterna penumbra que contrasta con la intensa luminosidad exterior, es como si de golpe treinta generaciones se nos desplomaran encima” (Vauthrin, 2006, p.77).

Las formas de estos espacios se adaptan desde el culto de los ancestros dogón, a la religiosidad de Tombuctú, o la diversidad espiritual de los Bozos y Mossis, pero manteniendo ciertas similitudes de tipo simbólico, así es como:

“los *torons* que sobresalen de los edificios simbolizan *Ja*; germinación, procreación, renacimiento y saber, mientras que las columnas angulares y las pilastras *sara fa ha*” que articulan las superficies esculpidas, evocan la belleza masculina, la paternidad y el coraje. El concepto de feminidad se exterioriza en los cascós de alfarería o en las medias-calabazas y huevos de avestruz que rematan los pilares, y en los *goum hu* y *hu me*, boca de la casa, es decir su entrada, flanqueada por pilastras femeninas, *sara fa wey*”. (Vauthrin, 2006, p.83).

La proximidad de las tumbas, tanto bozo como dogón, representa el estrecho vínculo con ancestros y antepasados, ya que es en estos donde se encuentra el conocimiento, y principalmente la continuidad que se vuelve efímera sin la renovación del barro, continuamente sometido a las inclemencias del tiempo por lo que necesita prácticamente de una renovación anual.

“Los palos (*torons*) que sobresalen en la parte superior, sobre todo en minaretes o torres de mezquitas, no cumplen una función estructural. Sirven de andamiaje permanente para el enlucido anual. Esta actividad es a menudo la ocasión de una fiesta (*Mussem*) en los alrededores de la mezquita” (Vauthrin, 2006, p.115).

Si la arquitectura del espacio tiene una vertiente de respuesta al entorno de carácter simbólico, responde al mismo tiempo a las causas que revela la mitología; es el caso de los dogón. En una concepción antropocéntrica de la vida y del espacio, estructuran el poblado bajo una forma estrictamente antropomorfa.

“La casa de los hombres simboliza los ocho antepasados primeros; se trata de un lugar sagrado, cargado de fuerza y, como los altares del poblado, recibe ofrendas con regularidad. Si se unen los altares de un poblado con líneas imaginarias, se obtiene en el plano el contorno de un cuerpo humano” (Henning et al., 2000, p.74).



Imagen 6.

“Casa de reunión de los hombres. En la *toguna* se reúnen los hombres adultos (circuncidados) y escuchan los consejos de los ancianos. Tras la puesta de sol, según la creencia de los dogon, también se reúnen los antepasados” (Henning et al., 2000, p.70).

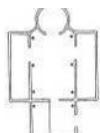


Imagen 7.

“Plano de una casa dogón. Incluso las viviendas siguen la concepción dogón que representa una persona que yace sobre su espalda. Los diversos espacios corresponden al hombre, a la mujer o al matrimonio” (Henning et al., 2000, p.75).

Así el cuerpo humano es la medida del espacio, el espacio no se impone al mismo, ni este se sitúa por encima de una estructura arquitectónica, ambas responden a los principios mitológicos que rigen su naturaleza y el entorno sobre el que se difuminan, para no trastocar el orden de lo natural, pero convirtiendo su espacio en respuesta cultural de interacción.

2.2.1.4 Tiempo y proceso.

“El concepto africano del tiempo es silencioso e indiferente” (Cuende, 2008, p.29).

El concepto del tiempo modifica la estructura de nuestras vivencias que elaboramos según un marco temporal establecido. Cualquier manifestación artística no sólo revela conceptos de espacio, sino también temporales.

El concepto de *tiempo* es uno de los que más nos distancia y diferencia, al Occidental y al negroafricano. En el mundo Occidental el tiempo está notoriamente presente en nuestras vidas, y en vez de discurrir los sucesos sobre el tiempo, este nos hostiga para encajar los sucesos en el mismo.

“Los europeos están convencidos de que el tiempo funciona independientemente del hombre, de que su existencia es objetiva, en cierto modo exterior, que se halla fuera de nosotros y que sus parámetros son medibles y lineales. [...] El europeo se siente como su siervo, depende de él, es su súbdito. Para existir y funcionar, tiene que observar todas sus férreas e inexorables leyes, sus encorsetados principios y reglas” (Kapuscinski, 2009, p.22).

El tiempo en el mundo negroafricano es un vínculo con la realidad, ya que no se hace comprensible de forma abstracta sino vinculada a sus efectos, haciendo que éstos sean su propia realidad.

“El día se divide en momentos marcados por el sol, la luna y según se van desarrollando las tareas o trabajos que se desempeñan a lo largo de éste. Por tanto, no se divide en horas y no existe el día en abstracto. De igual manera, tampoco existe el mes o el año de forma abstracta, sino que se les designa por épocas de sequía o de lluvias, de recolección o de siembra, etc. Así, los años pueden durar 350 días ó 390”. (Cuende 2008, p.28).

Cuando el tiempo depende del ser humano la realidad se vuelve elástica, y el tiempo sucede a la misma, haciendo, que la relación entre el hombre y la realidad, sometan los sucesos hasta poder hacerles no temporales.

“El tiempo aparece como consecuencia de nuestros actos y desaparece si lo ignoramos o dejamos de importunarla. Es una materia que bajo nuestra influencia siempre puede resucitar, pero que se sumirá en un estado de hibernación, en incluso en la nada, si no le prestamos nuestra energía. El tiempo es una realidad pasiva y, sobre todo, dependiente del hombre” (Kapuscinski, 2009, p.23).

A parte del tiempo físico, para el hombre africano existe un tiempo que depende del tipo de vivencia que sucede en un momento concreto, haciendo que este se dilate o se concentre en función de la intensidad de la vivencia.

“El tiempo, incluso, es algo que el hombre puede crear, pues por ejemplo, la existencia del tiempo se manifiesta a través de los acontecimientos, y el hecho de que un acontecimiento se produzca o no, no depende sino del hombre” (Kapuscinski, 2009, p.23).

Existe así mismo un tiempo social que se plantea como diferente para cada sociedad frente al concepto lineal del tiempo Occidental con pretensiones unificadoras y de carácter absoluto.

El mundo africano considera, por último, un tiempo de carácter cualitativo que ordena y regula el espacio temporal, estableciendo saltos cualitativos y espacios entre los mismos, flexionando, en el momento en que suceden, la temporalidad. Este tiempo es donde se inserta la obra africana como parte funcional del rito. En este tiempo, asociado a un suceso ritual, no nos encontramos en el presente, sino más bien en el pasado (aunque sucede en el momento actual). Este tiempo mítico se convierte en acto, y es este acto, el que dicta la traslación del concepto del tiempo presente al pasado, recuperando el momento de inflexión que dictó el estado anterior y posterior del tiempo, con respecto a sí mismo.

Este tiempo es en el que suceden los ritos, sacrificios y conmemoraciones,

“ya que los actos sociales se basan sobre un principio mágico: la reconstrucción simbólica de ese acontecimiento particular puede, en cierto sentido, recrear este suceso y borrar el tiempo transcurrido desde la época original en la que había tenido lugar”. (Cuende, 2008, p.31).

Al ser un tiempo social no permite al individuo tener una concreción sobre el mismo, ni siquiera influir en él como individuo, sino sólo como grupo social.

“Es un *tiempo cualitativo*, por oposición al tiempo cuantitativo que en occidente conocemos. Para el negro-africano la organización del tiempo no se realiza en una escala del individuo aislado, sino en la existencia de un movimiento comunitario donde se inscribe el cuerpo de manifestaciones colectivas de su cultura (establecimiento de las principales instituciones de la comunidad, recuerdo de la época donde vivían algunos antepasados fallecidos, analogía a las diferentes fases de los ciclos de las estaciones...). Todo ello con el fin de ordenar los acontecimientos dentro de un sentido *antes de-después de*, de una forma generalmente positiva o neutra, nunca negativa. Es decir, el tiempo pasado siempre será mejor que el tiempo actual o el tiempo futuro. De aquí que siempre se busque un retorno a los orígenes”. (Cuende, 2008, p.31).

Los objetos africanos asociadas a todo tipo de ritos, han de ser presentados como reguladores del tiempo mítico, como los dictados de la identidad social, los que son

capaces de hacer comprensible al hombre negroafricano como ser social. El hombre está marcado por ciertos sucesos, estos son: nacimiento, pubertad, procreación, vejez, muerte e inmortalidad. El nacimiento, en la mayoría de los casos, se considera exclusivamente un hecho (no un acto), y como tal, no merece consideración específica; sí lo merece el hecho de tener un nombre (que resulta tan identificativo, como tener un rostro), constituyendo un vínculo parental, por el que somos definidos e identificados a lo largo de nuestra existencia. Poner nombre nos vincula con lo nombrado, en nuestra capacidad para dotar de identidad;

“El nombre expresa la naturaleza individual del ser, no es una simple etiqueta, sino que es la realidad misma del hombre” (Tempels, 1965, p.72, citado por Cuende, 2008, p.28).

En este sentido se hacen comprensible algunas muñecas africanas realizadas por diferentes culturas, donde las niñas las cuidan como si fueran verdaderos bebés, poniéndoles por supuesto nombre, cuidándolas, vistiéndolas o dándoles de comer. Las figuras *biiga* (C.I. HU.VA.031 y C.I. HU.VA.032) o las *akua ba* (C.I. HU.VA.051) presentan significativas carencias en la representación de muchos de los elementos de un niño, apenas queda un cuerpo reducido a un cilindro básico, coronado por la representación de la cabeza. Tanto extremidades superiores como inferiores, desaparecen como partes, o bien se ven reducidas a simples prolongaciones del cuerpo. La representación del niño no es completa, le faltan muchos elementos para que adquiera su identidad personal y social. Únicamente tiene lo que es imprescindible, estos son, los orificios que le permiten respirar, comer y defecar. Los de la nariz y la boca son visibles, mientras que el agujero para la defecación suele hacerse en la base en la que se apoya la obra. El tiempo reduce el espacio, reduce la representación del cuerpo en algunas de sus partes, que actúan en el espacio y corresponden al adulto.

Llegada la pubertad, el hombre y la mujer están en capacidad para procrear, la genitalidad se vuelve plena y la sexualidad se vincula plásticamente a los órganos sexuales, tanto pechos como pene y vulva; es el tiempo de la fertilidad. El concepto de fertilidad se proyecta hacia los ritos de iniciación como punto de inflexión, que separa el momento anterior a la fertilidad de un individuo, del posterior. En este momento se

convierte en absolutamente importante el desprendimiento de la parte sexual que mantenemos del otro género.

Un tercer momento vital en el individuo es el tiempo de la muerte que se dilata desde el momento concreto de la muerte, hasta el momento en que su nombre deja de ser nombrado por otra persona viva (lo consideraríamos *caer en el olvido*).

“Este concepto de la inmortalidad personal ayuda a comprender la significación religiosa del matrimonio en las sociedades africanas. A menos que una persona tenga familiares próximos para recordarla cuando haya muerto físicamente, no es nadie, y pasa directamente al grupo de los *espíritus anónimos*. Por eso es un deber religioso y ontológico para el negro-africano el matrimonio y el tener hijos. Si un hombre no tiene hijos con una mujer busca otra esposa para, a través de ella, tener descendencia que le sobreviva y así poder gozar de inmortalidad personal. La procreación es el modo de asegurarse la inmortalidad personal”. (Cuende, 2008, p.36).

Mientras un individuo es recordado permanece en un estado de inmortalidad individual, está muerto pero vive; y de ahí a un estado de inmortalidad colectiva, donde no se tiene nexo con una familia humana viva a través del recuerdo. De ahí pasa a un estado de espíritu.

“Tales espíritus no tienen comunicación personal con las familias humanas. En algunas sociedades, no obstante, podrían expresarse a través de un médium, o convertirse en guardianes de la nación, y ser mencionados o apelados en ritos religiosos de significación local o nacional. En otras sociedades tales espíritus son incorporados al cuerpo de los intermediarios entre Dios y el hombre y los seres humanos se aproximan a Dios a través de ellos o buscan otro tipo de ayuda de ellos. En realidad, estos espíritus de los difuntos, junto con otros espíritus que podrían, o no, haber sido una vez seres humanos, ocupan el estado ontológico entre Dios y los hombres” (Mbiti, 1989, p.24-25, citado por Cuende, 2008, p.36-37).

La comprensión del tiempo, en un conjunto importante de culturas del África subsahariana, ha de ser planteada, en inicio, junto con la concepción del tiempo egipcia, que tal y como no se discute hoy en día es una cultura específicamente africana (Gillon, 1989, p.61-80; Willett, 2000, p.108-114), no solo en características formales sino también en lo referente a la función. La relación de Egipto con el arte rupestre africano

es evidente y más difícil de demostrar, su relación con el conjunto de la cultura bantú. No obstante en espera de datos de confirmación basaremos nuestras hipótesis en similitudes en cuanto a la concepción de tiempo que nos ocupa.

Los egipcios tenían dos palabras para definir el concepto temporal *neheh* y *djet*. *Neheh* era el tiempo cílico, repetitivo, y *djet* el tiempo acabado, concluso, que hacía referencia a lo fijo y duradero. “En lugar de en torno al ser, el pensamiento egipcio giraba en torno al devenir” (Assman, 2011, p.37), asociando al *neheh* el poder y la vida, ambos manifestados en la crecidas del Nilo, el cambio de estaciones o los ciclos de los astros y de las personas.

“El *neheh* era también el tiempo del culto. Cada rito servía en primer lugar, a la construcción y el mantenimiento del *neheh*; cada culto adoptaba el carácter de un calendario ritualizado” (Assman, 2011, p.37), donde quedaban registrados los acontecimientos regulares.

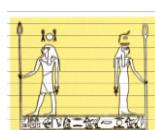


Imagen 8. “Detalle del sarcófago de Tutankamón. El *neheh* (izquierda) y la *djet* (derecha) sosteniendo el cielo” (Assman, 2011, p.36).

El rito ordenaba estos acontecimientos,

“ello explica la importancia de ejecutar ritos para dar forma al tiempo a través de ellos. También lo humano debía renovarse de manera constante en su curso estatal, social y personal para retornar al estado ideal del primer momento [...] Por ello, en el ideario egipcio el éxito no era sinónimo de progreso, sino de retorno: un retorno al primer momento, a los arquetipos del pasado y a las normas de los ancestros” (Assman, 2011, p.38).

Estos conceptos se han reflejado en las representaciones de las culturas negrafricanas en el carácter rítmico y repetitivo de sus esculturas en unas constantes basadas en la ligera flexión de las extremidades, tanto superiores como inferiores (*neheh*), ordenadas entorno al cuerpo en estricta verticalidad (*djet*).

2.2.1.5 Identidad y máscaras.

El rostro es el lugar básico del reconocimiento personal y social. Al mismo tiempo constituye, por las similitudes con el de los padres, principalmente, un reconocimiento temporal en una línea parental. Portar una máscara conlleva

“un proceso de desdoblamiento: el portador de la máscara representa, cuando la lleva, un personaje distinto del que es cuando no la lleva” (Ramírez, 1996, p.67).

Ese proceso de transformación está vinculado a un proceso de cambio en la realidad, bien de un individuo o de un suceso, lo cual implica de por sí un desequilibrio que requiere la presencia de la máscara, que actúa en modo de desdoblamiento de la realidad.

“Una máscara no es exactamente un disfraz –en todo caso, en el contexto de las culturas mágicas en las que florece, un disfraz no es meramente un disfraz: la frontera entre el ser y el aparecer no ha establecido aún sus prestigios, por lo que endosar una máscara no pertenece al dominio de la apariencia y la simulación, sino de la transformación y la metamorfosis” (Morey, 1995, p.18).

Aunque con fines similares a las de las figuras,

“la máscara, sea cual sea, se distingue profundamente de la estatuilla esculpida. Incluso si un artista trabaja en ambos campos al mismo tiempo, los estilos son completamente diferentes [...]. Al contrario que las estatuillas, la máscara suele unir lo humano y lo animal creando un ser híbrido que incorpora a lo humano, no sólo la forma del animal, sino sobre todo la fuerza vital en la que participa” (Meyer, 2001, p.74).

La máscara conforma, tanto el nacimiento como la muerte, para equilibrar el tránsito de cada una de ellas.

“Pero también tiene que ver con la muerte: máscaras fúnebres y mascarillas mortuorias cumplen desde siempre con respecto a ella la doble función de proteger la imagen (el alma) del muerto y mantenerlo aún presente (representarlo) en los funerales” (Morey, 1995, p.18).

La máscara

“da vida a los mitos en los que se funda la tribu y a los mitos de la vida cotidiana. Los sumerge dentro de la realidad de los vivos [...]. De manera general se podría decir que la máscara es la concretización de un espíritu, de una criatura sobrenatural que interviene en la vida del pueblo. Se sitúa entre lo sagrado y lo profano. El más allá se hace visible y regula la existencia de los individuos” (Meyer, 2001, p.74).

Las máscaras nos sirven para ejemplificar el conjunto de influencias entre diferentes etnias y la complejidad que comportan las mismas.

“Habitualmente en contacto ha compartido numerosas influencias, a veces difíciles de circunscribir con exactitud, especialmente en lo tocante a la atribución de algunos objetos. No es raro que un escultor perteneciente a una de dichas poblaciones reciba encargos de miembros de otro grupo étnico. Es frecuente ver objetos utilizados por los bete que tienen características estilísticas específicamente Guro y lo mismo podríamos decir respecto a los dan y we.” (Costa et al., 2004, p.21).

Así las afinidades entre dan y guro son escasas mientras que entre guro y bete, bete y we, y dan y we son abundantes¹⁵. Los dan en contacto con we exageran los rasgos de sus máscaras. Mientras que las we suavizan los rasgos. En casos de conflictos algunas máscaras se usaban como botín de guerra y se destinaban a nuevas finalidades rituales.



Imagen 9. “Máscara de iniciación, dan, Costa de Marfil, XIX, madera, 29-17,5-10 cm. Colección particular, Barcelona” (Costa et al., 2004, p.89).



Imagen 10. “Máscara justiciera, wé. Bete, Costa de Marfil, XX, madera, fibras, pelo, cauríes, metal y tela, 34-27-12 cm. Colección particular, Barcelona” (Costa et al., 2004, p.92).

¹⁵ Los dan (llamados yakuba) y guro pertenecen al conjunto lingüístico mande del sur. Los we (incluyen a los gere y wobe) y los bete (con los nbabwa) son del grupo lingüístico kru.

Para los dan y los we las máscaras proceden del mundo de los espíritus y están muy jerarquizadas. La función no se puede conocer por sus características estilísticas ya que pueden evolucionar con ligeros cambios como el tocado.

“Las máscaras bete son a veces extremadamente difíciles de atribuir con exactitud, ya que estilísticamente están muy cerca de las producciones we y guro. En general tienen rostros antropomorfos que a menudo contienen elementos zoomorfos. Son, no obstante, más estilizados que lo que podemos observar entre sus vecinos occidentales, los we” (Costa; Boutiaux; Wastiau. 2004; 21).



Imagen 11. “Ser sobrenatural, Bete, Costa de Marfil, XIX, madera, 29-16-15,5 cm. Colección particular, Palma de Mallorca” (Costa et al., 2004, p.92).

Dentro de la función social, las máscaras pueden referirse a ritos de fertilidad (Máscara *Nimba* de los baga, máscara *Do* de los bwa, las máscaras casco *Ty Wara* de los bamana, la máscara *Ma Bu* de la sociedad secreta *Nwarog* de Camerún), a los ritos de iniciación (la máscara *Cikunza* y la *Kalelwa* de los tshokwe, la máscara yaka de iniciación, la máscara *Nkaki* de los lwalwa del Zaire, la máscara de los salampasu y de los mbagani) o, a fundamentos de la vida social, como la legitimación de autoridad (máscara de latón tipo *aron arabaide* los temne), o la máscara de guerra de los grebo



Imagen 12. Máscara Cikunza. Zaire y Angola. tshokwe. Ramas resina corteza y fibras. Altura: 162 cm. Museo Etnográfico, Neuchâtel. (Meyer, 2001, p.84).

“Los tshokwe de Angola tienen una iniciación dura donde los adolescentes permanecen durante varios meses en la selva, donde se les práctica la circuncisión. Unos hombres enmascarados les trasmiten el comportamiento adulto y los someten a pruebas sucesivas de gran dureza. Las máscaras evocan el cosmos. El espíritu que domina estos ritos es el *mukishi*, un ser descarnado, muerto, que emerge de la tierra vestido de tela. Este ser sobrenatural es al mismo tiempo temido y venerado. El hombre que dirige los ritos de iniciación vestía la máscara *Cikunda*, puntiaguada con elementos antropomorfos y zoomorfos mezclados. La gran Máscara

Kalelwa intervenía cuando los novicios no tenían comida y podría estar relacionada con el agua celeste” (Meyer, 2001, p.84).



2.2.2.1 En la génesis del rito; religión.

El concepto de religión en occidente condiciona nuestra aproximación al arte africano en alguna de las creencias en las que se asienta. Entre ellas:

“una distinción radical entre dos campos: el de lo sagrado –o de la relación humana con la trascendencia- y el de lo profano – o de relación inmanente de los hombres entre sí-. [...] La universalidad en la creencia del dualismo de la persona, planteando una distinción entre un alma –inmaterial e inmortal- y un cuerpo material y mortal. [...] Un tercer presupuesto tiende a hacer –más o menos explícitamente- de las religiones llamadas de Libro (Judaísmo, Cristianismo, Islam) los sistemas religiosos de referencia, de manera que el monoteísmo adquiere un estatus de modelo y el politeísmo de excepción” (Herrenschmidt citado por Bonte e Izard, 2005, p.630).

Ajustando así las posiciones fenomenológicas que consideran la religión en el marco universal de la existencia de lo sagrado, en un marco incognoscible y eterno (Van der Leeuw, 1948). El plantamiento sociológico la asocia a un sistema de creencias y prácticas de una sociedad en un tiempo histórico concretizado en “sistemas religiosos” (Mauss, 1968), dentro de una concepción horizontal y no vertical, como la fenomenología. Ambas posturas se basan en la diferenciación de lo sagrado y lo profano y la preponderancia de la una sobre la otra.

Durkheim posiciona lo sagrado en el marco de lo profano, donde el primero, es una relectura simbólica de la propia sociedad, una trasfiguración de lo profano. El vínculo entre realidad y objeto se desarrolla en su máxima expresión en la teoría de Tylor (1871) en la que basa la realidad de la religión en el hecho de la capacidad de creer y con ello, la capacidad para elaborar objetos que vehiculen esa creencia dentro de un sistema de orden.

En sus múltiples formas, el objeto negroafricano obedece al vínculo del hombre con su realidad y no más allá de la misma. *Religión*, es así, una forma de comprender y de comprenderse. En este sentido, el hombre africano plantea la presencia de un creador con un sentido de la distancia, como respuesta a la incapacidad ni de ser representado ni comprendido. El conjunto de ligaduras que tienen una mayor o menor aproximación con el hombre, ofrecen las preguntas y dan las respuestas que permiten su adaptación, tanto física como espiritual.

Como hemos tenido que referir en otros campos de aproximación al objeto, las dificultades son importantes, sucede lo mismo con la religión.

“Nuestros conocimientos en este campo son en efecto escasos, a pesar de la considerable cantidad de documentos que hay sobre el tema. Da incluso la impresión de que, si bien el material existente es una fuente indispensable de información, no deja de ser, al mismo tiempo una pantalla que impide la exacta comprensión de los hechos (Puech, 1981, p.34).

Los términos creados como fetichismo o animismo, no son “tentativas reales de compresión del fenómeno religioso”, sino más bien “una satisfacción intelectual de racionalismo Occidental” (Puech, 1981, p.35).

El problema de la generalización en lo referido a los estudios africanos tiene una especial comparativa en el tema religioso, ya que probablemente podemos establecer una equiparación, en la uniformidad de la religión negrafricana, con la uniformidad de la religión cristiana o musulmana, con los matices específicos de la cultura negrafricana y teniendo en cuenta la diferencia que suponen las religiones reveladas, aunque

“cabe afirmar que, en cierto modo, todas las religiones son religiones de revelación: el mundo que les rodea, junto con su razón, han revelado a los hombres en todas sus partes algo sobre lo divino y sobre su naturaleza y destino propios” (Evans-Pritchard, 1991, p.13).

La religión mantiene una concepción antropocéntrica, donde el hombre ocupa una posición central, “un elemento que imprime al sistema, del que constituye su núcleo, una orientación centrípeta” (Puech, 1981; 38). Dentro de este antropocentrismo existe un equilibrio con el resto de los seres:

“mundo inorgánico, mundo vegetal, mundo animal, universo espiritual, y afirmar así, al mismo tiempo, su pertenencia [del ser humano] a todos estos medios y su posición trascendente con relación a ellos” (Puech, 1981, p.39).

Dentro de esta religión de la materia, ocupan un lugar privilegiado la tierra, el cielo y el agua, para cuyo acercamiento y comprensión exigen

“que la persona humana no sea indisolublemente una y que además, goce de cierta plasticidad que la sitúe más bien bajo el signo del devenir” (Puech, 1981, p.40).

La unidad en la que nosotros reconocemos la naturaleza del ser humano, es un concepto limitador para la persona negraafricana, que entre los estados de la conciencia y la inconsciencia, puede concebir el desdoblamiento o la metamorfosis.

La relación con lo sagrado es una parte vital de la persona negraafricana.

“Existen lo sobrenatural y lo natural, los dioses y las almas son sobrenaturales, sobrepasan lo cotidiano, son las culturas las que definen y diferencian los comportamientos a partir de las ideas adquiridas por los pueblos ante los acontecimientos, por la forma en la que se producen, en la experiencia que poseen, en el medio ambiente y la fuerza que les permiten controlar o no su entorno” (Santos y Romero, 1999, p.17).

Lo sobrenatural ejerce una influencia sobre lo natural, donde juegan un papel importante los antepasados cuya misión es “cuidar y mantener el grupo, garantizar la ley social, preservar el orden biológico, vigilar que se sigan los ritos y respetar la tradición para no interrumpir la rueda de la vida” (Santos y Romero, 1999, p.17).

En este difícil equilibrio entre lo natural y lo sobrenatural juegan un papel importante los objetos, en su función dentro del rito, para canalizar este conjunto de fuerzas, para permitir la comunicación entre las diferentes realidades.

“En algunas sociedades con creencias animistas la máscara es un fenómeno colectivo donde se disipa la individualidad. Su portador deja de ser él para formar parte indisoluble del ritual. La máscara es activa, dinámica, representa e identifica al grupo” (Santos y Romero, 1999, p.19).

En conjunto la máscara responde a la reavivación de los mitos sobrenaturales para hacerles presentes en la realidad de los vivos, siendo

“la concretización de un espíritu, de una criatura sobrenatural que interviene en la vida del pueblo se sitúa entre lo sagrado y lo profano. El más allá se hace visible y regula la existencia de los individuos” (Meyer, 2001, p.74).

La comprensión del fenómeno religioso desde la sociedad Occidental y la posibilidad de una comprensión del objeto negraafricano es compleja. Tendríamos que elaborar la posición religiosa de nuestra sociedad, lo cual nos llevaría mucho tiempo.

Señalaremos de forma breve algunas de sus características. La separación del espacio laico y sagrado hace que la opción religiosa se conciba como una decisión del individuo sobre una creencia de tipo conceptual; una decisión en base a la aceptación o el rechazo, dentro del sistema general de las religiones. Por supuesto existen las formas de religiosidad adoptadas basadas en el mantenimiento del orden subyacente a las mismas, dando mayor valor a las consecuencias que a las causas.

Hay pocos saltos en esta separación de lo laico y lo sagrado, uno de ellos corresponde a las manifestaciones de la Semana Santa en que los objetos sagrados ocupan el espacio laico. Los ámbitos de presencia se revelan como teofanías, donde de alguna manera la imagen no se refiere al concepto que representa únicamente de manera simbólica, sino que lo contiene. El hecho de salir a las calles; el hecho de actuar; hace que los objetos adquieran facultades propias de lo vivo. Esta capacidad de contener la propia presencia de Dios es lo que le da a la representación, la fuerza suficiente para hacer de las celebraciones de Semana Santa un espacio privilegiado donde los cristianos se relacionan con su Dios, un Dios que se hace presente en su propia realidad laica. Esta única realidad Occidental, que podría servir de referencia comparativa con el sistema de la religiosidad bantú, se encuentra tan devaluada en nuestra sociedad, que no puede ser tenida en cuenta, como método de aproximación a la religión.

2.2.2.2 En el acto del rito: adivinación, brujería, magia y ritos de paso.

“-Los espíritus pequeño Chaka,
los espíritus están por todos lados.
Son como las serpientes.
Se esconden entre los matojos
amarillentos, se agazapan
en las oquedades de los tamarindos,
se deslizan bajo las piedras ardientes...
Son invisibles como el aire,
y ligeros como la brisa cuando,

a veces pasan rozándonos.

Y nos cuidan.

Los espíritus de la sabana
cuidan la aldea
y los campos de cultivo,
de las madres y de sus hijos,
y los viejos de los que todavía no lo son.
Pero por la noche, pequeño Chaka,
por la noche, todo cambia...” (Sellier, 2010, p.29).

Toda persona responde hacia la autocomprensión y a la comprensión del lugar que ocupa en un grupo social. Ambas necesidades están dispuestas para responderse en la comprensión de su entorno y los sucesos del mismo. En grupos fuertemente ligados a lo social y lo natural, la adivinación es una “institución” que se manifiesta en “prácticas” que posibilitan esta comprensión. La adivinación es en gran medida la que dota a muchas sociedades negrafricanas de estabilidad y supervivencia.

La comprensión se encuentra posicionada en la delgada línea que enlaza lo natural con lo sobrenatural. La adivinación permite “poner de manifiesto elementos hasta entonces no percibidos” (Sindzingre, 2005, citado por Bonte e Izard, 2005, p.15). Este es el lugar del objeto tradicional africano; hacer perceptible lo no percibido, poder hacer el acto visible cuando así es requerido. El objeto artístico en la adivinación cumple una función de comprensión-revelación.

En esta “institución” adivinatoria en tanto que “dispositivo organizado, tendente al funcionamiento o a la reproducción de esa sociedad, resultante de una voluntad original y una adhesión, al menos tácita, a su supuesta legitimidad” (Augustins, 2005, citado por Bonte e Izard, 2005, p.392), interviene como pieza clave un intermediario; tal es el caso de los *balalawo* (yoruba), *mbuki* (luba), *nganga* (bakongo), *buor* (lobi), etcétera.

Entre los ritos de adivinación podemos destacar el yoruba o el Oráculo del veneno azande estudiado y descrito por Evans-Pritchard en 1937. Dentro de los oráculos por frotación del África Central se encuentran los Oráculos por frotación *Kakishi*, los

katatora o los instrumentos de adivinación ngbaka. Los *Kakishi*, usados por los luba se utilizan por frotación en el ritual *Kashekeshake*, en el que se comunican con el bafu (muerto). El adivino mbuki frota el *Kakishi*, mientras el cliente lo toca con sus dedos. Cuando responde positivamente el *Kakishi* se mueve en sentido contrario a las agujas de reloj.

Los *katatora* usados por los songye, son muy similares a los *kakishi*, salvo por los rasgos específicos. Algunas de estas tallas fueron realizadas en *kibekwasa* que puede causar vómitos debido a su savia, mostrando así el poder del oráculo. Los trabajos zande y ngbaka utilizan instrumentos de adivinación por frotación siendo en general más abstractos.

En la misma zona funcionan los oráculos con instrumentos musicales, como los tambores suku y yaka, los kongo, los ngbaka, u otros instrumentos como los *Kunda*. Son extensamente utilizados los *cestos mboko*, o las *figuras con poder* como las bemba, hemba y luba upemba, del sudeste de la República Democrática del Congo, los *galukoji* pende, los *Bastones de Adivino wongo* y las máscaras.

Los tambores suku y yaka, llamados *nkoku* o *nkookwangoombu*, acompañan al adivino en su ceremonia de iniciación. El tambor del adivino (*nganga ngombo*) le ayudará a la hora de ejercer de intermediario entre los sucesos y la comprensión de los mismos.

Los adivinos kongo utilizan una especie de lanzadera con una asidera, mientras que los Ngbaka usan figuras antropomorfas destacando la mirada de los ojos como fuerza capaz de penetrar en el interior de las cosas. Los adivinos bakongo (*nganga*), utilizan tambien una pequeña figura con campanillas a los lados, denominada *Kunda*, que puede estar relacionada con un verbo que significa *saludar u homenajear a*.

La adivinación con cesto de los luba llamada Bilumbu suele ira asociado a estados de catalepsia, llamada *Bwana Vidye*, en el caso de los hombres y *Bifwika* en el caso de las mujeres. En este estado entran en contacto con la memoria cultural luba para interpretar los objetos introducidos en el cesto.

Los *galukoji* de los pende representan una cabeza humana sujetada a clavijas y cuerdas anudadas, que durante la adivinación se elevan insertando un dedo en la parte

posterior de la misma. Suele estar adornada con plumas. Las máscaras Kumu de Congo nororiental son una excepción en su uso para la adivinación.

En el África Occidental destacan las bateba lobi con la particularidad de las *duntundara* y las figuras senufó, la *adivinación con ratones* de los guro, baulé y yaure, y la *bandeja de adivinación* yoruba.

Los *bateba* que representan a *thila* (espíritu), son las figuras utilizadas para la adivinación por los *Buor* (adivinos) lobi, a fin de restablecer el equilibrio quebrantado por los brujos o la naturaleza. En función de la necesidad los *Batebas* varían sus formas, de manera que contra la brujería se presentan en parejas erguidas denominadas *duntundara*, mientras que para fecundar un hijo aparece una figura masculina penetrando a otra femenina.

Los guro, baulé y yauré utilizan un recipiente manejado por el *wunnzueyifwe* (adivino), en el que tanto los animales como los objetos son sujeto de interpretación, a partir de la modificaciones que realiza un ratón sobre la concavidad superior del recipiente, en el que se colocan los objetos.

La adivinación en ciertos casos, está indicada en la localización de actos de brujería, que justifican un desequilibrio que afecta al conjunto de las realidades. La bruquería es multidimensional, como plantea M. Mauss (1903) en *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, señalando su importancia como “fenómeno social total”, en cuanto complejo de ideas, prácticas (técnicas), afectos y experiencias (desgracias). Así ante una desgracia duradera y repetida se realiza un desembrujamiento que no es, sino la lucha entre un brujo y un adivino, a partir de unas técnicas específicas.

El objeto tradicional africano parte de la compensación que supone el restablecimiento del orden, o protección del individuo o colectivo de pertenencia, ante el fenómeno de la bruquería. En el primer caso el objeto no es específico, en cuanto que su función puede ser múltiple y no realizado para la compensación en cuanto a objeto. En el segundo caso el objeto puede funcionar con su propia especificidad, creado para cumplir el fin concreto de la protección ante los actos de bruquería.

Independientemente de la consideración de los enunciados emitidos por la bruquería como proposiciones falsas, corregido en parte por el impulso del pensamiento funcionalista de la escuela de Manchester, que limitó los sistemas de pensamiento y las

prácticas brujeriles a identificar las tensiones estructurales del grupo, entendido éste, como conflicto social; hemos de considerar el objeto artístico en el ámbito de la protección y la corrección. El objeto se sitúa aquí en el margen del conflicto en cuanto al concepto del objeto en sí mismo, ya que la forma no está asociada a la cumplimentación de una función directa, sino a compensarla o protegerla. Los conflictos sin salida institucional son abordados por la brujería y el objeto, bien si el conflicto se soluciona o se rompe, actúa como compensación, sin que exista ningún objeto dedicado específicamente a la compensación.

Consideramos la magia como una forma de comunicación, que pretende dar significación a diferentes emociones y experiencias. El acto de clavar un objeto metálico sobre una imagen tiene una gran poder cuando tenemos vínculos importantes con la imagen sobre la que se actúa. No se pretende en este tipo de actuaciones buscar una lógica causal, sino establecer un ordenamiento diferente entre el sujeto y su entorno (Levy Strauss, 1962).

Desde la perspectiva instrumentalista o pragmática, más que el acto mágico importa el conjunto de técnicas que conlleva (Malinoswshi, 1935; Evans-Pritchard, 1997; Horton, 1967). El objeto suele ocupar un lugar privilegiado dentro de las diferentes técnicas, como mediador, como vehículo que posibilita la práctica, sin el cual sería imposible realizar un acto mágico. El objeto en sí mismo es la magia.

Dentro de los pueblos que utilizan la magia nos encontramos los signos de los yaka, los luba, los mande y los yoruba. Los yaka actúan sobre la posición que ocupan, al ser lanzadas diferentes tipos de tablillas en las que se encuentran los símbolos de: el ser supremo, el sol y la luna (tres círculos consecutivos, siendo el central el de mayor tamaño); la unión de todas las criaturas (seis cuadrados unidos por sus vértices y apoyados por uno de ellos) y la unidad del universo (nudo formado por tres círculos en forma de triángulo). Estas tablillas son interpretadas para recibir los mensajes de los antepasados y el mundo sobrenatural.

Los mande diferencian a los *nyamakalw* (*nayama-kala*; negociantes del *nyama*), a los que atribuyen poderes para controlar la naturaleza, mientras que los yoruba dotan a ciertas personas de poder de adivinación en el uso del *ashe* (energía), por la cual hacen

fluir su *nyama* debido a su capacidad *aba*. Cuando el poder es de una mujer esta capacidad se la denomina *aje*.

La permanencia en un estado vital es fuente de estabilidad de carácter interno, que bien puede ser contravenida por causas externas al individuo como la brujería. No obstante los momentos que en la vida del individuo marcan los diferentes saltos que modifican su naturaleza, son momentos de extraordinaria inquietud, que pueden generar desajustes en el individuo y por ende en la sociedad.

Los ritos de paso son los que gestionan estos tránsitos y a menudo

“la intervención de las máscaras marca todos los momentos importantes en la vida de un africano, y muy en particular tres circunstancias: los ritos de fertilidad, iniciación a la vida adulta y los funerales” (Meyer, 2001, p.78).

Las máscaras asociadas a ritos de fertilidad tienen un vínculo especial con la tierra y la fertilidad de la misma, entre ellas se encuentran la *Nimba*, la máscara *Do*, los *Cascos Ty Wara* o las máscara *Ma bu* de la sociedad *Nwarong*, entre otras muchas.

Los ritos de iniciación tienen un vínculo especial con la plenitud del individuo que se completará con la procreación y por último con la muerte. Los ritos de iniciación son complejos y diversos en función de las diferentes culturas, pero gran parte conllevan algún tipo de separación y en ciertos casos la circuncisión de los neófitos.

La muerte es otro de los ritos de paso importantes, en la medida que está referida a la muerte carnal, mientras que el alma se perpetúa. Esta alma comparte un mismo espacio con los vivos e interfiere en la vida de los mismos hasta que se facilita su entrada en el mundo de los antepasados. Las máscaras *Kanaga* y *Walu* entre los dogón, gestionan entre los vivos y los difuntos la nueva existencia de los mismos (dentro del mundo de los muertos), en los procesos de levantamiento de duelo. Las máscaras, junto con los trajes, danzas y letanías, han de completar el proceso de equilibrar las fuerzas que se generan en este período de inestabilidad del individuo fallecido, donde su alma necesita reconocer su nuevo estado y por ende su nuevo status dentro de la comunidad.

El rito de paso es el camino de la persona a través de la búsqueda del conocimiento; el camino para hacernos comprensibles como personas y como grupo. El proceso, como parte del cambio que vamos sufriendo a lo largo de la vida, nos va

acermando a este conocimiento y al enfrentamiento con diferentes interpretaciones de la realidad. Plantea la búsqueda de los métodos del conocimiento y las dificultades que entraña poder comprender la diferencia entre lo correcto y lo incorrecto. Rito y sacrificio son partes de la elaborada tradición negraafricana para emprender el camino iniciático. El proceso de iniciación es un proceso de modificación de la identidad personal para que la persona se haga comprensible en su condición social y religiosa; lo cual incluye dos procesos vitales del hombre, el paso a la vida adulta y el paso hacia los antepasados.

2.2.2.3 Como soporte funcional del rito: música, danza, vestido y objeto.

“- La danza de los espíritus enmascarados, pequeño Chaka,
¿cómo voy a hablarte de ella sin tam-tam ni balafón?
Ya puede mi lengua dar vueltas y vueltas en mi boca
que las palabras son pesadas como piedras
y no aciertan a reflejar cómo es la danza.
Imagina, pequeño Chaka, imagina
el redoblar enloquecido de los tambores.
Están diciendo: «Entrad en vuestras chozas».
Y ahí están ya las criaturas de paja y plumas.
No danzan, vuelan”. (Sellier, 2010, p.35).

Dentro de la armonía que la persona negraafricana busca sentir a lo largo de sus procesos, los soportes funcionales del rito son un elemento imprescindible. Cada uno de los elementos que actúan de soporte son interdependientes.

“En la palabra cantada reflejan [en referencia a los fang de Guinea Ecuatorial] sus mitos acerca de la creación del mundo, su concepción de la naturaleza generadora de los seres vivos, cuyos espíritus constituyen fuerzas, con las que hay que mantener una relación de armonía” (Aranzadi, 2009, p.33).

Lo primero que les une es su vínculo con el tiempo. Tanto la música como la danza, el objeto y el vestido (que pertenecen a una misma unidad) y el lugar determinado, esto es el espacio en el que se realizan o aparecen, responden a un tiempo ritual concreto y se manifiestan con diferentes concresciones, aún pudiendo adaptarse para formar parte de otro tipo de tiempo.

Estos soportes aparecen de los momentos más simples de la vida cotidiana a los acontecimientos más importantes, cada uno con su especificidad y cánones, bien para una parte de su sociedad o bien para toda en conjunto, pero nunca para un individuo concreto.

“Esta liturgia [en referencia a la liturgia del melan en torno al biere] tiene lugar con ocasión de acontecimientos o peligros importantes y consiste en la procesión acompañada de los xilófonos mendzang” (Aranzadi, 2009, p.46).

El ritmo se repite en todos los soportes. Para la música

“los ritmos son breves y repetitivos y emergen en un primer plano a través de tambores e idiófonos no melódicos. Por ello los percusionistas son considerados más importantes que los cantores y el ritmo más importante que la voz” (Ballesteros, 2005, p.13).

El ritmo de la música es paralelo al ritmo de la danza, donde el movimiento mueve toda la realidad de la persona que baila, bien sea portador de máscara o no, asumiendo la identidad de la misma o la propia. El uso de doce pulsos basado en el principio de multiplicidad y simultaneidad, junto con la irregularidad, generan la armonía rítmica, compuesta no de notas, sino de ritmos.

La música y la palabra tienen un vínculo basado en la tonalidad de las lenguas africanas, esto es, “son lenguas donde una palabra en particular puede tener un significado diferente si se pronuncia cambiando la acentuación de sus sílabas” (Ballesteros, 2005, p.17). De esta manera la música queda ligada más a la palabra que a la danza.

Los bantúes, “utilizan en casi todas sus danzas tres movimientos corporales diferentes: los brazos, piernas y cintura. El triple movimiento produce un triple ritmo, y la

combinación de ritmos cruzados enriquece enormemente la música africana” (Ballesteros, 2005, p.19).

Estos movimientos tienen su paralelismo en la escultura que utiliza las tres dimensiones para crear un volumen completo, desarrollado como “forma escultórica plena”.

Otro de los vínculos importantes entre cada uno de los soportes es la función.

“La música está íntimamente ligada a la vida; es más, en algunos casos, se encuentra integrada en su contexto de tal manera que se hace extremadamente complejo proceder a una diferenciación entre música y función [...]. Como en la mayor parte de las sociedades africanas, la música de los wagogo responde a las necesidades sociales y religiosas de su comunidad y no se encuentran razones estéticas sino éticas en cuanto a su existencia, doctrina que contrasta con la idea de *el arte por el arte* que pervive en occidente” (Vallejo, 2007, p.92).

imagen de la página 154

cultura: fon

lugar de procedencia: Togo

datación: s.XX, finales

tipología: figura antropomorfa

precisiones tipológicas: figura femenina

material: madera, tejido, metal

tamaño: 410-160-152 mm



2.3 Las aportaciones plásticas negrafricanas en los libros de texto.

2.3.1 Las imágenes de arte africano en la educación plástica y visual de la Educación Secundaria Obligatoria.

2.3.1.1 Elección, forma de análisis y sistematización.

El objetivo es tener una información lo más completa posible de la utilización de imágenes en los libros de texto de secundaria y su vinculación a cada grupo geográfico y cultural, así como la información que reciben los alumnos en los conceptos básicos, que podrían ayudar a comprender los objetos negrafricanos. Éstos están dirigidos hacia el concepto de escultura y los privilegios perspectivos básicos, en cuanto a estilos artístico-históricos recibidos.

Hemos optado por analizar de seis editoriales, los libros de primero a cuarto de secundaria, en la materia de educación plástica. En algunos casos hemos analizado toda la propuesta completa para secundaria, mientras que en otros lo hemos hecho para uno o varios cursos.

Los libros son los siguientes: De la editorial S.M., los libros publicados en Madrid en los años 2008 y 2010, escritos por Isabel Rodríguez para la materia de Educación Plástica y Visual I, II y 4º (de este último analizaremos también el cuaderno del profesor) (Rodríguez, 2008a; 2008b; 2010a; 2010b); de la editorial Anaya, los libros publicados en Madrid en el año 2011, escritos por José María Álvarez Fernández y Sara Álvarez Fernández, para la materia de Educación Plástica y Visual I y II (Álvarez y Álvarez, 2011a; 2011b); de la editorial Casals los libros publicados en Barcelona en el año 2011, escritos por C. Nuñez, J.M. Padrol y M. Romagosa para la materia de Educación Plástica y Visual I y II, tanto libro como láminas en ambos casos. (Núñez, Padrol y Romagosa, 2011a; 2011b); de la editorial Editex, el libro publicado en Madrid en el año 2008, escrito por Santiago García Juanes, Luis de Horna García y José Luis Serna, para la materia de Educación Plástica y Visual para cuarto de la E.S.O. (García, Horna y Serna, 2008); de la editorial Donostiarra el libro publicado en San Sebastián en el año 2002, escrito por Amancio Paniego Gómez y José de Domingo Acinas para la materia de Educación Plástica y Visual, Primer Ciclo de la E.S.O. y el libro publicado en San Sebastián en el año 2003, escrito por Julio García Martín para la materia de Educación Plástica y Visual de Tercero de E.S.O. (Paniego y Domingo, 2002; García, 2003); de la editorial Mc Graw Hill, los libros editados en Madrid, en el año 2005, escritos por Eugenio Bargueño Gómez, para la asignatura de Educación Plástica y Visual para los cursos de Primero a Cuarto de E.S.O. (Bargueño, Sánchez y Esquinas, 2005a; 2005b; 2005c; 2005d).

En esta primera parte tomamos de cada libro aquellas imágenes que contienen información visual de la cultura negrafricana en todos sus términos (siendo la más habitual la artística). Recogemos tanto la imagen como el contexto en el que se incluye, tanto la nota a pie de ilustración, como el contenido al que se refiere, el bloque y las referencias utilizadas.

En una segunda parte aislamos la imagen africana para establecer con ella la

base de datos de análisis, recogiendo información en cuatro niveles. En primer lugar las connotaciones visuales de las imágenes en la medida que ofrecen una visión de África que condicionarán los conceptos plásticos; así distinguimos imágenes en las que aparecen: representaciones artísticas, de flora o fauna, de infancia y de subdesarrollo. En una segunda parte diferenciamos, de cada una de las imágenes, el campo de las bellas artes al que pertenece, por ser ésta, una categoría que influye en la comprensión de la escultura africana. En tercer término diferenciamos de las obras artísticas, los datos de catalogación referidos al autor, título, datación, localización, estilo, material, técnica y ubicación; por ser éstos los que permiten un trabajo correcto de vinculación histórico y geográfico. Por último sepáramos las obras que corresponden al arte egipcio del resto.

Las abreviaturas que utilizamos a fin de conseguir mayor agilidad son:

Abreviatura	Editorial	Libro del alumno (A)	Cuaderno de láminas (L)	Libro del profesor (P)
SM	Editorial Santa María	SM(A)	SM(L)	SM(P)
A	Editorial Anaya	A(A)	A(L)	A(P)
S	Editorial Santillana	S(A)	S(L)	S(P)
C	Editorial Casals	C(A)	C(L)	C(P)
E	Editorial Edelvives	E(A)	E(L)	E(P)
D	Editorial Donostiarra	D(A)	D(L)	D(P)
M	Editorial Mc Graw Hill	M(A)	M(L)	M(P)
Ex	Editorial Editex	Ex(A)	Ex(L)	Ex(P)

Detrás de la abreviatura de cada editorial está indicado el curso correspondiente, bien I, II o 4º. (Los libros anteriores a la LOE llevarán 1º, 2º, 3º o 4º. En caso de corresponder a Primer o Segundo Ciclo se indicará como PC o SC. Por último se indica el año de edición.

Gráfico 12. Abreviaturas de los libros de texto.

2.3.1.2 Recogida de datos; enfoque cuantitativo.

Rodríguez (2010a).

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.	
	<p>Lenguaje visual</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Comunicación visual 2. Lenguaje visual 3. Percepción visual 4. Finalidad de las imágenes <ul style="list-style-type: none"> • Materiales y técnicas: <i>El collage.</i> • Pon a prueba tus competencias: <p><i>Conoce otros lenguajes, Utiliza la tecnología e Interpreta un diseño gráfico.</i></p>	Sin referencias		
Bloque 1. Comunicación visual	<p>Elementos básicos de la expresión plástica</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. El punto 2. La línea 3. El plano 4. La textura <p>Materiales y técnicas: <i>Las temperas.</i></p> <p>Pon a prueba tus competencias:</p> <p><i>Explora tu ciudad, Aplica las matemáticas y Analiza la trayectoria de un artista.</i></p>		Pág. 36. Muestra una imagen con el subtítulo “Arte africano”, sin ninguna referencia a datación de la misma, aún siendo probablemente una de las figuras menos indicadas para mostrar el tratamiento de la textura en cualquiera de las artes africanas.	
Bloque 2. La forma	<p>El color</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Colores primarios y secundarios 2. Cualidades del color 3. Gamas cromáticas 4. Relaciones armónicas entre colores <p>Materiales y técnicas: <i>Los lápices de grafito.</i></p> <p>Pon a prueba tus competencias:</p> <p><i>Investiga y reflexiona, Utiliza las TIC, Analiza una pintura y Juega en la red.</i></p> <p><i>Aprender a pensar: igualdad en los anuncios y Los graffiti en la ciudad.</i></p> <p>Las formas</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Conceptos básicos sobre las formas 2. Recursos para representar formas 3. Expresividad de las formas 4. Relaciones espaciales entre las formas 5. Estilos artísticos <p>Materiales y técnicas: <i>Los lápices de colores.</i></p> <p>Pon a prueba tus competencias: <i>Conoce otros lenguajes, Relaciona la Historia con el Arte y Analiza un movimiento artístico.</i></p>	Sin referencias		Pág. 98. Muestra una obra de arte egipcio con los datos de catalogación y localización.

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
	<p>La forma en el espacio</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Concepto de espacio 2. Representación del volumen 3. Luz y sombra en el volumen 4. Las formas en la escultura <p>Materiales y técnicas: <i>El yeso.</i></p> <p>Pon a prueba tus competencias:</p> <p><i>Aplica las matemáticas, Conoce una herramienta científica, Estudia las influencias entre artistas y Juega en la red.</i></p> <p>La figura humana</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Análisis de la figura 2. El movimiento en la figura humana 3. El lenguaje del cuerpo 4. La figura en el cómic <p>Materiales y técnicas: <i>El papel maché.</i></p> <p>Pon a prueba tus competencias:</p> <p><i>Interpreta el lenguaje escrito, Desarrolla tus capacidades plásticas y Conoce diferentes estilos.</i></p> <p><i>Aprender a pensar: Contaminación y reciclaje y La delgadez como modelo.</i></p> <p>Trazados geométricos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La geometría y sus elementos 2. Instrumentos de dibujo 3. Rectas en el plano 4. Recta, semirrecta y segmento 5. Ángulos 6. Circunferencia <p>Materiales y técnicas: <i>Las tintas.</i></p> <p>Pon a prueba tus competencias:</p> <p><i>Interpreta la obra de un artista, Aprende y juega en la red, Estudia un edificio y Experimenta con tu entorno.</i></p> <p>Formas poligonales</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Los polígonos 2. Triángulos 3. Construcción de triángulos 4. Cuadriláteros 5. Construcción de cuadriláteros 6. Construcción de polígonos regulares 7. Construcción de polígonos estrellados <p>Materiales y técnicas: <i>Los rotuladores.</i></p> <p>Pon a prueba tus competencias: <i>Conoce el mundo físico, Experimenta con la geometría, Analiza una obra de arte y Descubre a un artista.</i></p>	Sin referencias	
Bloque 3. Geometría			



Pág. 120.
Muestra una de las pirámides sin ninguna referencia, vinculándola únicamente a la geometría espacial.

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
	<p>Formas simétricas</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Simetría 2. Simetría geométrica 3. Simetría aparente 4. Expresividad de la simetría <p>Materiales y técnicas: <i>El estarcido</i>.</p> <p>Pon a prueba tus competencias: <i>Conoce el mundo físico. Interpreta diferentes manifestaciones artísticas, Relaciona arte y geometría y Aprende con las TIC</i>.</p> <p>Aprender a pensar: <i>Calidad de vida y geometría urbana y El medio y las islas artificiales</i>.</p>		Sin referencias

Gráfico 13. Esquema de libro: Rodríguez (2010a).

Rodríguez (2010b).

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
Bloque 1. Comunicaci ón visual	<p>1 Percepción y lectura de imágenes</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La percepción visual y la observación 2. Los principios perceptivos 3. Efectos visuales 4. Ilusiones ópticas 5. La comunicación visual 6. El lenguaje visual 7. Funciones de las imágenes <p>Pon a prueba tus competencias:</p> <p><i>Interpreta otros lenguajes, Relaciona arte y literatura y Conoce nuevas tecnologías</i>.</p> <p>2 Lenguaje audiovisual</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. El lenguaje cinematográfico 2. El lenguaje televisivo 3. Las imágenes y las nuevas tecnologías <p>Pon a prueba tus competencias:</p> <p><i>Respeto el medioambiente, Trabaja en grupo y Conoce otros lenguajes</i>.</p> <p>3 Análisis de las formas</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Cualidades de las formas 2. Dibujo de formas 3. Expresividad de las formas 4. Estilos artísticos <p>Pon a prueba tus competencias: <i>Juega y crea, Analiza la naturaleza y Descubre a un artista</i>.</p> <p>Aprende a pensar: <i>Otra publicidad es posible</i>.</p>		<p>Pág. 14</p> <p>Ninguna referencia a la imagen donde se observa fauna africana; se limita a plantear el efecto de semejanza en la percepción visual</p>

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
	<p>4 Elementos de expresión</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. El punto 2. La línea 3. Aplicaciones de la línea 4. La textura <p>Pon a prueba tus competencias: <i>Observa tu entorno relaciona con otras materias y conoce otros lenguajes.</i></p>		Sin referencias
Bloque 2. Expresión y composición	<p>5 El color</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La naturaleza del color 2. Síntesis aditiva o mezcla de colores luz 3. Síntesis sustractiva o mezcla de colores pigmento. 4. La codificación del color 5. Armonías cromáticas <p>Pon a prueba tus competencias: <i>Valora el medio ambiente, interpreta y utiliza otros lenguajes y conoce el patrimonio artístico.</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 6. La luz y el volumen 1. La luz como elemento de expresión 2. Cualidades de la luz 3. Representación del volumen: el claroscuro <p>Pon a prueba tus competencias: <i>Conoce la historia, observa el mundo físico e interpreta otros lenguajes.</i></p>		Pág. 93. Aparece en la actividad 16 una imagen del paisaje y la fauna africana planteando el estudio de la iluminación de la misma.
Bloque 3. Forma y geometría	<p>7. La composición</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Fundamentos de la composición 2. El esquema compositivo 3. Los ritmos compositivos 4. El equilibrio visual <p>Pon a prueba tus competencias: <i>Distingue los paisajes, Analiza obras y Conoce otros lenguajes</i></p> <p>Aprende a pensar: <i>Arte invisible y la iluminación nocturna.</i></p> <p>8. Dibujo geométrico.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Trazados geométricos básicos 2. Construcción de polígonos regulares conocido el lado 3. Construcción de polígonos regulares conocido el radio de la circunferencia circunscrita 4. Polígonos estrellados y espirales 5. Óvalos y ovoides 6. Tangencias 7. Curvas cónicas <p>Pon a prueba tus competencias: <i>Relaciona geometría y literatura, Utiliza las TIC y Diseña con dibujo técnico.</i></p>		Pág 127. Muestra una escultura egipcia con la datación correspondiente. Pertenece al análisis de obras escultóricas, indicando al alumno que la clasifique compositivamente junto con otros dos ejemplos.
		Sin referencias	

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
	9. Proporción y estructuras modulares 1. Proporcionalidad 2. Relaciones de proporcionalidad entre figuras: igualdad 3. Relaciones de proporcionalidad entre figuras: simetría y semejanza 4. Escalas 5. Redes modulares 6. El módulo 7. Efectos tridimensionales Pon a prueba tus competencias: <i>Juega con la química, aplica el dibujo técnico, utiliza las TIC y practica cartografía.</i> 10. Sistemas, de representación 1. Sistema diédrico 2. Representación diédrica de sólidos 3. Normas de acotación 4. Sistema axonométrico Pon a prueba tus competencias: <i>Observa tu entorno, utiliza las TIC y conoce una corriente artística.</i> 11. Perspectiva cónica 1. Fundamentos de la perspectiva cónica 2. Perspectiva cónica frontal 3. Perspectiva cónica oblicua Pon a prueba tus competencias; <i>Conoce un estilo fotográfico, Investiga tu entorno, Analiza un período artístico y Experimenta.</i>	Sin referencias	
		Sin referencias	
		Sin referencias	
		Sin referencias	

Gráfico 14. Esquema del libro: Rodríguez (2010b).

Rodríguez (2008a).

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
Bloque 1. Análisis de formas	1. Las formas en la naturaleza 1. Análisis y representación de las formas naturales 2. Estructura de los vegetales 3. Estructura de los animales 4. El paisaje Sumarte al arte: Joaquim Mir, Juan Manuel Caneja y el género del bodegón. 2. El paisaje urbano y su expresión en el arte 1. Configuración y estética de las ciudades 2. Elementos compositivos del paisaje urbano 3. Representación del espacio 4. Elementos visuales del paisaje urbano Sumarte al arte: El paisaje urbano hasta el siglo XIX y el paisaje urbano en los siglos XX y XXI.	Sin referencia	
		Sin referencias	

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
	<p>3. Aspectos plásticos de la figura humana 1. Anatomía y proporción de la figura humana 2. Movimiento y equilibrio 3. Estructura del rostro 4. Interpretaciones populares de la figura humana 5. La figura humana en el cómic Sumarte al arte: La escultura humana en el Barroco, Ramón Casas y Pablo Gargallo.</p>		<p>Pág. 49. Aparece la máscara del faraón Tutankamón sin ninguna referencia. Aparece dentro del apartado “Interpretaciones populares de la figura humana”, con un pie de imagen que dice: “En Egipto, las máscaras se utilizaban para asegurarse la inmortalidad. La finalidad que se busca es, en definitiva, sentirse dueño del propio destino”.</p> 
Bloque 2. Diseño y publicidad	<p>4. Fundamentos del diseño 1. Modalidades y función del diseño 2. Elementos visuales del diseño 3. El color en el diseño 4. Formas básicas del diseño 5. Composiciones modulares Sumarte al arte: Los orígenes del diseño, Bruno Munari y las características del diseño actual. 5. Diseño gráfico 1. Áreas y finalidades del diseño gráfico 2. La imagen corporativa de empresa 3. Diseño de embalajes 4. Diseño de logotipos: espirales, óvalos y ovoides 5. Diseños de comunicación visual 6. Diseño editorial Sumarte al arte: Guillermo Pérez Villalta y la tipografía en el diseño gráfico. 6. Diseño publicitario 1. Fundamentos de la publicidad 2. El diseño publicitario 3. Estilos publicitarios 4. Elementos y composición de los mensajes publicitarios Sumarte al arte: Los orígenes del cartel publicitario y la modernización del cartelismo.</p>	Sin referencias	
Bloque 3. Represen- tación geométric a del espacio	<p>7. Sistemas de representación 1. La geometría descriptiva 2. Sistema diédrico 3. Representación de sólidos en el sistema diédrico 4. Sistema axonométrico 5. Perspectiva cónica frontal 6. Perspectiva cónica oblicua Sumarte al arte: Salvador Dalí, Christo y Jeanne-Claude.</p>	Sin referencias	

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
	8. Diseño industrial 1. El diseño tridimensional 2. La normalización del dibujo técnico industrial 3. Escalas y acotaciones. Dibujo de piezas Sumarte al arte: Óscar Tusquets y Javier Mariscal.	Sin referencias	
	9. La fotografía 1. Antecedentes históricos de la fotografía 2. Evolución de las cámaras fotográficas 3. Corrientes estéticas clásicas 4. Corrientes estéticas modernas 5. Géneros fotográficos 6. Aplicaciones técnicas clásicas 7. La cámara réflex y sus componentes... Sumarte al arte: Paul Strand, Brassai, Chema Madoz y Ouka Lele.	Sin referencias	
	10. El cine Bloque 4. La imagen fotográfica , cinemato- gráfica y multimedi a	Sin referencias	
	1. Antecedentes del cine 2. Pioneros y fundadores del cine 3. Géneros cinematográficos 4. Elementos del lenguaje cinematográfico 5. Proceso de realización de una película Sumarte al arte: Charles Chaplin, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel y Billy Wilder.	Sin referencias	
	11. Las imágenes digitales 1. Características de la imagen digital 2. La profundidad de color 3. La cámara digital 4. Multimedia e interactividad Sumarte al arte: Infografía y arte interactivo.	Sin referencias	
	12. Creación de imágenes por ordenador 1. Programas de tratamiento de imágenes 2. Programas de diseño gráfico 3. Programas de animación Sumarte al arte: Cine de animación, Juan Carlos Mari y técnicas de animación: <i>Stop motion</i> .	Sin referencias	

Gráfico 15. Esquema de libro: Rodríguez (2008a).

Álvarez y Álvarez (2011a).

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
1. La percepción visual	1. Las leyes de la percepción: ley de figura y fondo 2. La imagen: ilusión óptica 3. Tipos de imágenes 4. La comunicación visual 5. Funciones de la imagen: la función estética 6. El <i>collage</i> con formas recortadas	Sin referencias	

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
2. Elementos del lenguaje plástico	1. El punto como elemento expresivo 2. La línea como elemento expresivo 3. La mancha como elemento expresivo 4. Las manchas de gris 5. Las manchas superpuestas de colores 6. Técnica mixta con cera de vela y tinta china 1. Cualidades de la forma: la textura 2. Tipos de formas: naturales y artificiales 3. La forma plástica: realista, figurativa y abstracta	Sin referencias	
3. La forma	4. El trazo y la silueta 5. El contorno, el entorno y el dintorno 6. El sombreado a lápiz 1. Los colores pigmento 2. Las cualidades del color: el tono 3. La temperatura del color	Sin referencias	
4. El color	4. El contraste y la armonía 5. El estarcido 6. El esgrafiado 1. La luz y el volumen 2. El claroscuro	Sin referencias	
5. El volumen	3. El volumen sugerido con puntos 4. El volumen sugerido con líneas 5. El volumen a escala en planos y maquetas 6. El volumen con lápices de color 1. El punto de vista y la línea de horizonte 2. El punto de vista picado y el contrapicado	Sin referencias	
6. La perspectiva	3. La profundidad 4. La perspectiva frontal I 5. La perspectiva frontal II 6. La perspectiva oblicua 1. El empleo de las formas geométricas 2. Los polígonos, la elipse y la circunferencia 3. El cono, el cilindro y la esfera	Sin referencias	
7. Estructuras geométricas	4. Redes modulares planas 5. Redes modulares en el espacio 6. Los tramados geométricos 1. Trazado de un triángulo equilátero dado el lado 2. Trazado de un cuadrado dado el lado 3. Trazado de un octágono a partir de un cuadrado	Sin referencias	
8. Dibujo técnico	4. División de un segmento en partes iguales 5. Trazado de un cuadrado y un octágono en una circunferencia 6. Trazado de un triángulo y un hexágono en una circunferencia	Sin referencias	
9. La imagen en el mundo actual	1. La secuencia de planos 2. Un anuncio de televisión 3. Los tipos de planos 4. El cómic 5. El fotomontaje	Sin referencias	

Gráfico 16. Esquema del libro: Álvarez y Álvarez (2011a).

Álvarez y Álvarez (2011b).

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
1. El lenguaje visual	1. La imagen como signo: significante y significado 2. La imagen como signo: el símbolo 3. Comunicación visual: el contexto 4. Comunicación visual: el mensaje 5. Comunicación visual informativa 6. Comunicación visual sugestiva y estética 1. Elementos de la publicidad: el eslogan 2. Marca, anagrama y logotipo		Sin referencias
2. La publicidad	3. Los medios de comunicación: la televisión 4. El proceso de diseño 5. El diseño gráfico 6. El diseño de moda 1. Los colores terciarios 2. Los colores tierra		Sin referencias
3. El color en la pintura	3. La percepción del color según el fondo 4. La percepción del color según la luz 5. El contraste y la armonía 6. El color y las emociones 1. Luz natural y luz artificial 2. Luz directa y luz difusa		Sin referencias
4. La luz	3. Luz frontal, cenital, lateral y contraluz 4. La luz en el dibujo y en la pintura 5. La luz en la fotografía y en el cine 6. La luz en la escultura 1. La textura visual 2. Textura natural y artificial		Sin referencias
5. La textura	3. Textura orgánica y geométrica 4. Textura original y textura imitativa 5. La creación de texturas: el estampado 6. La textura táctil: la escultura 1. El equilibrio y el peso visual 2. El ritmo de la composición		Sin referencias
6. La composición	3. Los esquemas compositivos 4. La simetría en la composición 5. Leyes de la composición: ley de masas 6. Leyes de la composición: ley de tercios 1. División continuada de un ángulo en partes iguales 2. Circunferencia tangente a los lados de un ángulo 3. Circunferencia tangente a los lados de un triángulo		Sin referencias
7. Dibujo técnico	4. Espiral de tres centros 5. Espiral de seis centros 6. Óvalo del que conocemos el eje mayor y la separación de centros 7. Enlace de puntos con arcos 1. Representación de un punto 2. Representación de líneas y polígonos en planos abatidos 3. Representación de un sólido		Sin referencias
8. Sistemas de proyección	4. Reconstrucción de un sólido a partir de sus proyecciones		Sin referencias

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
	<p>5. La proyección axonométrica: representación de un sólido</p> <p>6. La proyección axonométrica: reconstrucción espacial de un sólido</p> <p>7. La perspectiva caballera</p>		Pág. 123. Aparece una fotografía de una niña africana sin ninguna referencia. Se pide al alumno que realice el tratamiento digital de una imagen utilizando el ejemplo descrito.
9. Nuevas tecnologías	<p>1. Las imágenes de mapas de bits</p> <p>2. Las imágenes vectoriales</p> <p>3. Los fractales</p>		

Gráfico 17. Esquema del libro: Álvarez y Álvarez (2011b).

Nuñez, Padrol y Romagosa (2011a).

Bloques. Unidades.	Contenidos	Aportación negroafri- cana.	Referencias de la imagen.
1. La percepción de la forma	<p>Observaremos la obra <i>Árboles cubiertos</i> y abriremos un debate sobre lo que perciben los alumnos; sobre si saben qué quiere transmitir el autor; sobre el carácter efímero de la obra y sobre la posibilidad de que el arte sea efímero.</p> <p>A continuación visualizaremos el vídeo asociado en el que aparece otra obra de los mismos autores. Les explicaremos que las obras de Christo y Jeanne-Claude se pueden englobar en el concepto de <i>land art</i>, como intervenciones en el paisaje. Aunque el término es moderno, podemos encontrarlo en las Líneas de Nazca, en el Perú, y en otras obras modernas como <i>The Lighting Field</i>, de Walter de Maria; <i>Spiral Jetty</i>, de Robert Smithson; o <i>Surrounded Islands</i>, de los mismos Christo y Jeanne-Claude.</p> <p>Observaremos la imagen que abre la unidad e iniciaremos un debate. Les pediremos que localicen las formas geométricas básicas.</p>		<p>Sin referencias</p>

Bloques.	Unidades.	Contenidos	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
2. La geometría de las formas	1. Formas geométricas básicas 2. Formas poligonales 3. Polígonos regulares	<p>A continuación realizaremos la visualización del vídeo asociado en el que encontraremos una selección de obras de Paul Klee. Podemos detenerlo siempre que queramos para que reconozcan los elementos geométricos que las conforman y les invitaremos a averiguar la temática de cada obra. Podemos introducir el concepto de <i>abstracción</i> que encontraremos definido y ejemplificado en el enlace del glosario de la biblioteca multimedia ClicArte. Les propondremos que creen su propia obra de arte a partir de formas geométricas básicas y que les pongan un título o bien les podemos dar un título, por ejemplo: <i>Rascacielos y pájaro</i>, y que la compongan. Realizarán el trabajo con lápiz grafito y lo podrán colorear con la técnica que prefieran. Si lo consideramos oportuno podemos repasar los conceptos de <i>percepción práctica</i> y <i>estética</i> estudiados en la unidad anterior e invitarlos a hablar de arte aplicando dichos conceptos a la obra de Paul Klee.</p> <p>Iniciaremos la unidad con un debate sobre la imagen de cabecera de la unidad y el vídeo que está relacionado con esta. Podemos proponer a los alumnos que hablen del arte vinculándolo a disciplinas como, por ejemplo, la arquitectura, aportando ejemplos como el museo Guggenheim de Bilbao, cuyo edificio está recubierto de forma tal que quiere simular las escamas de un pez. Les diremos que imaginen cómo se debe de vivir en una casa con las paredes y los techos inclinados y que enumeren las ventajas e inconvenientes que puede comportar.</p> <p>También podemos realizar un ejercicio que consista en reconocer formas geométricas en las casas cubo de Piet Blom (por ejemplo, hay ventanas cuadradas, rectangulares, piezas de revestimiento amarillas en forma de trapecio rectángulo...)</p>		Sin referencias
3. Las formas tridimensionales	1. Los cuerpos geométricos 2. La estructura y sus imágenes 3. Dibujar la tridimensión	<p>Iniciaremos la unidad con la visualización del vídeo que muestra varias máquinas de dibujar para la construcción de perspectivas. Estaría bien, con el objetivo de que entendieran la importancia de la perspectiva, realizar una introducción histórica sobre el arte medieval y sus representaciones bidimensionales.</p>		Sin referencias
4. La representación de la realidad	1. Luces y sombras 2. El encuadre 3. La perspectiva cónica	<p>Podemos tomar como ejemplo los frescos</p>		

Bloques.	Unidades.	Contenidos	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
		<p>de la iglesia de Navasa de Huesca, y buscar las diferencias con respecto a un cuadro renacentista de Piero della Francesca, <i>Flagelación de Cristo</i>, por ejemplo. Otro ejemplo de artista italiano del Quattrocento pionero en el uso de la perspectiva fue Masaccio. Podemos introducir también el concepto de <i>trompe-l'oeil</i>, una curiosa manera de engañar a la realidad mediante el uso de la perspectiva. Abriremos un debate partiendo del refrán «Una imagen vale más que mil palabras», que nos servirá para introducir esta unidad. Después, pediremos a los alumnos que cierren los ojos mientras un compañero nos describe con palabras la escultura de Rodin, lo que nos permitirá comprobar la dificultad que representa describir la realidad mediante el lenguaje verbal frente a la facilidad del lenguaje visual. Después visualizaremos el vídeo de las obras de Rodin, entre las que destaca, por ser la más conocida, <i>El pensador</i>. Leeremos el texto introductorio y recordaremos el concepto de <i>semejanza</i>, aplicado a la segunda escultura que Rodin construyó para convencer a sus detractores de que no había realizado un vaciado.</p> <p>Como introducción a la unidad visualizaremos el vídeo en el que se aprecia la reacción de los peatones en el momento en que se instala el adhesivo de una campaña publicitaria sobre un producto para desparasitar perros en un centro comercial. Después podemos acceder a los siguientes enlaces para ver otros anuncios interesantes. A continuación, podemos abrir un debate con el objetivo de analizarlos.</p> <p>http://www.yalosabes.com.avíos-publicitarios-en-el-cielo.html</p> <p>http://www.yalosabes.com.publicidad-creativa-de-una-academia-de-karate.html</p> <p>http://www.yalosabes.com.creativa-publicidad-del-auto-smart.html</p> <p>Una vez hayamos visto los anuncios, podemos realizar dos prácticas que están relacionadas:</p> <p>En primer lugar, con los mismos recursos que se han utilizado para los ejemplos, anunciaremos otro producto.</p> <p>En segundo lugar, intentaremos anunciar el mismo producto que se promociona en el vídeo, pero de otra manera.</p>		
5. Representación con imágenes	1. La iconicidad 2. La imagen objetiva y la subjetiva 3. La función de las imágenes			Sin referencias
6. Imagen y comunicación visual	1. Los componentes del mensaje visual 2. Retórica de las imágenes 3. Valores y contravalores de la publicidad	<p>Pág. 71. Aparece un cartel publicitario de un festival de música benéfico para África con la imagen de un futbolista negro.</p> 		

Bloques.	Unidades.	Contenidos	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
7. La imagen tecnológica	1. El arte fotográfico 2. Cinematografía y televisión 3. El mundo de la infografía	<p>Iniciaremos la unidad con la visualización del vídeo que contiene escenas del videojuego <i>Prince of Persia</i>; pondremos un especial énfasis cuando extraigamos los conceptos relacionados con la materia. Resulta interesante mostrarles los orígenes de los primeros videojuegos para poder valorar los que existen hoy en día. En el siguiente enlace podemos ver el que se considera el primer videojuego de la historia:</p> <p>http://www.youtube.com/watch?v=6PG2mdu_i8k&feature=BF&list=PL8E5D4EBA3D124B98&index=1</p> <p>En el apartado dedicado al arte fotográfico distinguiremos las diferencias y semejanzas entre la cámara oscura, la cámara fotográfica y el ojo humano. Puede ser instructivo relacionar los conceptos de la fotografía con el ojo humano: de este modo, podemos decir que el objetivo de la cámara equivale al cristalino del ojo; el diafragma trabaja de la misma forma que la pupila; el obturador realiza la función del párpado, etc.</p>		Sin referencias

Gráfico 18. Esquema del libro: Nuñez, Padrol y Romagosa (2011a).

Nuñez, Padrol y Romagosa (2011b).

Bloques.	Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
1. La percepción de la forma	1. La percepción práctica y la percepción estética 2. Forma y tamaño 3. Color y textura	1. La percepción práctica y la percepción estética 2. Forma y tamaño 3. Color y textura		Sin referencias
2. La geometría de las formas	1. Formas geométricas básicas 2. Formas poligonales 3. Polígonos regulares	1. Formas geométricas básicas 2. Formas poligonales 3. Polígonos regulares		Sin referencias
3. Las formas tridimensionales	1. Los cuerpos geométricos 2. La estructura y sus imágenes 3. Dibujar la tridimensión Actividad de grupo para el primer trimestre: Un zoológico en tus manos	1. Los cuerpos geométricos 2. La estructura y sus imágenes 3. Dibujar la tridimensión Actividad de grupo para el primer trimestre: Un zoológico en tus manos		Lamina 18. Propone a los alumnos realizar un trabajo alternativo a las sombras chinas pintándose, en este caso, directamente las manos de diferentes animales africanos.



Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
4. La representación de la realidad	1. Luces y sombras 2. El encuadre 3. La perspectiva cónica		Sin referencias
5. Representación con imágenes	1. La iconicidad 2. La imagen objetiva y la subjetiva 3. La función de las imágenes Actividad de grupo para el segundo trimestre: Una pandilla de imitadores		Sin referencias
6. Imagen y comunicación visual	1. Los componentes del mensaje visual 2. Retórica de las imágenes 3. Valores y contravalores de la publicidad		Sin referencias
7. La imagen tecnológica	1. El arte fotográfico 2. Cinematografía y televisión 3. El mundo de la infografía Actividad de grupo para el tercer trimestre: Una clase de fotonovela		Sin referencias

Gráfico 19. Esquema del libro: Nuñez, Padrol y Romagosa (2011b).

Nuñez, Padrol y Romagosa (2011c).

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
1. Percepción y lenguaje de las formas			Sin referencias
2. El color			Sin referencias
3. La composición artística			Sin referencias
4. Cuando el arte habla			Sin referencias
5. El sistema diédrico			Sin referencias
6. El dibujo en perspectiva			Sin referencias
7. Las imágenes digitales			Sin referencias
Clic Arte			Sin referencias

Gráfico 20. Esquema del libro: Nuñez, Padrol y Romagosa (2011c).

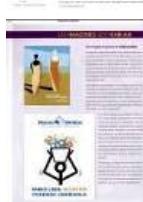
Nuñez, Padrol y Romagosa (2011d).

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
1. Percepción y lenguaje de las formas			Sin referencias
2. El color			Sin referencias
3. La composición artística			Sin referencias
4. Cuando el arte habla			Sin referencias
5. El sistema diédrico			Sin referencias

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
6. El dibujo en perspectiva 7. Las imágenes digitales			Sin referencias Sin referencias

Gráfico 21. Esquema del libro: Nuñez, Padrol y Romagosa (2011d).

García, Horna y Serna (2008).

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
1. Las figuras y los espacios vacíos	<ul style="list-style-type: none"> 1. Tipos de espacios en la imagen 2. La relación entre las figuras y los espacios vacíos 3. La relación de las figuras entre sí <p>Saber ver: <i>La fusión de las figuras y el espacio. Del cubismo a la abstracción</i> Técnicas y materiales: <i>Plegar y cortar papel</i> Creatividad digital: <i>Desplazar una figura crea un vacío</i> Las imágenes nos hablan: <i>El mar no es un espacio vacío entre continentes</i></p>		Sin referencias
2. Ordenación de las figuras en el espacio	<ul style="list-style-type: none"> 1. La forma de las figuras 2. Las características del espacio 3. La composición, un trabajo relacional <p>Saber ver: <i>La abstracción después de 1945</i> Técnicas y materiales: <i>Seleccionar el espacio</i> Creatividad digital: <i>Componer con el escáner</i> Las imágenes nos hablan: <i>Un espacio para la educación</i></p>		Pág. 26. Aparece un dibujo con un sistema de cuadrícula utilizado por los egipcios para representar la figura humana.
3. Estructura compositiva	<ul style="list-style-type: none"> 1. ¿Qué es componer? 2. Centros de interés 3. Estructuras 4. Principios compositivos <p>Saber ver: <i>La estructura</i> Técnicas y materiales: <i>Regla de tercios</i> Creatividad digital: <i>Corregir pequeñas zonas</i> Las imágenes nos hablan: <i>La composición y las diferencias entre Norte y Sur</i></p>	  	Pág. 40. Dos carteles de Manos Unidas con referencias al desarrollo.

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
4. Sistema diédrico	<p>1. Sistema diédrico. Proyección de puntos, rectas y planos 2. Rectas notables del plano 3. Intersecciones 4. Abatimientos Saber ver: <i>La composición</i> Técnicas y materiales: <i>El papel como técnica auxiliar</i> Creatividad digital: <i>Aplicar color a una foto en blanco y negro</i>. Las imágenes nos hablan: <i>El mundo en que vivimos</i></p> <p>1. Perspectiva cónica 2. Perspectiva cónica oblicua Saber ver: <i>Saber ver en perspectiva</i> Técnicas y materiales: <i>Perspectiva cónica intuitiva</i> Creatividad digital: <i>Efecto perspectiva</i> Las imágenes nos hablan: <i>La soledad de la multitud</i></p> <p>1. Óvalos 2. Ovoides 3. Espirales 4. Curvas cónicas 5. Elipses</p> <p>6. Paráolas 7. Hipérbolas Saber ver: <i>Las curvas</i></p> <p>Técnicas y materiales: <i>Las performances y las instalaciones</i> Creatividad digital: <i>Jugamos con la transparencia</i> Las imágenes nos hablan: <i>La línea curva en la fotografía</i></p> <p>1. La comunicación visual y el diseño 2. Juego compositivo y cromático con las formas básicas 3. Las formas básicas y su transformación por expansión 4. Las formas básicas y su transformación por abatimiento 5. Procesos gráficos elementales a partir del cuadrado</p>		<p>Pág. 58. “Fotografía de Michael Welles, Premino Word Press Photo 1980”. Plantea la composición de la imagen con el contenido a partir de la diferencias entre los países desarrollados y subdesarrollados.</p>
5. Perspectiva cónica			<p>Pág. 76. “La malaria en Zambia. Fotografía de J. Sanmeyer, 2007. Plantea las diferencias entre el mundo desarrollado y subdesarrollado.</p>
6. Curvas técnicas y cónicas			Sin referencias
7. Las formas básicas del diseño			Sin referencias

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
8. El diseño gráfico	<p>Saber ver: <i>La forma geométrica simple en el arte del siglo XX</i> Técnicas y materiales: Otros <i>modos de realizar monotipos</i> Creatividad digital: De <i>lo figurativo a lo abstracto</i> Las imágenes nos hablan: <i>Lo que un muro separa</i> 1. La letra y el texto 2. La portada. Libros, revistas, discos y CDs 3. La ilustración Saber ver: <i>La ilustración contemporánea: Los animales como tema</i> Técnicas y materiales: <i>Estampación con arena, cartón y pegamento.</i> Creatividad digital: <i>Imágenes caleidoscópicas</i> Las imágenes nos hablan: <i>El hombre del tanque de Tian'anmen</i> 1. De la artesanía a la producción industrial 2. El proyecto en el diseño de objetos 3. Desarrollo del proyecto gráfico-visual Saber ver: <i>Objetos en el arte. Dada y Surrealismo</i> Técnicas y materiales: <i>Seleccionar, cambiar de contexto, combinar.</i> Creatividad digital: <i>Objetos: volumen, color, iluminación</i> Las imágenes nos hablan: <i>Objetos (y actitudes) que salvan vidas</i> 1. El nacimiento de las ciudades 2. El urbanismo, la intervención en el territorio 3. El espacio interior de la arquitectura 4. El diseño de interiores Saber ver: <i>Bauhaus, artes prácticas</i> Técnicas y materiales: <i>Las maquetas</i> Creatividad digital: <i>Experimentos arquitectónicos</i> Las imágenes nos hablan: <i>Espacios y modos de vida</i> 1. El grabado y la imprenta 2. El grabado en relieve: la xilografía 3. El grabado en hueco: el buril y el aguafuerte 4. El grabado plano: la litografía 5. El grabado con plantillas: la serigrafía 6. Sistemas de representación industriales Saber ver: <i>La xilografía en el Expresionismo alemán</i> Técnicas y materiales: <i>Las diferentes técnicas del grabado</i> Creatividad digital: <i>Recrear una imagen utilizando cinco colores planos</i> Las imágenes nos hablan: <i>Un retrato de perfil</i></p>		Sin referencias
9. El diseño de los objetos			Sin referencias
10. El diseño del entorno			<p>Pág. 186. Fotografía de Gervasio Sánchez, de su trabajo Vidas Minadas (2007). Publicada en MSF. Plantea las diferencias entre el modo de vida entre el mundo desarrollado y subdesarrollado.</p> 
11. Multiplicación de imágenes			Sin referencias

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
12. La imagen publicitaria en los medios de comunicación de masas	<ul style="list-style-type: none"> 1. La publicidad 2. El logotipo como signo de identidad 3. El cartel publicitario 4. El anuncio en prensa 5. La publicidad en TV <p>Saber ver: <i>El cartel publicitario a principios del siglo XX</i> Técnicas y materiales: <i>El estarcido</i> Creatividad digital: <i>Cómo realizar un anuncio publicitario.</i> Las imágenes nos hablan: <i>Los carteles hablan desde las paredes</i></p>		Sin referencias

Gráfico 22. Esquema del libro: García, Horna y Serna (2008).

Paniego y Domingo (2002).

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana	Referencias de la imagen.
1. El lenguaje visual	<ul style="list-style-type: none"> 1.1. La comunicación visual 1.2. El lenguaje visual 1.3. La identificación de los distintos lenguajes visuales 1.4. La finalidad de los lenguajes visuales 1.5. El proceso de comunicación visual 1.6. La percepción visual 1.7. La relación forma-entorno 1.8. La relación de formas entre sí 		Pág. 12. “Fotograma de una película de dibujos animados (Walt Disney)”. Explica los diferentes lenguajes utilizados a lo largo de la historia. Pág. 12. “Pintura con relieve de la tumba de Tutankhamon (hacia 1325 a.C.)”. Explica los diferentes lenguajes utilizados a lo largo de la historia.
2. Los elementos de los lenguajes visuales	<ul style="list-style-type: none"> 2.1. El punto 2.2. La línea como elemento configurador de formas 2.3. La textura 2.4. El color 		Pág. 16. “La máscara de Tutankhamon, en el Museo de El Cairo”. Posición del arte en museos.
3. Representación de formas planas	<ul style="list-style-type: none"> 3.1. Lo bidimensional 3.2. La clasificación de formas 3.3. La estructura de la forma 		Pág. 45. “Bajorrelieve egipcio”. Explicación de las texturas táctiles. Sin referencias

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana	Referencias de la imagen.
	3.4. El concepto de medida 3.5. La proporcionalidad. División de un segmento: teorema de Tales 3.6. Las formas poligonales 3.7. La división de la circunferencia. Construcción de polígonos regulares inscritos 3.8. La igualdad y la semejanza 3.9. La geometría y el diseño de formas ornamentales		
4. Espacio y volumen	4.1. El concepto espacial 4.2. Las relaciones cerca-lejos entre formas planas 4.3. La perspectiva cónica 4.4. La incidencia de la luz en la percepción. Valor expresivo de la luz en formas y ambientes		Pág. 100. “Portada del templo de Abu Simbel, con las estatuas del Faraón Ramsés I (Egipto)”. Plantea al alumno los elementos constructivos arquitectónicos.
5. Procedimientos y técnicas en los lenguajes visuales	5.1. La clasificación de los procedimientos y técnicas 5.2. Las técnicas de dibujo 5.3. Las técnicas de pintura 5.4. El collage 5.5. Las técnicas de grabado 5.6. La fotografía 5.7. Las técnicas informáticas		Pág. 111. Dibujo egipcio. Sin notas a pie. Planteado como ejemplo de procedimientos y técnicas de los lenguajes visuales.

Gráfico 23. Esquema del libro: Paniego y Domingo (2002).

García (2003).

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana	Referencias de la imagen.	
1. El lenguaje visual	1.1. Lectura de imágenes: estructura formal 1.2. Los modos de expresión 1.3. Símbolos y signos en los lenguajes visuales. 1.4. Diseño de marcas			Pág. 12. “Imagen publicitaria de producto de consumo de la sociedad moderna” (Cola-Cao). Presenta al alumno la imagen como ejemplo de comunicación visual publicitaria.

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
2. La línea como elemento configurativo	2.1.La línea como elemento estructural 2.2.La línea como elemento constructor 2.3.La línea en la expresión plástica 2.4.La línea como configuradora del plano 2.5.El plano como elemento constructor 2.6.La línea como trazado geométrico		Pág. 19. No aparece nota a pie. Está presentado como ejemplo de uso de línea en la configuración plástica.
3. Las texturas	3.1. Criterios para clasificar las texturas 3.2. La textura en el dibujo y la pintura		Pág. 23. “La línea como expresión de movimiento” (animales africanos). Está presentado como ejemplo de uso de línea en la expresión plástica.
4. Análisis del color	4.1.El color en los cuerpos 4.2.Color luz 4.3.Color pigmento 4.4.Colores primarios (luz y pigmento) 4.5.Colores secundarios y terciarios 4.6.Colores complementarios 4.7.Mezcla de colores 4.8.Círculo o estrella cromática 6.6.Composiciones con formas unitarias bidimensionales 6.7.La proporción en las formas plásticas 5.1.Psicología del color 5.2.Colores fríos y colores cálidos 5.3.Gamas cromáticas 5.4.Tono 5.5.Matiz 5.6.Armonía 5.7.Contraste 6.3.Formas naturales 6.4.Formas básicas o fundamentales 6.5.Formas planas		Pág. 40. “Pintura sobre caliza. Busto de la Reina Nefertiti”. Presenta al alumno la imagen como influencia del soporte sobre la textura.
5. El color como expresión psicológica	6.7.La proporción en las formas plásticas 5.1.Psicología del color 5.2.Colores fríos y colores cálidos 5.3.Gamas cromáticas 5.4.Tono 5.5.Matiz 5.6.Armonía 5.7.Contraste 6.3.Formas naturales 6.4.Formas básicas o fundamentales 6.5.Formas planas		Sin referencias
6. Formas plásticas	6.1.Estructura de la forma plástica 6.2.Formas artísticas 7.1. Construcción geométrica de triángulos 7.2. Construcción geométrica de cuadriláteros 7.3. Construcción geométrica de polígonos regulares 7.4. Construcción geométrica de figuras planas proporcionales		Sin referencias
7. Trazado geométrico de formas planas			Sin referencias

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
	7.5. Diferentes métodos para construir figuras semejantes o proporcionales		
8. Geometría descriptiva	8.1. Proyección diédrica 8.2. Representación del punto en el primer cuadrante 8.3. Posiciones de una recta 8.4. Posiciones de un plano en el espacio 8.5. Representación de cuerpos geométricos 8.6. Vistas necesarias de un cuerpo	Sin referencias	
9. Materiales y técnicas	9.1. Procedimientos y técnicas húmedas 9.2. Procedimientos y técnicas secas	Sin referencias	
10. Redes modulares	10.1. Redes modulares básicas 10.2. El módulo 10.3. Redes modulares no básicas 10.4. Redes modulares compuestas 10.5. La circunferencia en la composición modular 10.6. Los módulos en arquitectura 10.7. Aplicaciones modulares	Sin referencias	
	11.1. Sistema isométrico 11.2. Planos y ejes del sistema 11.3. Coeficiente de reducción 11.4. Determinación de la escala isométrica 11.5. Representación de figuras planas		
11. Perspectivas axonometrica y cónica Perspectiva axonometrica	11.6. Representación de la circunferencia 11.7. Representación de cuerpos geométricos en el sistema axonométrico isométrico 11.8. Representación de piezas	Sin referencias	
	11.9. Introducción a la perspectiva cónica 11.10. Elementos que intervienen en la perspectiva cónica 11.11. Escalas de la perspectiva cónica 11.12. Perspectiva paralela o frontal 11.13. Perspectiva oblicua		
11. Perspectiva cónica	11.14. Representación de figuras planas 11.15. Representación de cuerpos geométricos 11.16. Representación de figuras planas en perspectiva oblicua 11.17. Representación de cuerpos en perspectiva oblicua 11.18. Proceso para hacer la perspectiva cónica de un edificio	Sin referencias	

Gráfico 24. Esquema del libro: García (2003).

Bargueño, Sánchez y Esquinas (2005a).

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
1. La imagen visual	1.1 La comunicación visual 1.2 La percepción visual de la imagen 1.3 Tipos de imágenes 1.4 Lectura de imágenes 1.5 Representar imágenes con formas 1.6 Tipos de formas 1.7 La función cultural de las imágenes Actividad 1. Manipulación de la imagen Actividad 2. El mundo cambia, las figuras cambian Actividad 3. Formas cerradas y formas abiertas Actividad 4. Creación de imágenes con formas irregulares Actividad 5. Fondo y figura de los objetos Actividad 6. El origen de la forma Actividad 7. La manipulación geométrica Actividad 8. El fotomontaje 2.1 El punto en la imagen 2.2 La línea 2.3 El plano 2.4 Las texturas Actividad 1. Posibilidades expresivas del punto Actividad 2. La línea analiza imágenes Actividad 3. Posibilidades expresivas de la línea Actividad 4. Posibilidades expresivas del plano Actividad 5. Imitar y crear texturas Actividad 6. La textura compone imágenes Actividad 7. La textura interpreta imágenes Actividad 8. La imagen transmite mensajes 3.1 La luz y el color 3.2 Mezclas de colores 3.3 La expresividad del color 3.4 Familias de colores 3.5 El color y las señales de tráfico Actividad 1. Los colores del color Actividad 2. Colores y colores Actividad 3. Otra forma de mezclar colores Actividad 4. Un color para cada estación Actividad 5. Colores y personalidad Actividad 6. Retratos con colores Actividad 7. ¡Cuidado! Actividad 8. Componer con el color 4.1 Concepto de espacio 4.2 Concepto de volumen 4.3 Relaciones entre formas planas 4.4 Del plano al volumen 4.5 Los lápices Actividad 1. Los personajes salen del cómic Actividad 2. Vamos al cine		Pág. 16. Sin nota a pie. Planteada como función cultural de la imagen (dibujo egipcio).
2. Elementos visuales de la imagen			Sin referencias
3. El color			Sin referencias
4. Espacio y volumen			Sin referencias

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
5. Dibujo técnico: materiales, signos y líneas	Actividad 3. Representación del volumen Actividad 4. Representación de la profundidad Actividad 5. Otras técnicas para crear la sensación de profundidad Actividad 6. Composición con figuras geométricas Actividad 7. La linea de horizonte para conseguir profundidad Actividad 8. Del plano al volumen 5.1 Útiles para el dibujo técnico 5.2 Signos y líneas 5.3 Operaciones con segmentos 5.4 La circunferencia 5.5 División de la circunferencia en partes iguales Actividad 1. Trazado de rectas paralelas Actividad 2. Operaciones con segmentos y división de la circunferencia. Actividad 3. Construcción de ángulos con escuadra y cartabón Actividad 4. Creación de movimiento a partir de la línea recta Actividad 5. Generación de volumen con líneas rectas Actividad 6. Decoración geométrica: diseño con líneas rectas y curvas Actividad 7. Utilización de las plantillas de manera artística Actividad 8. Diseño de cenefas 6.1 Los triángulos 6.2 Construcción de triángulos 6.3 Los cuadriláteros 6.4 Construcción de cuadriláteros 6.5 Triángulo equilátero, cuadrado y rectángulo 6.6 Las redes geométricas	Sin referencias	
6. Formas poligonales: triángulos y cuadrilá- teros	Actividad 1. Construcción de triángulos y de una red triangular básica. Actividad 2. Composición sobre una red triangular Actividad 3. Diseño de baldosas Actividad 4. Los triángulos en la pintura Actividad 5. Construcción de cuadriláteros Actividad 6. Composición sobre una red cuadrada Actividad 7. Utilización del cuadrado en el diseño de una celosía Actividad 8. Los cuadriláteros en la pintura		Pág. 135. Sin nota a pie. Planteada como ejemplo de triángulos. Pirámides egipcias.

Gráfico 25. Esquema del libro: Bargueño, Sánchez y Esquinias (2005a).

Bargueño, Sánchez y Esquinas (2005b).

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana	Referencias de la imagen.
1. El lenguaje visual	1.1 La comunicación visual 1.2 Finalidad y funciones de las imágenes 1.3 La percepción visual 1.4 La publicidad 1.5 El diseño gráfico en la publicidad 1.6 El lenguaje del cómic Actividad 1. ¿Qué vemos en esta imagen? Actividad 2. Las imágenes que nos rodean Actividad 3. Diseña una cubierta Actividad 4. La campaña publicitaria Actividad 5. En venta Actividad 6. El cartel en la calle Actividad 7. Tu historia Actividad 8. El cómic mudo		Pág. 10. "Proximidad. Elementos muy próximos se perciben como un todo, como una forma nueva".
2. La línea y la textura	2.1 La línea 2.2 La textura Actividad 1. Jugando con líneas Actividad 2. La línea dibuja Actividad 3. Investiga las posibilidades gráficas de las líneas Actividad 4. Construyendo texturas Actividad 5. La expresividad de las texturas Actividad 6. Las texturas táctiles y el relieve Actividad 7. Las líneas y las texturas en la composición Actividad 8. Analiza obras de arte		Plantea la imagen de naturaleza africana como ejemplo de proximidad en la percepción visual.
3. El color	3.1 Origen y cualidades del color 3.2 La armonía cromática 3.3 Las gamas cromáticas 3.4 El color como sistema codificado 3.5 El color compone y representa imágenes Actividad 1. Observa, analiza y pega Actividad 2. Construyendo escaleras Actividad 3. Complementar formas y colores Actividad 5. Escalas con el cubo de colores Actividad 6. Diferentes armonías Actividad 7. Complementarios Actividad 8. Explorando con el color		Sin referencias
4. Trazados geométricos	4.1 Trazado de perpendiculares y paralelas 4.2 Ángulos 4.3 Teorema de Tales Actividad 1. Perpendiculares y paralelas Actividad 2. División de segmentos Actividad 3. Operaciones con ángulos Actividad 4. Copia de figuras Actividad 5. Utilización de ángulos para crear formas Actividad 6. Búsqueda de formas Actividad 7. Componer con formas Actividad 8. Composiciones abstractas con rectas paralelas		Sin referencias

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana	Referencias de la imagen.
5. Formas poligonales	<p>5.1 Los polígonos 5.2 Igualdad 5.3 Semejanza 5.4 Polígonos regulares estrellados Actividad 1. Construcción de polígonos regulares inscritos en la circunferencia Actividad 2. Construcción de polígonos regulares inscritos en la circunferencia II Actividad 3. Construcción de polígonos regulares inscritos en la circunferencia III Actividad 4. Método general para dibujar un polígono regular inscrito en una circunferencia Actividad 5. Igualdad Actividad 6. Semejanza Actividad 7. Construcción de polígonos estrellados Actividad 8. Diseño de arabescos</p>		Sin referencias
6. Espacio y volumen	<p>6.1 Representación de espacios y objetos 6.2 La perspectiva cónica 6.3 Procedimientos y técnicas: otras versiones del espacio 6.4 Utilización de la luz artificial para crear perspectiva 6.5 Creación de una cuadrícula tridimensional Actividad 1. Elementos de la perspectiva cónica Actividad 2. Formas cubistas Actividad 3. Representación de espacio y objetos Actividad 4. Transporte de magnitudes en perspectiva cónica Actividad 5. Representación de sólidos en perspectiva cónica I Actividad 6. Representación de sólidos en perspectiva cónica II Actividad 7. Perspectiva atmosférica Actividad 8. Perspectiva cónica en la fotografía de paisajes</p>		Sin referencias

Gráfico 26. Esquema del libro: Bargueño, Sánchez y Esquinias (2005b).

Bargueño, Sánchez y Esquinias (2005c).

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana	Referencias de la imagen.
1. El lenguaje visual y plástico	<p>1.1 La imagen como medio de comunicación 1.2 Percepción y realidad 1.3 Los signos en el mensaje visual 1.4 Medios de comunicación 1.5 Procesos de creación en las artes plásticas y visuales Actividad 1. ¿Qué vemos en las imágenes?</p>		<p>Pág. 10. Sin nota a pie de imagen. El jeroglífico egipcio se pone de ejemplo de pictograma, dentro de los signos</p>

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana	Referencias de la imagen.
	Actividad 2. El pictograma y la comunicación visual Actividad 3. La imagen del fotomontaje Actividad 4. Anuncios en los periódicos Actividad 5. Diseño para una torre de CDs Actividad 6. Lectura de una obra de arte Actividad 7. Elaboración de un cómic Actividad 8. Representamos el cine 2.1 Línea y textura, elementos visuales de la imagen 2.2 La textura 2.3 Op-Art: ilusiones ópticas creadas con líneas y texturas Actividad 1. La línea configura imágenes Actividad 2. La línea transmite sensaciones Actividad 3. La expresividad de la línea Actividad 4. Las texturas: utilizando tramas impresas Actividad 5. Texturas y soportes Actividad 6. Trazos y texturas Actividad 7. Transformar una obra de arte con líneas y texturas 3.1 Naturaleza oculta del color 3.2 Teorías físicas del color 3.3 Mezclas de color y colores complementarios 3.4 Atributos o cualidades del color 3.5 Teorías cromáticas del color 3.6 Series o gamas de color Actividad 1. La peonza del círculo cromático Actividad 2. Las soluciones plásticas del color Actividad 3. Percepción del color: el color no es lo que parece Actividad 4. El impresionismo y las mezclas de colores por yuxtaposición Actividad 5. El expresionismo abstracto y las mezclas de colores por superposición Actividad 6. El Arte-Pop y las mezclas mixtas de colores Actividad 7. Componer con nuevos materiales cromáticos Actividad 8. Los colores transmiten mensajes 4.1 Formas orgánicas 4.2 Formas geométricas 4.3 Estructuras 4.4 Relaciones métricas Actividad 1. Dibujo de formas orgánicas Actividad 2. Trazado de polígonos regulares. Actividad 3. Tangencias entre rectas y circunferencias. Tangencias entre circunferencias Actividad 4. Diseño de rosetas Actividad 5. Construcción de óvalos, ovoides y espirales Actividad 6. Superposición de estructuras básicas Actividad 7. Ampliar manteniendo la proporción		de los mensajes visuales.
2. Línea y textura, elementos visuales de la imagen			Sin referencias
3. El color			Sin referencias
4. Representación de formas. Estructuras y relaciones métricas			Sin referencias

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana	Referencias de la imagen.
5. Espacio y volumen	Actividad 8. Construcción de escalas. Sección áurea. El teorema de Tales y la proporción 5.1 Los sistemas de representación. El sistema diédrico 5.2 El sistema cónico Actividad 1. Representación de puntos y rectas Actividad 2. Representación de diferentes tipos de rectas Actividad 3. Representación de una recta y un punto contenidos en el plano Actividad 4. Representación de figuras en el plano Actividad 5. Representación de sólidos Actividad 6. Trazado de un sólido en perspectiva cónica Actividad 7. La perspectiva cónica de la circunferencia Actividad 8. Trazado de cuerpos geométricos en perspectiva cónica 6.1 La organización de la forma y su entorno en el plano 6.2 Simetrías 6.3 Elementos de la composición 6.4 El ritmo Actividad 1. Representar y componer Actividad 2. Manchas simétricas Actividad 3. Simetría radial Actividad 4. Diagrama compositivo y líneas de tensión Actividad 5. Interpretación de un cuadro Actividad 6. Composiciones rítmicas con unidades modulares Actividad 7. Retrato figurativo: la proporción áurea Actividad 8. Retrato monstruoso	.	Sin referencias
6. La composición			Sin referencias

Gráfico 27. Esquema del libro: Bargueño, Sánchez y Esquinas (2005c).

Bargueño, Sánchez y Esquinas (2005d).

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana	Referencias de la imagen.
1. El lenguaje visual y plástico	1.1 Lectura de imágenes 1.2 Interacción entre diferentes lenguajes 1.3 La fotografía 1.4 El diseño 1.5 Las nuevas tecnologías 1.6 El dibujo técnico en la comunicación visual Actividad 1. A mi manera Actividad 2. El teatro: La orilla oscura Actividad 3. Últimas tendencias	.	Sin referencias

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
2. Elementos gráfico-plásticos	Actividad 4. La fotografía coloreada Actividad 5. Diseño de una portada Actividad 6. La naturaleza en los objetos de diseño Actividad 7. La imagen digitalizada Actividad 8. Tu marca personal 2.1 La línea 2.2 La textura 2.3 El color Actividad 1. La línea crea formas y transmite mensajes Actividad 2. La línea encaja y configura objetos Actividad 3. La expresividad del trazo Actividad 4. La expresividad del graffiti Actividad 5. Transformar una imagen con texturas Actividad 6. El color como definidor de ambientes Actividad 7. Componer con el color y técnicas expresivas Actividad 8. Analizar y comprender una obra de arte 3.1 Estructura de la forma 3.2 Relaciones métricas 3.3 Representación de la forma 3.4 Representación técnica de la forma Actividad 1. Empleo del claroscuro Actividad 2. Polígonos regulares dado el lado Actividad 3. Polígonos regulares inscritos en la circunferencia Actividad 4. Polígonos regulares Actividad 5. Enlaces. Óvalo, ovoide y espiral Actividad 6. Curvas cónicas. Curvas cíclicas Actividad 7. Triángulo de escalas Actividad 8. Escalas 4.1 La composición como método 4.2 Elementos dinámicos en la composición 4.3 Leyes de composición Actividad 1. Componer en el espacio Actividad 2. Ordenar y recomponer Actividad 3. Componer con el color Actividad 4. Componer con la forma Actividad 5. Componer con la textura Actividad 6. Movimiento y velocidad en la composición Actividad 7. Secuencias rítmicas Actividad 8. Composición libre 5.1 Sistema diédrico 5.2 El sistema axonométrico 5.3 El sistema cónico 5.4 Formas modulares tridimensionales	Sin referencias	
3. Las formas en la composición		Sin referencias	
4. La composición		Sin referencias	
5. Sistemas de representación		Sin referencias	

Bloques. Unidades.	Contenidos.	Aportación negroafricana.	Referencias de la imagen.
	Actividad 4. Sistema diédrico Actividad 5. Sistema diédrico Actividad 6. Perspectiva isométrica Actividad 7. Perspectiva caballera Actividad 8. Perspectiva cónica		
6. Espacio y volumen. Procedimientos y técnicas creativas	6.1 La triple dimensión 6.2 Materiales y técnicas volumétricas 6.3 Fases en la elaboración de un proyecto técnico Actividad 1. Realización de un croquis acotado Actividad 2. Realización de un croquis Actividad 3. Construcción de una maqueta Actividad 4. Collage de esculturas Actividad 5. Una escultura con material reciclado Actividad 6. Diseño de un pisapapeles Actividad 7. Diseño de un azulejo con relieves geométricos Actividad 8. El metal en la escultura	Pág. 140. “Abu Simbel. Los egipcios fueron los primeros grandes retratistas en la historia del arte; luego vendrían los griegos y los romanos. En estas grandes civilizaciones el tema central de las esculturas fueron los monumentos funerarios”. Planteada en técnicas de volumen.	

Gráfico 28. Esquema del libro: Bargueño, Sánchez y Esquinias (2005d).

2.3.1.3 Recogida de datos; enfoque cualitativo.

El sentido de la individualidad artística Occidental hace que cada obra esté clasificada en función de un sistema, donde se le da un gran valor a los datos de la misma, que hacen referencia al autor, el título, la datación, la localización, el estilo, el material, la técnica y la localización de la obra.

A una obra, que carezca de algunos de estos datos, se le establece un sistema de comparación en base a estilos o técnicas, que permite situarla dentro de ciertos talleres, escuelas, o bien próxima a ciertos autores, épocas o referencias geográficas. En caso de que ésto no sea posible, pasa a un segundo plano, salvedad de las obras arqueológicas, cuya clasificación difiere notablemente de las artísticas aún cuando sean estimadas como tal.

En occidente el sistema de clasificación y catalogación de obras es el meollo que las posicionará dentro de los márgenes de aproximación del espectador, y por lo tanto, también del alumno.

En cuanto a la pertinencia de la organización de las aportaciones negroafricanas a la plástica, tal como la presentan las editoriales, establecemos la relación entre la imagen y el contenido en el que se presentan, basándonos en los siguientes parámetros:

1. La percepción visual, 2. El lenguaje y la comunicación visual, 3. Elementos de los lenguajes visuales, 4. Color, 5. Iluminación, 6. Composición, 7. Forma, 8. Formas planas, 9. Proporción y escalas, 10. Diseño, 11. Sistemas de representación, 12. Entorno audiovisual y multimedia, 13. Publicidad y medios de comunicación, 14. Medios de expresión gráfico-plásticos, 15. Procesos de creación artística, 16. Referentes artísticos y 17. Educación en valores.

Recogida de datos. Enfoque cualitativo.	Imagen	Libro de texto	Aportación	Conno-tación	Ámbito artístico		
			Contenidos	Visión cultural	Clasificación	Referencias de la obra	Loc
Imagen 15.							
 1 SM I(A)2011. Pág.36.	(Rodríguez, 2010a, p.36) (d288).	3. Elementos de los lenguajes visuales		Subdesarrollo Infancia Naturaleza Arte Arquitectura Escultura Pintura Relieve Fotografía Dibujo Cartel Autor Título Datación Localización Estilo Material Técnica Ubicación Arte Egipcio Resto de África	N N N S N S N N N N N N N N N N N N N N N N S		
Imagen 16.	 2 SM I(A)2011. Pág.98.	(Rodríguez, 2010a, p.98) (d289).	7. Forma		N N N S N N N S N N N S S S N N N S S N		
Imagen 17.	 3 SM I(A)2011. Pág.120.	(Rodríguez, 2010a, p.120) (d290).	8. Formas planas		N N N S S N N N N N N N N N N N N N N S N		

Imagen 18.	(Rodríguez, 2010b, p.14) II(A)2011. Pág.14.	1. La percepción visual	N N S N N N N N S N N N N N N N N N N S
Imagen 19.	(Rodríguez, 2010b, p.93) SM II(A)2011. Pág.93.	4. Color	N N S N N N N N S N N N N N N N N N N S
Imagen 20.	(Rodríguez, 2010b, p.127) (d293). II(A)2011. Pág.127.	6. Composición	N N N S N S N N N N N S S S N N N N N S N
Imagen 21.	(Rodríguez, 2008a, p.49) (d294). 4º(A)2008. Pág.49.	7. Forma	N N N S N S N N N N N N N N N N N S N
Imagen 22.	(Álvarez y Álvarez, 2011a, p.123) AI(A)2011. Pág.123.	12. Entorno audiovisual y multimedia	N S N N N N N N S N N N N N N N N N N S
Imagen 23.	(Nuñez, Padrol y. Romagosa, 2011a, p.71) (d296). CI(A)2011. Pág.71.	2. El lenguaje y la comunicación visual	S N N N N N N N S N N N N N N N N N S
Imagen 24.	(Nuñez, Padrol y. Romagosa, 2011a, p.18) (d297). CII(A)2011. Lám.18.	7. Forma	N N S N N N N N S N N N N N N N N N N N
Imagen 25.	(García, Horna y Serna, 2008, p.26) (d298). Ex4º(A)2008. Pág.26.	7. Forma	N N N S N S N N N S N N N N N N N N S N

Imagen 26.



12

(García, Horna
y Serna, 2008,
p.40)

Ex4º(A)2008.

Pág.40.

17. Educación
en valores

S N N N N N N N N N S N N N N N N N N N S

Imagen 27.



13

(García, Horna
y Serna, 2008,
p.40)

(d299).

Ex4º(A)2008.

Pág.40.

17. Educación
en valores

S N N N N N N N N N S N N N N N N N N N S

Imagen 28.



14

(García, Horna
y Serna, 2008,
p.47)

(d300).

Ex4º(A)2008.

Pág.47.

6.
Composición

N N N S S N N N N N N N N N N N N N S

Imagen 29.



15

(García, Horna
y Serna, 2008,
p.50)

(d301).

Ex4º(A)2008.

Pág.50.

6.
Composición

S S N N N N N S N N N N N N N N N S

Imagen 30.



16

(García, Horna
y Serna, 2008,
p.58)

(d302).

Ex4º(A)2008.

Pág.58.

6.
Composición

S S N S N N N N S N S N S N N N N N S

Imagen 31.



17

(García, Horna
y Serna, 2008,
p.76)

(d303).

Ex4º(A)2008.

Pág.76.

11. Sistemas
de
representación

S S N S N N N N S N S N S N N N N N S

Imagen 32.



18

(García, Horna
y Serna, 2008,
p.186)

(d304).

Ex4º(A)2008.

Pág.186.

10. Diseño

S S N S N N N N S N S N S N N N N N S

Imagen 33.



19

(Paniego y
Domingo, 2002,
p.12)

(d305).

DPC(A)2002.

Pág. 12.

2. El lenguaje
y la
comunicación
visual

N N N S N N N N N N N S N N N N N S S N

Imagen 34.



20

DPC(A)2002.
Pág. 12.

(Paniego y
Domingo, 2002,
p.12)
(d305).

2. El lenguaje
y la
comunicación
visual

N N N S N N S N N N N N S S N N N N S N

Imagen 35.



DPC(A)2002.
Pág. 16.

(Paniego y
Domingo, 2002,
p.16)
(d306).

2. El lenguaje
y la
comunicación
visual

N N N S N N S N N N N N S N N N N S S N

Imagen 36.



21

DPC(A)2002.
Pág. 44.

(Paniego y
Domingo, 2002,
p.44)
(d307).

3. Elementos
de los
lenguajes
visuales

N N N S N N N S N N N N N N N N N N S N

Imagen 37.



22

DPC(A)2002.
Pág. 100.

(Paniego y
Domingo, 2002,
p.100)
(d308).

7. Forma

N N N S S S N N N N N S N S N N N S S N

Imagen 38.



23

DPC(A)2002.
Pág. 111.

(Paniego y
Domingo, 2002,
p.111)
(d309).

15. Procesos
de creación
artística

N N N S N N S N N N N N N N N N N N S N

Imagen 39.



23

D3º(A)2003.
Pág.12.

(García, 2003,
p.12) (d310).

2. El lenguaje
y la
comunicación
visual

S N N N N N N N N S N N N N N N N N N S

Imagen 40.



24

D3º(A)2003.
Pág.19.

(García, 2003,
p.19) (d311).

3. Elementos
de los
lenguajes
visuales

N N N S N N S N N N N N N N N N N N S N

Imagen 41. 25 D3º(A)2003. Pág.23.	(García, 2003, p.23) (d312).	3. Elementos de los lenguajes visuales	N N S N N N N N N S N N N N N N N N S
Imagen 42. 27 D3º(A)2003. Pág.40.	(García, 2003, p.40) (d313).	3. Elementos de los lenguajes visuales	N N N S N S N N N N N S N N N S S N S N
Imagen 43. 28 M1º(A)2005. Pág. 135.	(Bargueño, Sánchez y Esquinias, 2005a, p.135) (d315).	8. Formas planas	N N N S S N N N N N N N N N N N N N S N
Imagen 44. 29 M1º(A)2005. Pág. 16.	(Bargueño, Sánchez y Esquinias, 2005a, p.16) (d314).	2. El lenguaje y la comunicación visual	N N N S N N S N N N N N N N N N N N N S N
Imagen 45. 30 M2º(A)2005. Pág. 10	(Bargueño, Sánchez y Esquinias, 2005b, p.10) (d316).	1. La percepción visual	N N S N N N N N S N N N N N N N N N N N S
Imagen 46. 31 M3º(A)2005. Pág. 10.	(Bargueño, Sánchez y Esquinias, 2005c, p.10) (d317).	2. El lenguaje y la comunicación visual	N N N S N N N R N N N N N N N N N N N S N
Imagen 47. 32 M4º(A)2005. Pág. 140.	(Bargueño, Sánchez y Esquinias, 2005d, p.140) (d318).	14. Medios de expresión gráfico- plásticos	N N N S N S N N N N N N N N N N N N N S N
Imagen 48. 33 M4º(A)2005. Pág. 141.	(Bargueño, Sánchez y Esquinias, 2005d, p.141)	14. Medios de expresión gráfico- plásticos	N N N S N S N N N N N N N N N N N N N S

Gráfico 29. Recogida de datos de libros de texto. Enfoque cualitativo.

2.3.1.4 Resultados

Los resultados de las imágenes de los libros de texto que corresponden a las disciplinas de las bellas artes, en valores absolutos y porcentuales son las siguientes:

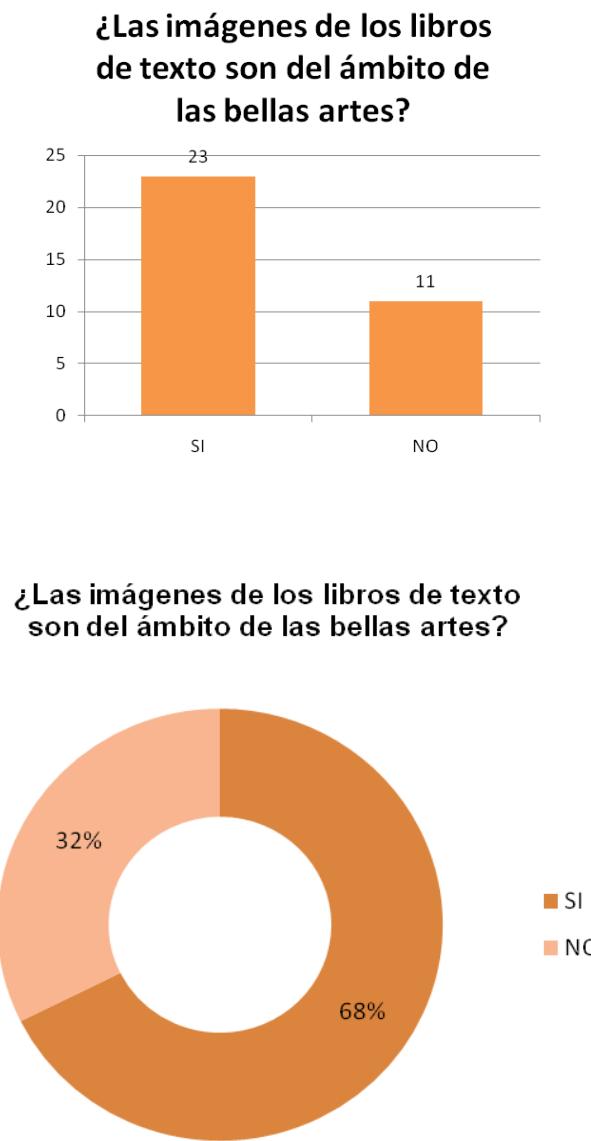
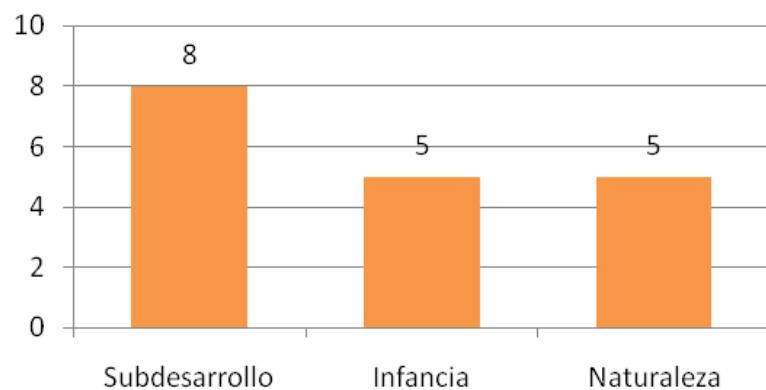


Gráfico 30. Resultados de las imágenes de los libros de texto que corresponden a las disciplinas de las bellas artes en valores absolutos y porcentuales.

Los resultados de las imágenes de los libros de texto que no corresponden a las disciplinas de las bellas artes, en valores absolutos y porcentuales son las siguientes:

Las imágenes que no pertenecen al ámbito de las bellas artes ¿qué muestran?



Las imágenes que no pertenecen al ámbito de las bellas artes ¿qué muestran?

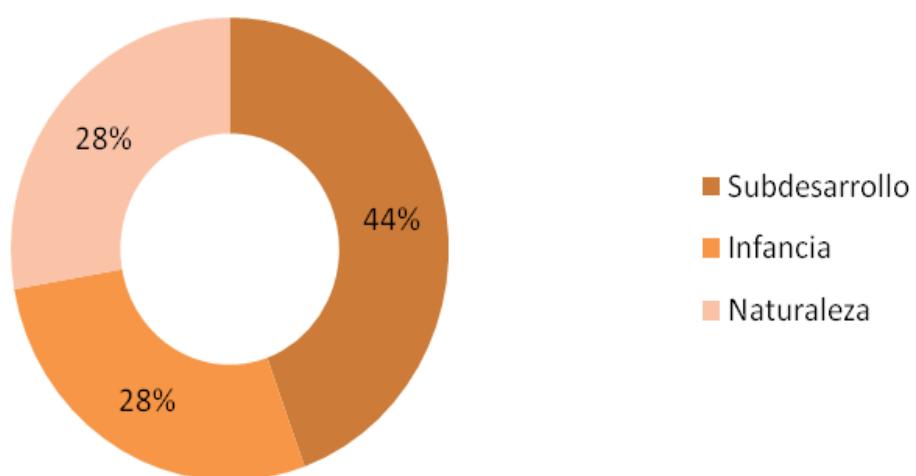
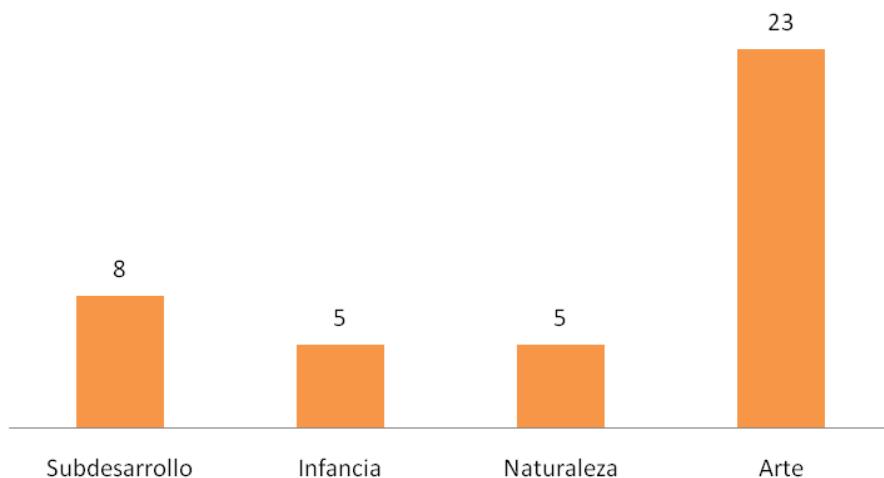


Gráfico 31. Resultados de las imágenes de los libros de texto que no corresponden a las disciplinas de las bellas artes, en valores absolutos y porcentuales.

Los resultados de las imágenes de los libros de texto que corresponden al ámbito africano, en valores absolutos y porcentuales son las siguientes:

Procedencia de las imágenes del continente africano



Procedencia de las imágenes del continente africano

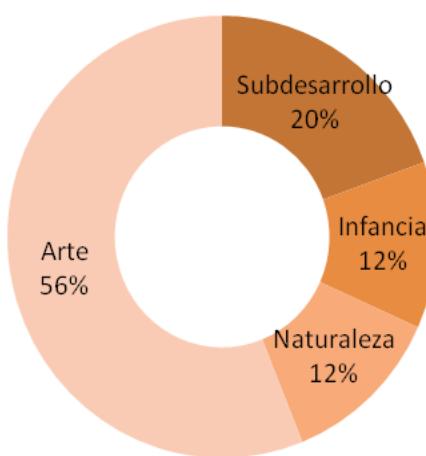
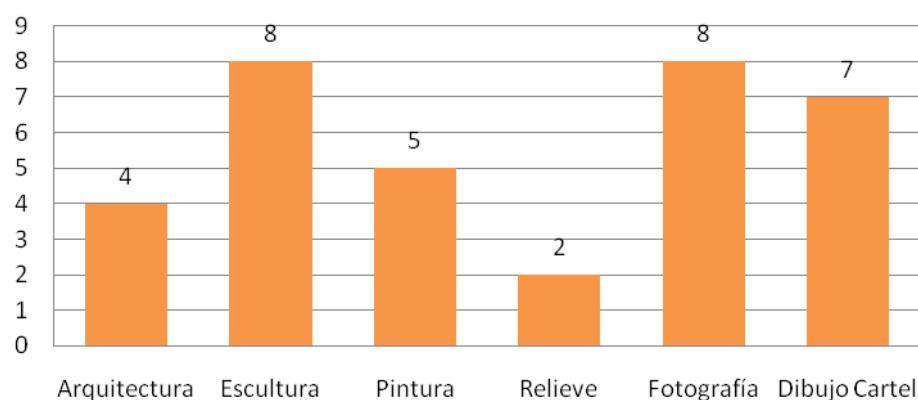


Gráfico 32. Resultados de las imágenes de los libros de texto que corresponden al ámbito africano en valores absolutos y porcentuales.

Los resultados de las imágenes de los libros de texto en función de su procedencia del campo de las bellas artes, en valores absolutos y porcentuales son las siguientes:

Procedencia de las imágenes en función del campo de las bellas artes



Procedencia de las imágenes en función del campo de las bellas artes

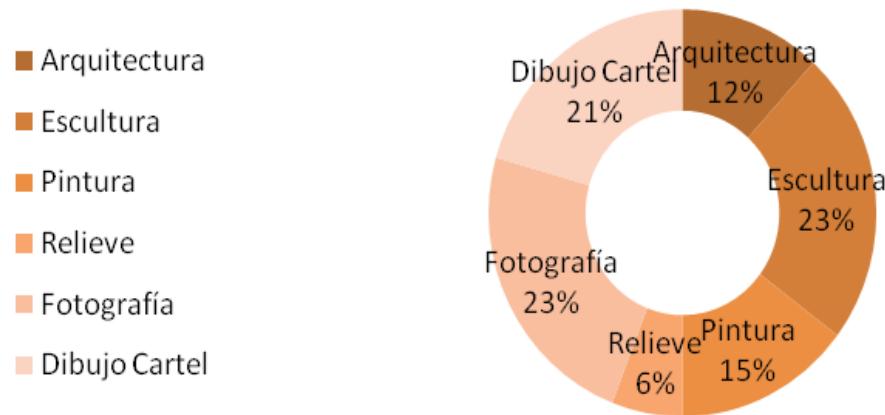
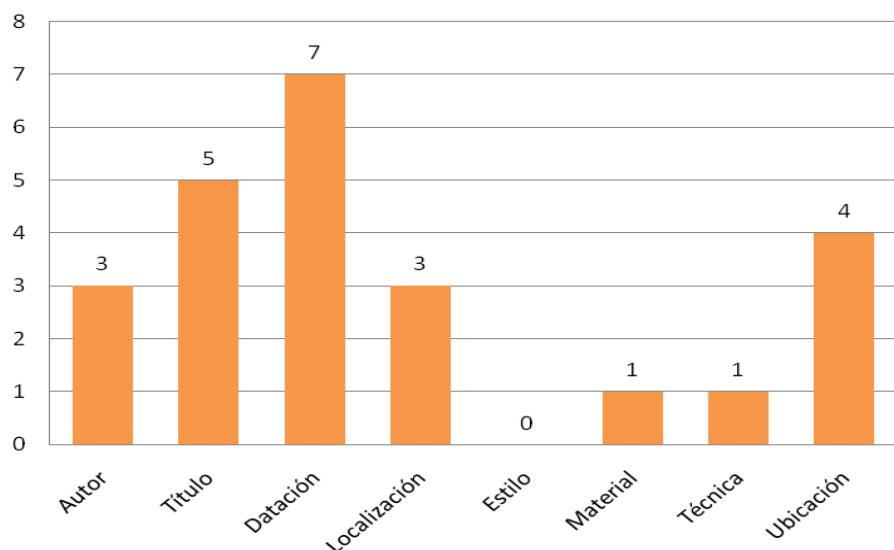


Gráfico 33. Resultados de las imágenes de los libros de texto en función de su procedencia del campo de las bellas artes, en valores absolutos y porcentuales.

Los resultados de las imágenes de los libros de texto en función de su catalogación, en valores absolutos y porcentuales son las siguientes:

Datos de catalogación de las imágenes



Datos de catalogación de las imágenes

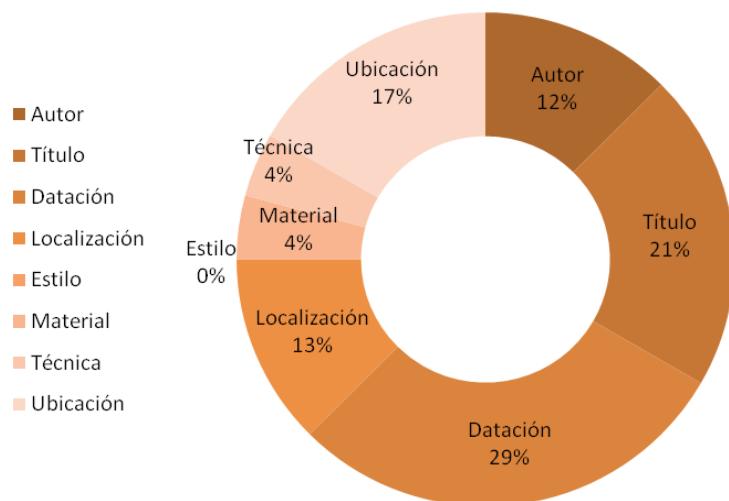


Gráfico 34. Resultados de las imágenes de los libros de texto en función de su catalogación, en valores absolutos y porcentuales.

Los resultados de las imágenes de los libros de texto en función de la incidencia temática, en valores absolutos y porcentuales son las siguientes:

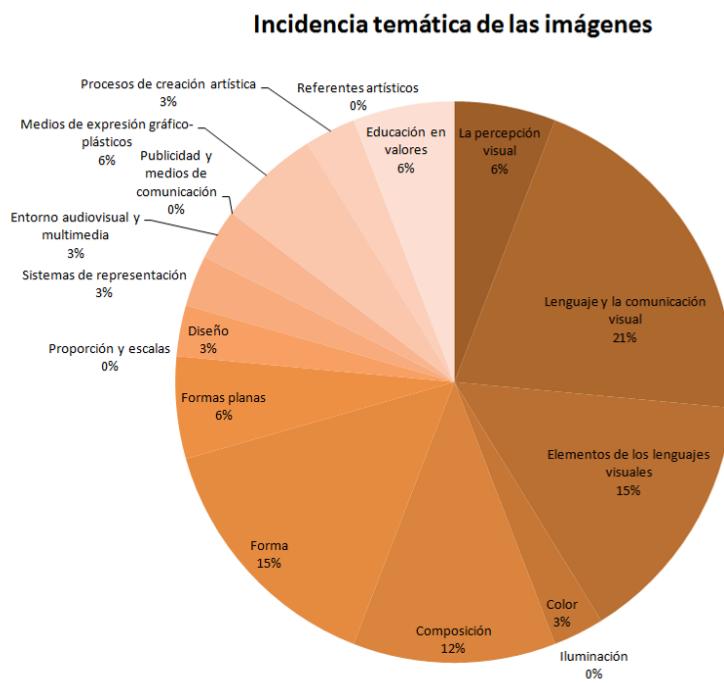
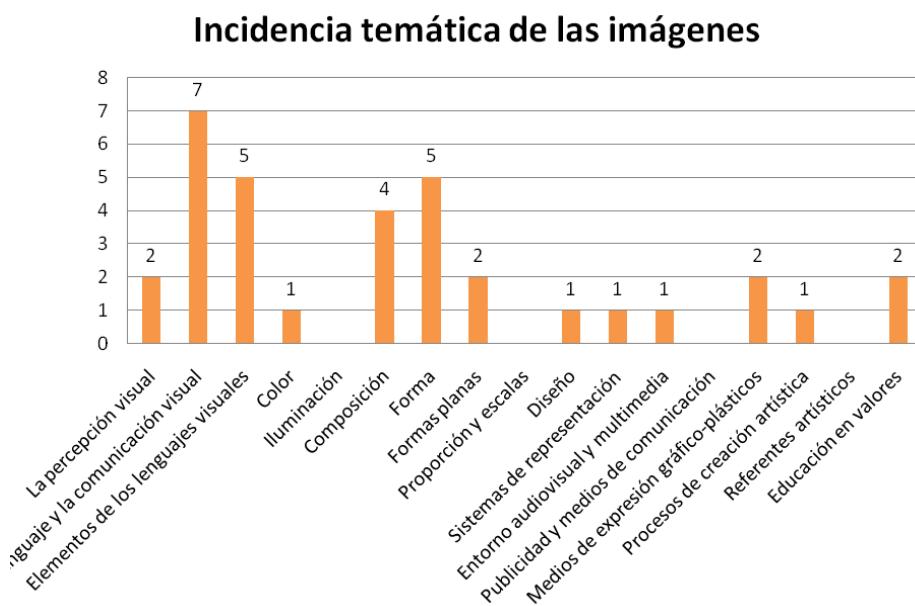
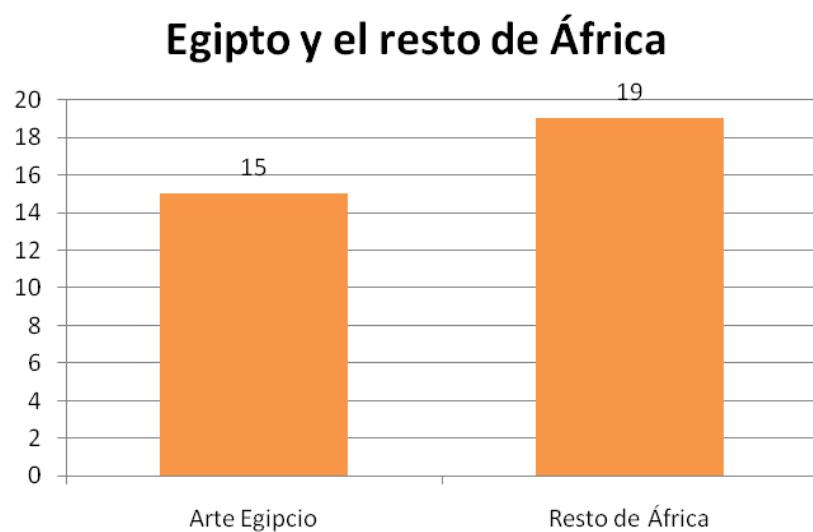


Gráfico 35. Resultados de las imágenes de los libros de texto en función de la incidencia temática, en valores absolutos y porcentuales.

Los resultados de las imágenes de los libros de texto en función de su procedencia egipcia o del resto de África, en valores absolutos y porcentuales son las siguientes:



Egipto y el resto de África

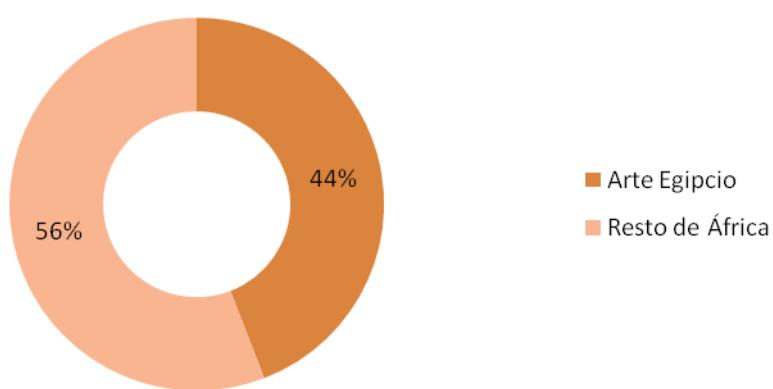


Gráfico 36. Resultados de las imágenes de los libros de texto en función de su procedencia egipcia o del resto de África, en valores absolutos y porcentuales.

2.3.1.5 Conclusiones

Se establecen sistemas comparativos y de trasfusión de conceptos y términos de la plástica Occidental a los objetos africanos, haciendo que la realidad del objeto africano se aborde de forma vaga e imprecisa, cayendo en estereotipos.

El objeto africano es percibido desde la influencia del mismo sobre los artistas occidentales de vanguardia, sin plantear ningún estudio de conceptos o contextos específicos de la obra negroafricana en sí misma, con lo que se aísla el objeto artístico de su contexto específico dentro de su sociedad de producción o adopción. El objeto negroafricano se presenta dentro de una nebulosa histórica-geográfica.

No hay ningún tipo de catalogación del objeto presentado. No sólo carece de referencias geográficas o históricas, sino también de datación temporal, autor o talleres. No se hacen referencias al grupo de producción o adopción. Como excepción a esta norma se encuentra el arte egipcio, en la tendencia Occidental a fusionarlo dentro de las culturas mediterráneas, en detrimento de su origen africano y de las influencias asiáticas. De esta forma el arte egipcio se plantea como arte más próximo a la Antigua Grecia y Roma que a las culturas negroafricanas.

No se establece un enfoque pedagógico específico en la enseñanza de los objetos artísticos negroafricanos. De esta manera, no se hacen referencias a ningún contenido específico, en el que las distintas obras negroafricanas puedan hacer aportaciones a los conceptos plásticos.

2.3.2 Análisis de las imágenes de un libro de texto

2.3.2.1 Elección, forma de análisis y sistematización.

El análisis de un libro de texto se ha realizado de la editorial SM, por fundamentar claramente los conceptos plásticos sobre la historia del arte. Trabajaremos con el libro preparado para cuarto de la ESO, dirigido por Isabel Rodríguez (2008), *Educación Plástica y Visual 4* publicado en Madrid por la editoria Santa María, ya que

presenta los contenidos de forma amplia, cosa que no sucede en los casos de *Educación Plástica I y II*, más seleccionados y concentrados.

De los doce temas que plantea el texto, vamos analizar los tres primeros, pertenecientes al primer bloque: análisis de las formas. Desestimamos los tres bloques siguientes, debido a que el segundo está formado por los contenidos relativos al diseño y la publicidad, y la aportación que pudiera tener la escultura africana en los mismos, es minoritaria en el arte tradicional negraafricano. El bloque tercero está dedicado a la representación geométrica del espacio, y como tal, consideramos que la aportación de la cultura africana a los sistemas de representación es mínima, tal y como se ha desarrollado en Occidente, a excepción de las consideraciones egipcias sobre escultura.

Para cada una de las imágenes se han considerado las siguientes categorías: Imagen; bloque; tema; asociada al contenido; página; nota al pie de la imagen; tipo de imagen; campo de las Bellas Artes y grupo geográfico cultural. Las tres últimas, a su vez, contemplan las siguientes subdivisiones:

Tipo de imagen	Campo de las Bellas Artes	Grupo geográfico cultural
<ul style="list-style-type: none"> • Historia del Arte • Fotografía descriptiva • Dibujo descriptivo • Esquema compositivo 	<ul style="list-style-type: none"> • Dibujo • Pintura • Escultura • Arquitectura • Diseño • Grabado • Intervención 	<ul style="list-style-type: none"> • Occidental • Asiática • Oceánica • Centro-Sudamericana • Africana • Indistinta

Gráfico 37. Categorización para el análisis de las imágenes del libro de cuarto de la ESO (Rodríguez, 2008).

En cuanto al tipo de imagen, estamos diferenciando, por un lado, la procedencia de la misma, si bien para nuestro interés, las que destacamos son las que provienen de la historia del arte, no obstante el carácter descriptivo o explicativo del resto, contiene connotaciones respecto a la visión cultural subyacente de la propia imagen, por ello son consideradas de cara a la estadística.

El campo de las Bellas Artes está diferenciado por considerar que gran parte de la aportación cultural de las obras africanas es de tipo escultórico, de forma que para

evitar el falseamiento de datos, hemos realizado la distinción para tener en cuenta en particular, la categoría de escultura.

Los grupos geográficos quedan divididos en los grandes continentes salvedad hecha de América que queda dividida en América del Norte e incluida en el grupo Occidental, permaneciendo agrupadas América central y del sur. Somos conscientes de la amplitud de estas divisiones, pero no pretendemos ser exhaustivos, sino establecer términos generales de discriminación.

2.3.2.2 Recogida de datos

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
1.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	1 Las formas en la naturaleza	8	Georg Ehret: <i>Rosa de Navidad</i> , s. XVIII. Acuarela, 53,5 x 35,8 cm. Museo Victoria and Albert.	Historia del arte	Dibujo	Occidental
2.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	1 Las formas en la naturaleza	8	Santiago Rusiñol: <i>Puerto de Sóller</i> , hacia 1890. Material, dimensiones.	Historia del arte	Pintura	Occidental
3.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	1 Las formas en la naturaleza	8	Ciudad encantada, Cuenca.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Occidental
4.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	1 Las formas en la naturaleza	8	Joaquín Sorolla: <i>Florero</i> , año. Óleo sobre tela, dimensiones. Museo Sorolla.	Historia del arte	Pintura	Occidental
5.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	1 Las formas en la naturaleza	9	Tiburón blanco	Fotografía descriptiva	Indistinta	Indistinta
6.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	1 Las formas en la naturaleza	9	Marino Marini: Tres caballos blancos, 1954. Papel sobre tabla.	Historia del arte	Pintura	Occidental
7.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	1 Las formas en la naturaleza	9	Diamante tallado	Fotografía descriptiva	Indistinta	Indistinta
8.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	1. Análisis y representación de las formas naturales	10	(Fotografía de canguro y caballo de mar). Observa en esta fotografía cómo varía la forma de estos animales dependiendo del medio en el que viven y de la función que cumplen.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Oceánica
9.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	1. Análisis y representación de las formas naturales	10	(Fotografía de abeja y flor). Ejemplo de función: observa cómo el vivo color	Fotografía descriptiva	Indistinta	Indistinta

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
10.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	1. Análisis y representación de las formas naturales	10	de las flores sirve para atraer a los insectos y así asegurar su polinización. (Fotografía de hipopótamo y pájaros). Ejemplo de carácter: observa el poder y la fuerza que se desprenden de un rinoceronte en comparación con la ligereza y fragilidad del ave.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Africana
11.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	1. Análisis y representación de las formas naturales	10	(Fotografía de paisaje rocoso). Ejemplo de circunstancia: observa cómo cambia el paisaje según la estación del año o los cambios que la erosión va efectuando en las rocas.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Indistinta
12.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	1. Análisis y representación de las formas naturales	10	(Dibujo de encaje de una manzana). El análisis de las formas se realiza ordenadamente: primero se encajan sus medidas y luego se realiza un estudio de su volumen mediante el claroscuro. Por último se trabaja el color, adaptándolo a los valores tonales que le correspondan.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Indistinta
13.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	1. Análisis y representación de las formas naturales	11	(Dibujo de un girasol). Observa cómo en la primera imagen se utiliza un lenguaje objetivo que describe las formas con exactitud, mientras que en la segunda se emplea un lenguaje subjetivo que abarca desde el estilo realista hasta la abstracción.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Indistinta
14.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	1. Análisis y representación de las formas naturales	11	Vincent van Gogh: <i>Girasoles</i> , 1888.	Historia del arte	Pintura	Occidental
15.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	1. Análisis y representación de las formas naturales	11	Marino Marini: <i>Grand caballo</i> , 1951.	Historia del arte	Pintura	Occidental
16.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	1. Análisis y representación de las formas naturales	11	Georges Seurat: <i>El circo</i> , 1891.	Historia del arte	Pintura	Occidental
17.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de	1 Las formas en la	2. Estructura de los vegetales	12	(Dibujo de una hoja vegetal). Observa en	Fotografía descriptiva	Indistinta	Indistinta

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
	las formas	naturaleza			este ejemplo un esquema pentagonal superpuesto sobre la flor de la imagen.			
18.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	2. Estructura de los vegetales.	12	(Dibujo de una flor). La disposición de las hojas en el tallo sigue un orden concreto en cada especie: continuo, alterno, en espiral, etc.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Indistinta
19.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	2. Estructura de los vegetales	12	(Dibujo de un fruto). La forma de los frutos suele ser redonda, ovalada o alargada, y su estructura se basa generalmente en la simetría.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Indistinta
20.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	2. Estructura de los vegetales	12	(Dibujo de un árbol). Las ramas, cada vez más finas según se separan del tronco, delimitan la forma exterior de la copa. Las hojas con su forma, color y espesura le dan el aspecto exterior definitivo.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Indistinta
21.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	2. Estructura de los vegetales	12	(Dibujo de un árbol). Observa cómo la edad, el espacio donde están situados, la estación del año, etc. cambian su apariencia. En este caso, el invierno deja las ramas grises y vacías de hojas.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Indistinta
22.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	2. Estructura de los vegetales	12	(Dibujo de hojas de árbol). Observa cómo cambian los colores con la luz y la sombra. El azul del cielo se refleja en las hojas y la luz directa del sol quema el color que pierde saturación.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Indistinta
23.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	2. Estructura de los vegetales	13	Fantin-Latour: <i>Crisantemos dobles y frutas</i> , 1865.	Historia del arte	Pintura	Occidental
24.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	2. Estructura de los vegetales	13	Paul Cézanne: <i>Escena de bosque</i> , 1895-1900.	Historia del arte	Pintura	Occidental
25.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	2. Estructura de los vegetales	13	Joaquín Risueño: <i>El gran pino</i> , 1984.	Historia del arte	Pintura	Occidental
26.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	2. Estructura de los vegetales	13	Capitel de la iglesia de San Miguel de la Escalada, León, s. X-XI.	Historia del arte	Escultura	Occidental
27.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	3. Estructura de los animales	14	(Fotografía de perro). Observa cómo se adaptan los cuerpos de estos	Fotografía descriptiva	Indistinta	Occidental

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
					animales al medio en que viven, modificando sus proporciones y formas.			
28.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	3. Estructura de los animales	14	(Fotografía de rana). Observa cómo se adaptan los cuerpos de estos animales al medio en que viven, modificando sus proporciones y formas.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Indistinta
29.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	3. Estructura de los animales	14	(Fotografía de pájaro). Observa cómo se adaptan los cuerpos de estos animales al medio en que viven, modificando sus proporciones y formas.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Indistinta
30.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	3. Estructura de los animales	14	(Dibujo de pájaro). Observa cómo se adaptan los cuerpos de estos animales al medio en que viven, modificando sus proporciones y formas.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Indistinta
31.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	3. Estructura de los animales	14	Marie Ángel: <i>Georgina</i> , hacia 1980	Historia del arte	Pintura	Occidental
32.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	3. Estructura de los animales	15	Logotipo identificativo de las farmacias	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
33.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	3. Estructura de los animales	15	Pintura rupestre en Cogull, Lleida.	Historia del arte	Pintura	Occidental
34.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	3. Estructura de los animales	15	Cerámica de Manises y Paterna.	Historia del arte	Pintura	Occidental
35.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	3. Estructura de los animales	15	Capitel del palacio de Persépolis, s. VI a.C.	Historia del arte	Escultura	Occidental
36.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	4. El paisaje	16	(Fotografía de paisaje natural urbano). La línea de horizonte alta muestra una vista extensa del plano de tierra. En las vistas aéreas puede incluso desaparecer.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Occidental
37.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	4. El paisaje	16	(Fotografía de paisaje). La línea de horizonte baja favorece principalmente el estudio de cielos y nubes.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Centro-Sudamericano
38.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	4. El paisaje	16	(Fotografía de paisaje). La línea de horizonte intermedia permite una extensión parecida de los planos del cielo y de la tierra. No es conveniente	Fotografía descriptiva	Indistinta	Centro-Sudamericano

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
					situarla en el medio justo para evitar la repetición de espacios iguales.			
39.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	4. El paisaje	16	(Dibujo). Observa la utilidad de un esquema previo para estudiar los términos principales, las direcciones y sus ritmos, masas y pesos visuales, etc.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Indistinta
40.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	4. El paisaje	17	Francesco Guardi: La partida del Bucentauro para el Lido, 1770.	Historia del arte	Pintura	Occidental
41.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	4. El paisaje	17	William Turner: <i>Aníbal pasando los Alpes</i> .	Historia del arte	Pintura	Occidental
42.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	4. El paisaje	17	Wassily Kandinsky: <i>Improvisación, 1910</i> .	Historia del arte	Pintura	Occidental
43.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Actividades	18	Dibujo por ordenador. Este bodegón se ha realizado con las herramientas del programa Paint de Windows. Es una interpretación libre con formas muy simplificadas y tintas planas. La expresividad del tema se realza con el color.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
44.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Actividades	18	Dibujo de hojas. Recoge hojas de distintas formas, analiza su estructura y dibújala con lápices de colores o con rotuladores. Observa el ejemplo.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Indistinta
45.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Actividades	18	Dibujo de hojas. Recoge hojas de distintas formas, analiza su estructura y dibújala con lápices de colores o con rotuladores. Observa el ejemplo.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Indistinta
46.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Actividades	18	Dibujo de hojas. Recoge hojas de distintas formas, analiza su estructura y dibújala con lápices de colores o con rotuladores. Observa el ejemplo.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Indistinta
47.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Actividades	18	Dibujo de flor. Busca imágenes adecuadas sobre diferentes tipos de flores. Compara unas con otras y realiza su esquema estructural básico partiendo de su eje	Dibujo descriptivo	Indistinta	Indistinta

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
					de simetría. Explica la función que tienen y cómo ha influido ésta en su forma y color.			
48.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Actividades	18	Dibujo de árbol. Realiza con acuarelas o témperas tres dibujos de los árboles que elijas, usando un recurso plástico diferente en cada caso.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Indistinta
49.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Actividades	18	Dibujo de árbol. Realiza con acuarelas o témperas tres dibujos de los árboles que elijas, usando un recurso plástico diferente en cada caso.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Indistinta
50.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Actividades	19	Franz Marc: <i>Pequeños caballos azules</i> , 1911.	Historia del arte	Pintura	Occidental
51.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Actividades	19	Isabel Gutiérrez: <i>Mini con juguete</i> (detalle), 1991.	Historia del arte	Pintura	Occidental
52.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Actividades	19	Dibujo de unicornio. El dibujo de la derecha representa un animal mitológico. Diseña otro animal como personaje de cine fantástico. Dibújalo a tinta y terminalo utilizando una gama de colores afines neutralizados con algunos detalles de color complementario y saturado.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
53.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Actividades	19	Pintura de paisaje. Observa este paisaje. Analiza cómo están dispuestos sus elementos plásticos para guiar la mirada del observador. Explica cuál es su centro de interés principal, sus direcciones principales y sus términos fundamentales.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
54.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Sumarte al arte	20	Joaquim Mir: <i>Alegoría, Casa Trinxet</i> (fragmento), 1913.	Historia del arte	Pintura	Occidental
55.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Sumarte al arte	20	Juan Manuel Caneja: <i>Pueblo entre trigo</i> , 1960	Historia del arte	Pintura	Occidental
56.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Sumarte al arte	20	Juan Manuel Caneja: <i>Paisaje</i> , 1984.	Historia del arte	Pintura	Occidental
57.SM(A)2008.	Bloque I.	1 Las	Sumarte al arte	21	Caravaggio: <i>Cesto</i>	Historia del	Pintura	Occidental

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
	Análisis de las formas	formas en la naturaleza			<i>de frutas, 1596.</i>	arte		
58.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Sumarte al arte	21	Van Kessel el Viejo: <i>Naturaleza muerta con frutas y frutas del mar</i> , año.	Historia del arte	Pintura	Occidental
59.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Sumarte al arte	21	Juan Sánchez Cotán: <i>Bodegón</i> , 1600.	Historia del arte	Pintura	Occidental
60.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Autoevaluación	23	August Macke: <i>El gran zoológico</i> (fragmento), 1913.	Historia del arte	Pintura	Occidental
61.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Autoevaluación	23	Pierre-Joseph Redouté: <i>Estudio de campanillas de Canterbury</i> , 1787.	Historia del arte	Pintura	Occidental
62.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Autoevaluación	23	Pintura rupestre de Altamira.	Historia del arte	Pintura	Occidental
63.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Autoevaluación	23	Anglada-Camarasa: <i>Pino de Formentor</i> , 1935.	Historia del arte	Pintura	Occidental
64.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Autoevaluación	23	Georges Braque: <i>El velador</i> , 1929.	Historia del arte	Pintura	Occidental
65.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	1 Las formas en la naturaleza	Autoevaluación	23	Fotografía de una flor. ¿Cuáles son los esquemas estructurales que suelen presentar las flores? ¿Qué esquema presenta la flor de la imagen?	Fotografía descriptiva	Indistinta	Indistinta
66.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte		24	Vincent van Gogh: <i>Boulevard de Clichy</i> , 1887. Óleo sobre lienzo, 46,5 x 55 cm.	Historia del arte	Pintura	Occidental
67.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte		24	José Manuel Ballester: <i>Torres Kio. Puerta de Europa</i> , 1992. Óleo sobre papel pegado a tabla, 159 x 244 cm. Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.	Historia del arte	Pintura	Occidental
68.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte		24	Camille Pissarro: <i>Boulevard en Montmartre al atardecer</i> , 1897. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm. Museo del Hermitage, San Petersburgo.	Historia del arte	Pintura	Occidental
69.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte		24	Duccio di Buoninsegna: <i>La tentación de Cristo sul monte</i> , 1311. Témpera sobre tabla, 43 x 46 cm. Mural de la catedral de Siena.	Historia del arte	Pintura	Occidental
70.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte		25	Eduardo Úrculo: <i>Skyline</i> , 2001. Acrílico sobre lienzo, 200 x 240 cm. Colección	Historia del arte	Pintura	Occidental

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
particular.								
71.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte		25	Max Beckmann: <i>Embarcadero de hierro</i> , 1922. Óleo sobre lienzo, 120,5 x 84,5 cm.	Historia del arte	Pintura	Occidental
72.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte		25	Pepe Buitrago: <i>Paisaje de Madrid</i> , 1999. Fotografía papel Kodak y aluminio, 81 x 143 cm. Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.	Historia del arte	Pintura	Occidental
73.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	1. Configuración estética de las ciudades.	26	Piero della Francesca: <i>La ciudad ideal</i> , 1470.	Historia del arte	Pintura	Occidental
74.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	1. Configuración estética de las ciudades.	26	Martín Rico y Ortega: <i>Venecia</i> .	Historia del arte	Arquitectura	Occidental
75.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	1. Configuración estética de las ciudades.	26	Alejandro Quincoces: <i>Calle 57, Nueva York</i> , 1999.	Historia del arte	Pintura	Occidental
76.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	1. Configuración estética de las ciudades.	27	Museo Guggenheim, Bilbao.	Historia del arte	Arquitectura	Occidental
77.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	1. Configuración estética de las ciudades.	27	Fotografía de ciudad. Observa la sensación visual que producen la uniformidad y la masificación de las construcciones y vehículos.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Occidental
78.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	1. Configuración estética de las ciudades.	27	Fotografía de maqueta arquitectónica. Observa la sensación visual que producen la uniformidad y la masificación de las construcciones y vehículos.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Indistinta
79.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	1. Configuración estética de las ciudades.	27	José Ramón Andújar: <i>Leihoa</i> , 1989.	Historia del arte	Escultura	Indistinta
80.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	2. Elementos compositivos del paisaje urbano	28	Fotografía de ciudad. Observa cómo se utiliza el visor para buscar y seleccionar la parte del paisaje que más nos interese.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Occidental
81.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	2. Elementos compositivos del paisaje urbano	28	Joaquín Millán: <i>La oficina</i> , 2000.	Historia del arte	Pintura	Occidental
82.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en	2. Elementos compositivos del paisaje	28	Dibujo composición. Observa cómo el movimiento del	Esquema compositivo	Indistinta	Occidental

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
		el arte	urbano		fondo del paisaje rompe la repetición de los espacios centrales verticales junto con el contraste de luz y de formas del primer plano.			
83.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	2. Elementos compositivos del paisaje urbano	28	Antonio López: <i>Madrid Sur</i> , 1965-1985.	Historia del arte	Pintura	Occidental
84.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	2. Elementos compositivos del paisaje urbano	29	Haruhito Ota: <i>Contemplación de Toledo</i> (fragmento).	Historia del arte	Pintura	Occidental
85.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	2. Elementos compositivos del paisaje urbano	29	Observa que los dos esquemas, el de movimiento en rojo y el de composición en azul, se potencian entre sí formando casi un único esquema de movimiento dinámico.	Esquema compositivo	Indistinta	Indistinta
86.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	2. Elementos compositivos del paisaje urbano	29	Robert Delaunay: <i>La ciudad</i> , 1911.	Historia del arte	Pintura	Occidental
87.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	2. Elementos compositivos del paisaje urbano	29	Francisco Menéndez Morán: <i>Paisaje urbano con moto</i> , 1996.	Historia del arte	Pintura	Occidental
88.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	2. Elementos compositivos del paisaje urbano	29	Observa cómo el esquema de movimiento mínimo, en rojo, se apoya claramente en el esquema compositivo, en azul, basado en líneas horizontales y verticales.	Esquema compositivo	Indistinta	Indistinta
89.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	3. Representación del espacio	30	Marc Chagall: <i>París desde mi ventana</i> , 1913.	Historia del arte	Pintura	Occidental
90.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	3. Representación del espacio	30	Cuando se comienza a observar el natural, es frecuente encontrar dificultades para distinguir si una línea en fuga sube o baja y en qué grado lo hace.	Esquema compositivo	Indistinta	Occidental
91.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	3. Representación del espacio	30	Cuando se contempla un edificio alto desde cerca de la base, dirigiendo la mirada hacia arriba, se puede observar fácilmente en la perspectiva tres puntos de fuga.	Esquema compositivo	Indistinta	Occidental

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
92.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	3. Representación del espacio	30	Para mantener la necesaria proporción de tamaños entre todos los elementos del conjunto, es muy útil establecer en el margen del dibujo una escala de medidas que se puedan trasladar por medio de paralelas a toda la superficie del dibujo.	Esquema compositivo	Indistinta	Indistinta
93.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	3. Representación del espacio	31	J. M. Lazcano: <i>Battery</i> , 1900.	Historia del arte	Pintura	Occidental
94.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	3. Representación del espacio	31	Ouka Leele: <i>Cartel para los Veranos de la Villa</i> , 1996.	Historia del arte	Pintura	Occidental
95.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	3. Representación del espacio	31	M. C. Escher: <i>Balcony</i> , 1945.	Historia del arte	Grabado	Occidental
96.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	3. Representación del espacio	31	Rodrigo: <i>Mural para estación de metro</i> (fragmento), 2001.	Historia del arte	Pintura	Occidental
97.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	4. Los elementos visuales del paisaje urbano	32	Vincent van Gogh: <i>Café de noche</i> , 1888.	Historia del arte	Pintura	Occidental
98.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	4. Los elementos visuales del paisaje urbano	32	José María González Cuasante: <i>Puerta de Alcalá</i> , 2000.	Historia del arte	Pintura	Occidental
99.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	4. Los elementos visuales del paisaje urbano	32	Clara Gangutia: <i>Plaza de Benavente</i> , 2000.	Historia del arte	Pintura	Occidental
100.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	4. Los elementos visuales del paisaje urbano	32	Inmaculada Soler: <i>Calle Montserrat</i> , 2002.	Historia del arte	Pintura	Occidental
101.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	4. Los elementos visuales del paisaje urbano	33	Brueghel: <i>La construcción de la torre de Babel</i> , 1563.	Historia del arte	Pintura	Occidental
102.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	4. Los elementos visuales del paisaje urbano	33	P. A. Renoir: <i>Le Moulin de la Galette</i> , 1876.	Historia del arte	Pintura	Occidental
103.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	4. Los elementos visuales del paisaje urbano	33	Inmaculada Soler: <i>Tráfico y lluvia</i> , 2003.	Historia del arte	Pintura	Occidental
104.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	4. Los elementos visuales del paisaje urbano	33	Richard Estes: <i>Down Town</i> , 1978.	Historia del arte	Pintura	Occidental
105.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Actividades finales	34	Fernand Léger: <i>Humo</i> , año.	Historia del arte	Pintura	Occidental
106.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Actividades finales	34	Elige una fotografía de una ciudad con un contraste considerable entre	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
					las zonas de luz y de sombra.			
107.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Actividades finales	34	Realiza un <i>collage</i> utilizando recortes de fotografías de ciudades sobre un esquema compositivo previo en forma de triángulo.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Occidental
108.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Actividades finales	34	Iñaki Zaldunibide: <i>Nocturno azul</i> , 1997.	Historia del arte	Pintura	Occidental
109.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Actividades finales	35	Antonio López: <i>Vista sur de Madrid</i> , 1965-70.	Historia del arte	Pintura	Occidental
110.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Actividades finales	35	Observa los esquemas de perspectiva realizados sobre esta fotografía.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Occidental
111.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Actividades finales	35	Observa cómo en esta ilustración se mantiene la proporción de tamaños al establecer una escala de medidas en el margen y trasladarla por medio de paralelas.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Occidental
112.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Actividades finales	35	Observa este dibujo realizado con el programa Paint.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Occidental
113.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Sumarte al arte	36	Giotto: <i>La expulsión de los demonios de Arezzo</i> , antes de 1300.	Historia del arte	Pintura	Occidental
114.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Sumarte al arte	36	Carpaccio: <i>Predicación de San Esteban</i> , 1514.	Historia del arte	Pintura	Occidental
115.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Sumarte al arte	36	Guardi: <i>Vista de la isla de San Pedro de Castello</i> , año.	Historia del arte	Pintura	Occidental
116.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Sumarte al arte	36	Renoir: <i>Pont Neuf</i> , 1872.	Historia del arte	Pintura	Occidental
117.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Sumarte al arte	37	Georgia O'Keeffe: <i>Hotel Shelton con manchas de sol</i> , 1926.	Historia del arte	Pintura	Occidental
118.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Sumarte al arte	37	Antonio López: <i>Gran vía</i> , 1974.	Historia del arte	Pintura	Occidental
119.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Sumarte al arte	37	Christo y Jeanne-Claude.	Historia del arte	Intervención	Occidental
120.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en	Autoevaluación	39	Ralph Fleck: <i>Madrid</i> , 1997.	Historia del arte	Pintura	Occidental

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
el arte								
121.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Autoevaluación	39	Eduardo Úrculo: <i>New York la noche</i> , 2002.	Historia del arte	Pintura	Occidental
122.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Autoevaluación	39	Brueghel: <i>Juegos infantiles</i> , 1560.	Historia del arte	Pintura	Occidental
123.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	2. El paisaje urbano y su expresión en el arte	Autoevaluación	39	Chema Alvargonzález: <i>Un sueño de ciudad</i> , 2001.	Historia del arte	Pintura	Occidental
124.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana		40	Anónimo: Venus de Dolni-Vestonice, 20000 a. de C.	Historia del arte	Escultura	Occidental
125.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana		40	Anónimo: <i>El espinario</i> , 200 a. de C.	Historia del arte	Escultura	Occidental
126.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana		40	Alberto Durero: <i>La caída del hombre, Adán y Eva</i> , 1504. Grabado, 25,2 x 19,4 cm.	Historia del arte	Grabado	Occidental
127.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana		40	Edgard Degas: <i>Bailarina en la escena</i> , 1878. Pastel, dimensiones. Museo d'Orsay, París.	Historia del arte	Pintura	Occidental
128.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana		41	Henry Moore.	Historia del arte	Escultura	Occidental
129.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana		41	Alberto Giacometti.	Historia del arte	Escultura	Occidental
130.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana		41	Spencer Tunick: Cerca de 2000 personas posan desnudas en el aparcamiento de un garaje de Amsterdam, 2007.	Historia del arte	Intervención	Occidental
131.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	1. Anatomía y proporción en la figura humana	42	El conocimiento de la forma del sistema óseo y muscular ayuda a la realización de un dibujo correcto del cuerpo humano.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Indistinta
132.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	1. Anatomía y proporción en la figura humana	42	En este dibujo puedes comparar la longitud de la mano con las dimensiones de otras partes del cuerpo: la cara, el brazo, el antebrazo, etc.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
133.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	1. Anatomía y proporción en la figura humana	42	Observa en este dibujo cómo la dirección del eje principal de las formas geométricas y el ángulo que	Dibujo descriptivo	Indistinta	Indistinto

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
					forman entre ellas describen el movimiento de la figura. Observa también que hay algunos escorzos cuyo encajado resulta muy útil para definir su forma.			
134.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	1. Anatomía y proporción en la figura humana	43	Policleto: Doríforo, 440-450 a.C.	Historia del arte	Escultura	Occidental
135.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	1. Anatomía y proporción en la figura humana	43	Lisipo: Apoxiomenos, 370 a.C.	Historia del arte	Escultura	Occidental
136.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	1. Anatomía y proporción en la figura humana	43	Mural románico en la iglesia de San Martín d'Hix, s. XI.	Historia del arte	Pintura	Occidental
137.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	1. Anatomía y proporción en la figura humana	43	Julio González: Hombre cactus, 1939.	Historia del arte	Escultura	Occidental
138.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	2. Movimiento y equilibrio	44	Observa cómo en esta postura estable, el eje vertical pasa por el centro del cuerpo coincidiendo con el eje de simetría, y el peso del cuerpo se reparte por igual entre las dos piernas.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
139.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	2. Movimiento y equilibrio	44	En este esquema, la figura ha trasladado el peso del cuerpo sobre una pierna y el eje vertical pasa por el centro de gravedad y llega al suelo en el punto de apoyo del cuerpo.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
140.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	2. Movimiento y equilibrio	44	Observa en este esquema cómo la figura se apoya en una roca y el eje vertical llega al suelo en un punto entre la figura y el punto de apoyo sobre la roca.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
141.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	2. Movimiento y equilibrio	44	La figura pierde el equilibrio cuando el eje vertical no pasa por el centro de gravedad ni llega al suelo dentro de la zona de apoyo.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
142.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	2. Movimiento y equilibrio	45	Observa en el dibujo y en la fotografía cómo los músculos se contraen o se relajan, aumentando su volumen y cambiando su forma visible.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Indistinta

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
143.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	2. Movimiento y equilibrio	45	Al caminar, el peso del cuerpo pasa alternativamente de un pie a otro sin que el eje vertical se separe del centro de gravedad.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Occidental
144.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	2. Movimiento y equilibrio	45	Observa en esta fotografía la intervención armónica de impulsos, fuerzas y tensiones que impiden que la figura caiga a pesar de que el eje vertical no cumple los requisitos necesarios para mantener el equilibrio.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Occidental
145.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	3. La estructura del rostro	46	Generalmente el eje que pasa por los ojos divide en dos partes iguales la altura total de la cabeza: en la mitad superior se sitúan las cejas, la frente y la cabeza, de la que sobresale el cabello, y en la mitad inferior la nariz, la boca y la barbilla.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
146.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	3. La estructura del rostro	46	La perpendicularidad de los ejes no se altera con el movimiento de la cabeza. Comprueba cómo las dimensiones de sien, ancho de las aletas de la nariz, ojos y su espacio intermedio suelen ser iguales.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
147.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	3. La estructura del rostro	46	Observa en estos esquemas las proporciones correctas de la cabeza de perfil: la mitad del eje vertical es la misma medida que hay entre el extremo del ojo y la oreja. Se suele caer en el error de dibujarlos más pequeños que su dimensión real.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
148.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	3. La estructura del rostro	46	Angelo Bronzino: <i>Descendimiento</i> (fragmento), 1545.	Historia del arte	Pintura	Occidental
149.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	3. La estructura del rostro	47	Franz Xaver Messerschmidt: <i>Cabeza de malvado</i> , 1770.	Historia del arte	Escultura	Occidental

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
150.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	3. La estructura del rostro	47	Rostros	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
151.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	3. La estructura del rostro	47	Ojos nariz y boca	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
152.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	3. La estructura del rostro	47	Agnolo Bronzino: <i>Retrato de Bia de Médicis</i> (fragmento), 1542.	Historia del arte	Pintura	Occidental
153.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	3. La estructura del rostro	47	August Macke: <i>Autoretrato</i> (fragmento), 1906.	Historia del arte	Pintura	Occidental
154.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	4. Interpretaciones populares de la figura humana	48	Francisco de Goya: <i>Aquellos polvos</i> , 1799.	Historia del arte	Dibujo	Occidental
155.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	4. Interpretaciones populares de la figura humana	48	Gárgola de la catedral de Notre Dame, s. XII-XIV.	Historia del arte	Escultura	Occidental
156.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	4. Interpretaciones populares de la figura humana	48	Claude Monet: <i>Pequeño panteón teatral</i> , 1860.	Historia del arte	Dibujo	Occidental
157.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	4. Interpretaciones populares de la figura humana	48	El dibujo de la caricatura necesita de una profunda observación para identificar los rasgos físicos de la persona con su carácter.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
158.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	4. Interpretaciones populares de la figura humana	49	En Egipto las máscaras se utilizaban para asegurarse la inmortalidad. La finalidad que se busca es, en definitiva, sentirse dueño del propio destino. Aún hoy, las fiestas del carnaval representan un juego lúdico donde la propia identidad se libera, bajo un disfraz, de los límites de la vida cotidiana.	Historia del arte	Escultura	Africana
159.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	4. Interpretaciones populares de la figura humana	49	Pintura rupestre de la cueva de Trois-Frères, Francia.	Historia del arte	Pintura	Occidental
160.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	4. Interpretaciones populares de la figura humana	49	En las culturas griega y romana, las máscaras se utilizaban en el arte de la tragicomedia, en la que se representaban los mitos, pasiones y sentimientos de los arquetipos humanos.	Historia del arte	Escultura	Occidental

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
161.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	4. Interpretaciones populares de la figura humana	49	En las guerras, pasaron de ser fuerzas protectoras simbólicas a ser resistentes cascós de bronce.	Historia del arte	Escultura	Occidental
162.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	4. Interpretaciones populares de la figura humana	49	La cultura oriental utilizó el poder mágico atribuido a máscaras y disfraces para ahuyentar demonios y malos espíritus de los campos de arroz, entre otros usos.	Historia del arte	Escultura	Oriental
163.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	4. Interpretaciones populares de la figura humana	49	Por representar arquetipos humanos nacidos del saber popular, merecen especial atención los personajes de la Comedia del Arte del siglo XVI: Arlequín, Pierrot, Colombina, Pantalón, Polichinela, las Cuatro Estaciones, la Luna, etc.	Historia del arte	Dibujo	Occidental
164.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	5. La figura humana en el cómic	50	Boca hacia abajo y cejas fruncidas: expresan enfado	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
165.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	5. La figura humana en el cómic	50	Boca y ojos muy abiertos: expresan sorpresa o susto.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
166.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	5. La figura humana en el cómic	50	Cejas separadas y boca hacia arriba: indican alegría o satisfacción.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
167.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	5. La figura humana en el cómic	50	Boca sonriendo con dientes apretados y mirada lateral: denotan hipocresía.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
168.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	5. La figura humana en el cómic	50	Boca y cejas curvadas hacia abajo: expresan tristeza.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
169.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	5. La figura humana en el cómic	50	Boca y cejas quebradas: indican irritación.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
170.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	5. La figura humana en el cómic	50	Un signo de interrogación sobre un personaje significa duda.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
171.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	5. La figura humana en el cómic	50	Una bombilla encendida indica que el personaje ha tenido una idea brillante.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
172.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	5. La figura humana en el cómic	50	Una sierra cortando un tronco indica que el personaje duerme profundamente.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
173.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	5. La figura humana en el cómic	51	Observa las diferentes posibilidades que muestran estos	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
					personajes para cada sentimiento. En su lenguaje corporal participan desde la cabeza hasta los pies. El color también contribuye a la eficacia del mensaje.			
174.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	5. La figura humana en el cómic	51	Observa cómo el lenguaje corporal de los personajes cambia el significado del texto.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
175.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	5. La figura humana en el cómic	51	Observa los personajes de la viñeta. Identifica los sentimientos que cada uno está expresando y describe todos los recursos empleados para ello.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
176.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Actividades	52	Observa esta fotografía y, superponiendo sobre ella un papel vegetal, realiza un esquema de cada mano.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Occidental
177.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Actividades	52	Observa cómo se ha encajado esta figura. Realiza varios esquemas similares observando a tus compañeros o a ti mismo.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Occidental
178.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Actividades	52	Observa cómo se ha encajado esta figura. Realiza varios esquemas similares observando a tus compañeros o a ti mismo.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
179.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Actividades	52	Una vez estudiadas varias figuras en movimiento, realiza con lápiz de grafito y lápices de colores algunos apuntes rápidos del natural.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
180.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Actividades	52	Modifica la fotografía mediante una interpretación con tintas planas utilizando el programa Photoshop.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Occidental
181.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Actividades	53	Realiza tu autorretrato. Para ello sigue este proceso y te resultará muy fácil.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
182.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Actividades	53	Realiza una caricatura humorística.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental

Imagen	Bloque	Unidad	Asociada al contenido	Pg	Nota a pie de imagen	Tipo de imagen	Campo de las BB AA	Grupo geográfico cultural
183.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Actividades	53	Imagina una máscara divertida y constrúyela con elementos sencillos...	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental
184.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Sumarte al arte	54	Gian Lorenzo Bernini: <i>Mausoleo del papa Urbano VIII</i> , 1647.	Historia del arte	Escultura	Occidental
185.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Sumarte al arte	54	Francisco Salzillo: <i>El beso de Judás</i> , (detalle), 1765.	Historia del arte	Escultura	Occidental
186.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Sumarte al arte	54	Juan de Bolonia y Pedro Tacca: <i>Estatua ecuestre de Felipe III</i> , 1616.	Historia del arte	Escultura	Occidental
187.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Sumarte al arte	55	Ramón Casas: <i>Cartel de Els Quatre Gats</i> , 1898.	Historia del arte	Dibujo	Occidental
188.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Sumarte al arte	55	Ramón Casas: <i>Autorretrato</i> , 1908.	Historia del arte	Dibujo	Occidental
189.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Sumarte al arte	55	Pablo Gargallo: <i>Máscara de Greta Garbo</i> , 1930.	Historia del arte	Escultura	Occidental
190.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Autoevaluación	57	Leonardo da Vinci, Dibujo.	Historia del arte	Dibujo	Occidental
191.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Autoevaluación	57	Chuck Close: Linda, 1975-1976.	Historia del arte	Dibujo	Occidental
192.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Autoevaluación	57	¿Qué es el equilibrio? Sobre un papel vegetal traza los ejes que intervienen en el movimiento de la figura de la imagen.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Occidental
193.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Autoevaluación	57	Describe los mecanismos de compensación que se activan para mantener el equilibrio durante la marcha.	Fotografía descriptiva	Indistinta	Occidental
194.SM(A)2008.	Bloque I. Análisis de las formas	3. Aspectos plásticos de la figura humana	Autoevaluación	57	Describe los recursos que se utilizan en el cómic para expresar los sentimientos y la acción de los personajes.	Dibujo descriptivo	Indistinta	Occidental

Gráfico 38. Recogida de datos del libro de texto para 4º de la E.S.O. (Rodríguez, 2008).

2.3.2.3 Resultados

Del conjunto de las 194 imágenes del libro utilizadas en los tres primeros temas podemos considerar dos grandes grupos; aquellas imágenes que se toman de la Historia del Arte y el resto, que tienen una finalidad descriptiva o compositiva, tomadas de otro tipo de recursos, básicamente la fotografía, el dibujo y el esquema; los tres de tipo descriptivo.

De las 194 imágenes, 107 están tomadas de la Historia del Arte. Independientemente de la valoración que podamos hacer del vínculo de los conceptos plásticos en la Historia del Arte, estos nutren gran parte de lo que asimilan nuestros alumnos en la asignatura de plástica y visual.

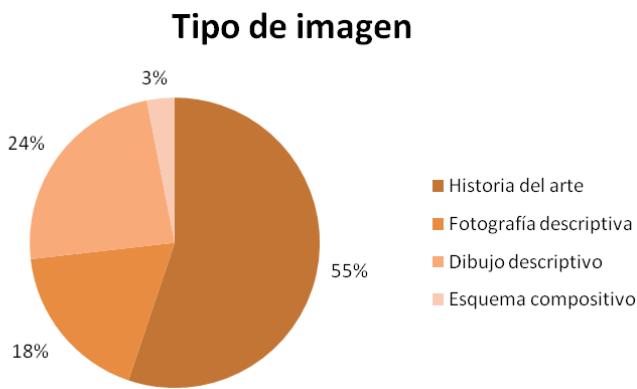
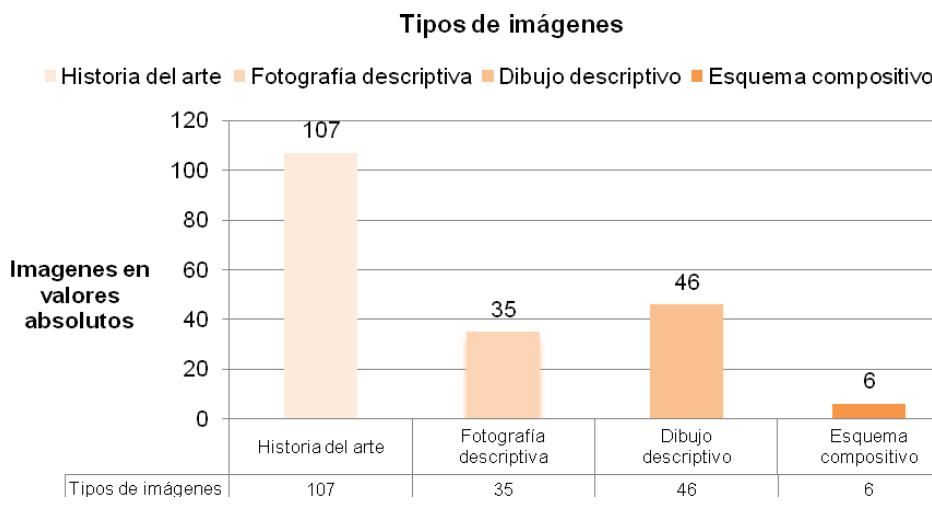


Gráfico 39. Tipo de imágenes del libro de texto SM(A) 2008, en valores absolutos y porcentuales.

En la configuración de estos conceptos plásticos obtenidos de las imágenes de las Bellas Artes, resultan especialmente importantes los obtenidos de la escultura por ser ésta la principal aportación de las culturas africanas (Willett, 2000).

No obstante, gran parte de las imágenes obtenidas de la Historia del Arte, lo son de la disciplina de la pintura, incidiendo en la imagen bidimensional y suponiendo para nuestros alumnos, un perjuicio de cara a la comprensión de la dimensionalidad escultórica.

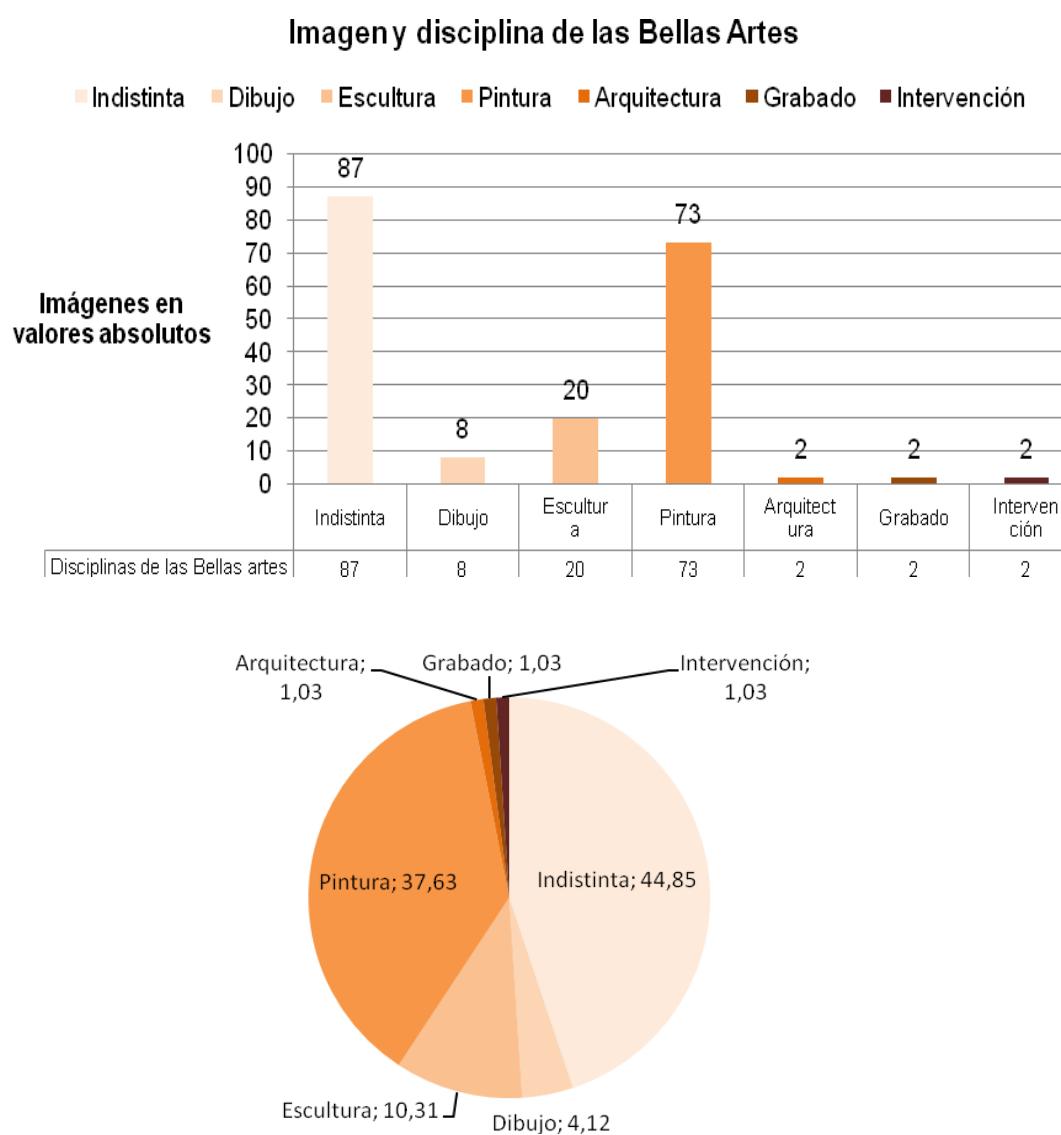


Gráfico 40. Relación entre las imágenes y las disciplinas de las Bellas Artes del libro de texto SM(A) 2008, en valores absolutos y porcentuales.

Del conjunto de las imágenes del libro, ciento cincuenta y siete están tomadas de la cultura Occidental, y salvedad hecha de las treinta que no tienen, o apenas suponen connotaciones que las vincule con los grandes grupos geográficos culturales, únicamente son seis imágenes las que no pertenecen a la cultura Occidental. De estas seis imágenes dos pertenecen al grupo africano.

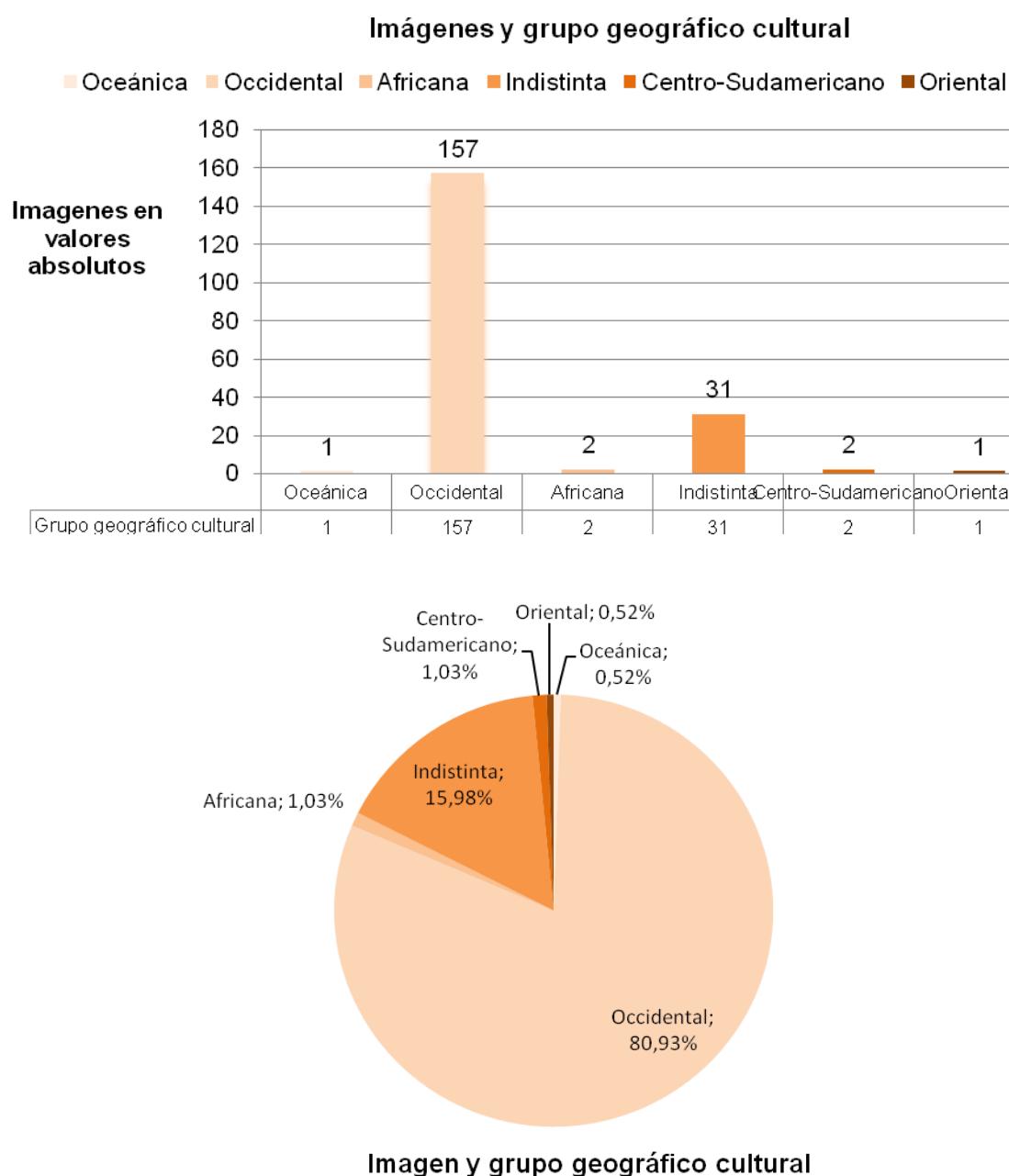


Gráfico 41. Asociación entre las imágenes y el grupo geográfico cultural del libro de texto SM(A) 2008, en valores absolutos y porcentuales.

2.3.2.4 Conclusiones

Gran parte de los conceptos plásticos que se enseñan en secundaria son obtenidos de las propuestas de la Historia del Arte, lo que supone un 55% del total de las imágenes. El resto, el 45%, corresponden a planteamientos descriptivos en los que se utiliza la fotografía (18%), el dibujo (24%) y el esquema compositivo (3%). Todas ellas tienen carácter explicativo, en el que se describen los contenidos aludidos.

Las aportaciones presentadas de las culturas africanas, apenas superan el 1% del total, de forma que gran parte de los planteamientos plásticos, se realizan a partir de los logros de la cultura Occidental a lo largo de la Historia del Arte. Del total de las imágenes del libro (194), 157, que corresponden al 80,93% del total, son de origen Occidental, si a estas, le añadimos el 15,98%, que son asépticas en cuanto a origen (puesto que podrían provenir de cualquiera de las grandes áreas geográficas-culturales), únicamente el 3,9% de las imágenes del libro de texto, corresponden al área geográfico-cultural que abarca África, América Central y del Sur, y Oriente. Lo que supone que el 96,91% corresponden al marco Occidental, básicamente Europa y Norteamérica (a excepción de México) y las imágenes asépticas (que tienen a vincularse por privilegio perceptivo a Occidente).

Las imágenes no occidentales no pueden ser consideradas sino anecdóticas, sin formar parte de la educación visual, sino por el mero hecho de su inclusión por azar. En lo que respecta a las imágenes africanas (1,3%) hemos de tener en cuenta, que una de ellas corresponde a la representación de la fauna africana y la otra corresponde al arte egipcio. Podemos concluir que hay una desestimación de las aportaciones de las culturas africanas en general, y negraafricanas en particular, en lo que aparentemente implica que dichas culturas no pueden aportar nada a los conceptos, procedimientos y actitudes, requeridos en la educación plástica.

Uno de los problemas básicos de la plástica es el tratamiento y representación del espacio, y sus aplicaciones en arquitectura y escultura principalmente. En cuanto la plástica africana es una respuesta a la concepción del espacio escultórico, consideramos relevantes las referencias occidentales del mismo. La plástica Occidental, principalmente europea, es esencialmente bidimensional y presenta grandes problemas en cuestiones de espacio formal pleno, en tanto ha evolucionado de los conceptos de

representación. Este problema queda plasmado en los libros de texto, ya que el 37,63% de las imágenes son pictóricas, que junto con las que corresponden al dibujo (4,12%), y si desestimamos el 44,85% que no tienen referencia directa a las disciplinas de las Bellas Artes, podemos concluir que gran parte de las respuestas sobre el espacio son de tipo pictórico.

Esto incide directamente en un problema de comprensión del espacio, por parte de nuestros alumnos, cuando éste no se aplica directamente hacia soluciones dimensionales. Así la plástica negroafricana, que responde a problemas de espacio pleno, es difícilmente comprensible y aceptable en sus tesis básicas, por el privilegio perceptivo aplicado en Occidente (excepción hecha de los artistas de vanguardia, que se dedicaron más a copiar las soluciones, que ha realizarse las preguntas sobre las que se asientan los objetos negroafricanos).

2.3.3 Análisis específico de los libros de texto con soporte en Historia del Arte.

2.3.3.1 Elección, forma de análisis y sistematización.

Como complemento de los libros de texto de educación plástica de enseñanza secundaria, algunas editoriales han editado un material específico con contenidos exclusivos de Historia del Arte, con una mayor especialización y desarrollo de los contenidos.

Analizaremos los cuatro volúmenes editados por Santillana que corresponden a la Historia del Arte (Baselga y Moreno, 2000a; 2000b; 2000c; 2000d), que llevan un título común para los cuatro, *La aventura del arte*, con cuatro subtítulos que corresponden a: *de la Prehistoria a la Edad Media, Renacimiento y Barroco, del Neoclasicismo al 1900 y el siglo XX.*, editado en Madrid por el Seminario de Educación Plástica y Visual Santillana.

Mantenemos los mismos criterios de análisis correspondientes para cada una de las imágenes: grupo geográfico-cultural, campo de las Bellas Artes, y en este análisis,

puesto que está especializado en la Historia del Arte, incluimos el estilo histórico-artístico.

Libro de texto.	Temas.	Época, estilo, localización.	Campo de las Bellas Artes.	Grupo geográfico cultural.
(Baselga y Moreno, 2000a)	La prehistoria. El arte del antiguo Egipto. Los orígenes del arte griego. El arte griego. La civilización romana. Imágenes y símbolos de la historia del arte. Símbolos del arte cristiano. Los primeros pasos del arte cristiano. Arte bizantino. El arte del imperio cristiano de oriente. El arte de las invasiones. El año 1000; arte romano. Arte gótico del campo a la ciudad; la imagen en color. Arte hispano-musulmán (755-1492).	Arte asturiano Arte de la repoblación Bizantino Carolingio Cicládico Egipcio Gótico Griego Hispano-musulmán Micénico Minoico Paleocristiano Prehistórico Románico Romano Visigodo	Arquitectura Cartel Cerámica Dibujo Diseño Escultura Estampa Fotografía Grabado Ilustración Mosaico Orfebrería Pintura Vidriera Intervención	
(Baselga y Moreno, 2000b)	El renacimiento. Florencia: la cuna del renacimiento. 1500; el renacimiento en su madurez. El siglo XVI en Europa. El arte barroco. Los grandes arquitectos barrocos. La pintura: naturalismo e idealismo. El barroco en España. Flandes y los Países Bajos. El siglo XVIII: un siglo de contrastes.	Renacimiento Barroco	Africano Centro-Sudamericano Musulmán Occidental Oceánico Oriental (Asiático)	
(Baselga y Moreno, 2000c)	El neoclasicismo. El romanticismo. El realismo. Del realismo al impresionismo. El impresionismo. La escultura en el siglo XIX. Postimpresionismo. La arquitectura en el siglo XIX.	Neoclasicismo Romanticismo Realismo Impresionismo Postimpresionismo Neogótico Modernismo		
(Baselga y Moreno, 2000d)	El fauvismo. El expresionismo. El cubismo. El futurismo italiano. El orfismo. Abstracción. Lirismo. Racionalismo. Dada. Surrealismo.	Abstracción Abstracción geométrica Abstracción lírica Arquitectura industrial Arte cinético Arte óptico Arte povera Cubismo		

	<p>Arte para después de una guerra. Escuela de Nueva York, el horror de la guerra y la angustia existencial.</p> <p>El Paso: España sube al tren de la modernidad.</p> <p>Lo geométrico, ¿una tradición?</p> <p>Arte óptico.</p> <p>Arte cinético.</p> <p>La norma española.</p> <p>El pop art o el arte de masas.</p> <p>El pop art en Europa; España.</p> <p>El minimal.</p> <p><i>Happenings</i>.</p> <p>El arte povera.</p> <p>Posmodernidad.</p> <p>La transvanguardia italiana.</p> <p>La arquitectura: entre la tradición y la revolución.</p>	<p>Dadaísmo</p> <p>Expresionismo</p> <p>Expresionismo abstracto</p> <p>Fauvismo</p> <p>Funcionalismo</p> <p>Futurismo</p> <p><i>Happenings</i></p> <p>Minimalismo</p> <p>Orfismo</p> <p>Pop art</p> <p>Postmodernismo</p> <p>Surrealismo</p>		
--	---	--	--	--

Gráfico 42. Categorización para el análisis de los libros de texto E.S.O, con apoyo en Historia del Arte (Baselga y Moreno, 2000a; 2000b; 2000c; 2000d).

2.3.3.2 Recogida de datos.

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
1.S(A)2000.		Venus de Willendorf (30000-25000 a.C.), piedra caliza. París, Museo del Hombre.	Prehistórico	Escultura	Occidental
2.S(A)2000.		Bifaz solutrense (20000-15000 a.C.). Saint Germain-en-Laye, Francia, Museo de Antigüedades Nacionales.	Prehistórico	Escultura	Occidental
3.S(A)2000.		Cueva de Altamira, bisonte (15000 a.C.). Santillana del Mar, Cantabria.	Prehistórico	Pintura	Occidental
4.S(A)2000.		Conjunto megalítico de Stonehenge (entre 2400 a. C. y 1100 a.C.). Salisbury, Gran Bretaña.	Prehistórico	Arquitectura	Occidental
5.S(A)2000.		Vaso llamado de los murciélagos, cerámica neolítica.	Prehistórico	Cerámica	Occidental
6.S(A)2000.		Maqueta de barco de recreo de la tumba del canciller Mekutra (h. 2000 a.C.). Nueva York,	Egipcio	Escultura	Africana

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
7.S(A)2000.		Metropolitan Museum. Las pirámides de Keops, Kefrén y Micerino (h. 2.500 a.C.). Gizeh.	Egipcio	Arquitectura	Africana
8.S(A)2000.		Templo de Ramsés II, en Abu Simbel (1250 a.C.).	Egipcio	Arquitectura	Africana
9.S(A)2000.		Busto del faraón Akenatón (1350 a.C.), El Cairo, Egipto, Museo de Antigüedades egipcias.	Egipcio	Escultura	Africana
10.S(A)2000.		Pinturas murales de la tumba de la reina Nefertari (siglo XIII a.C.). Tebas. Valle de las Reinas.	Egipcio	Pintura	Africana
11.S(A)2000.		Máscara de Tutankamón (1325 a.C.), El Cairo, Museo Arqueológico.	Egipcio	Escultura	Africana
12.S(A)2000.		Arpista, mármol (h. 2400 a.C.). Atenas, Museo Arqueológico Nacional.	Cicládico	Escultura	Occidental
13.S(A)2000.		Fresco de Thíra, el pescador (h. 1700 a.C.). Atenas, Museo Arqueológico Nacional.	Minoico	Pintura	Occidental
14.S(A)2000.		Máscara funeraria de Agamenón, oro macizo (h. 1500 a.C.). Atenas, Museo Arqueológico Nacional.	Micénico	Escultura	Occidental
15.S(A)2000.		Reconstrucción ideal del interior del palacio de Micenas (h. 1400 a.C.).	Micénico	Arquitectura	Occidental
16.S(A)2000.		Kuros, mármol (530 a.C.). Atenas, Museo Nacional.	Griego	Escultura	Occidental
17.S(A)2000.		Reconstrucción ideal de un templo dórico del siglo v a.C.	Griego	Arquitectura	Occidental
18.S(A)2000.		Aquiles y Ayax jugando a los dados, decoración de una pieza cerámica de figuras negras (siglo v a.C.). Roma, Museos Vaticanos.	Griego	Pintura	Occidental
19.S(A)2000.		Detalle de una cerámica de figuras rojas (siglo v a.C.). París, Museo del Louvre.	Griego	Pintura	Occidental
20.S(A)2000.		Reconstrucción ideal del interior del Partenón con la estatua colosal de Atenea Pártenos de Fidias.	Griego	Arquitectura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
21.S(A)2000.		Mirón, <i>Discóbolo</i> (h. 460 a.C.). Roma, Museo de las Termas.	Griego	Escultura	Occidental
22.S(A)2000.		Policleto, <i>Diadumeno</i> , copia romana del original de h. 430 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.	Griego	Escultura	Occidental
23.S(A)2000.		Praxíteles, <i>Hermes con Dioniso niño</i> (h. 330 a.C.). Olimpia, Museo Arqueológico.	Griego	Escultura	Occidental
24.S(A)2000.		Tanagra helenística (h. 250 a.C.). París, Museo del Louvre.	Griego	Escultura	Occidental
25.S(A)2000.		Venus de Milo (h. 150 a.C.). París, Museo del Louvre.	Griego	Escultura	Occidental
26.S(A)2000.		Agesandro, Atenadoro y Polidoro, <i>Laoconte y sus hijos</i> (h. 200 a.C.). Roma, Museos Vaticanos.	Griego	Escultura	Occidental
27.S(A)2000.		Victoria de Samotracia (h. 200 a.C.). París, Museo del Louvre. Dama tocando la cítara, fresco pompeyano (siglo I d.C.) procedente de la villa de Publius Fannius Synistor, en Boscoreale.	Griego	Escultura	Occidental
28.S(A)2000.		Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Rogers Fund. 1903.	Romano	Pintura	Occidental
29.S(A)2000.		Estela de Lucius Erenius, con escena de banquete familiar (siglo I a.C.). Avignon, Francia, Museo Calvet.	Romano	Escultura	Occidental
30.S(A)2000.		Colección de vidrios romanos de los siglos III a.C. a III d. C.	Romano	Cerámica	Occidental
31.S(A)2000.		Mosaico de la villa romana de La Olmeda (c. 325 d.C.). Pedrosa de la Vega (Palencia).	Romano	Mosaico	Occidental
32.S(A)2000.		El Panteón (128 d.C.). Roma.	Romano	Arquitectura	Occidental
33.S(A)2000.		Hércules Farnesio, copia romana de un original griego (siglo IV a.C.). Nápoles, Museo Arqueológico	Romano	Escultura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
		Nacional.			
34.S(A)2000.		El emperador Augusto (27 a.C.-14 d.C.).	Romano	Escultura	Occidental
35.S(A)2000.		Columna de Trajano (113 d.C.).	Romano	Escultura	Occidental
36.S(A)2000.		El acueducto de Segovia (siglo I d.C.).	Romano	Arquitectura	Occidental
37.S(A)2000.		P. P. Rubens, <i>El juicio de París</i> (1638). Madrid, Museo del Prado.	Barroco	Pintura	Occidental
38.S(A)2000.		Taller de Giovanni di Ser Giovanni (1406-1480), <i>El caballo de Troya</i> , detalle. Écouen, Francia, Musée de la Renaissance.	Gótico	Pintura	Occidental
39.S(A)2000.		Mosaico que representa a Teseo luchando con el Minotauro en el laberinto (siglo IV d.C.). Túnez, Museo del Bardo.	Romano	Pintura	Occidental
40.S(A)2000.		J. A. D. Ingres (1780-1867), <i>Edipo y la esfinge</i> . París, Museo del Louvre.	Neoclásico	Pintura	Occidental
41.S(A)2000.		Crismón de la portada de Sant Feliu (siglo XII). Vilach, Lleida.	Románico	Escultura	Occidental
42.S(A)2000.		Evangelario carolingio (siglo XI). Aquisgrán, catedral.	Carolingio	Pintura	Occidental
43.S(A)2000.		Virgen con el Niño (siglo XII). Palencia, Museo Catedralicio.	Románico	Escultura	Occidental
44.S(A)2000.		Una cataumba.	Paleocristiano	Arquitectura	Occidental
45.S(A)2000.		Mausoleo de Gala Placidia (siglo V). Rávena.	Paleocristiano	Arquitectura	Occidental
46.S(A)2000.		Basílica de Santa Sabina, Roma (siglo III d.C.).	Paleocristiano	Arquitectura	Occidental
47.S(A)2000.		Mosaico de Centcelles (siglo IV d.C.). Tarragona.	Paleocristiano	Pintura	Occidental
48.S(A)2000.		Santa Sofía de Constantinopla, 532-537. Estambul. Interior y planta.	Bizantino	Arquitectura	Oriental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
49.S(A)2000.		Justiniano y su séquito (siglo IV). San Vital de Rávena.	Bizantino	Pintura	Oriental
50.S(A)2000.		La Virgen de Vladimír (h. 1125). Galería Tretiákov, Moscú.	Bizantino	Pintura	Oriental
51.S(A)2000.		Relieves visigodos de la ermita de Santa María de Lara (siglo VII). Quintanilla de las Viñas, Burgos.	Visigodo	Escultura	Occidental
52.S(A)2000.		San Pedro de la Nave (siglo VII). Zamora.	Visigodo	Arquitectura	Occidental
53.S(A)2000.		Corona votiva de Recesvinto. Tesoro de Guarrazar (siglo VII). Madrid, Museo Arqueológico Nacional.	Visigodo	Orfebrería	Occidental
54.S(A)2000.		Planta de la capilla de Aquisgrán (790-805). Aachen, Alemania.	Visigodo	Arquitectura	Occidental
55.S(A)2000.		Santa María del Naranco (siglo IX).	Arte asturiano	Arquitectura	Occidental
56.S(A)2000.		San Miguel de Lillo (siglo IX). Oviedo.	Arte asturiano	Arquitectura	Occidental
57.S(A)2000.		Planta de Santa María del Naranco.	Arte asturiano	Arquitectura	Occidental
58.S(A)2000.		San Miguel de la Escalada (siglo IX). León.	Arte de la repoblación	Arquitectura	Occidental
59.S(A)2000.		Beato de Liébana, una página de los <i>Comentarios al Apocalipsis</i> (siglo VIII). Biblioteca Nacional de París.	Arte de la repoblación	Ilustración	Occidental
60.S(A)2000.		Castillo de Loarre (siglos XI-XII). Huesca.	Románico	Arquitectura	Occidental
61.S(A)2000.		San Martín de Frómista (siglo XII). Palencia.	Románico	Arquitectura	Occidental
62.S(A)2000.		San Martín de Frómista (siglo XII). Palencia.	Románico	Escultura	Occidental
63.S(A)2000.		Reconstrucción ideal de la catedral de Santiago de Compostela (siglos XI-XII).	Románico	Arquitectura	Occidental
64.S(A)2000.		Crucifijo de marfil de Fernando I (h. 1063). Madrid, Museo Arqueológico Nacional.	Románico	Escultura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
65.S(A)2000.		Escena de la Anunciación del Ángel a los pastores. Cripta de San Isidoro de León (siglo XIII).	Románico	Pintura	Occidental
66.S(A)2000.		Ábside de San Clemente de Tahull (siglo XII). Museo de Arte de Barcelona.	Románico	Pintura	Occidental
67.S(A)2000.		Catedral de Chartres (siglos XII-XIII).	Gótico	Arquitectura	Occidental
68.S(A)2000.		Estructura de la catedral gótica.	Gótico	Arquitectura	Occidental
69.S(A)2000.		Fachada de la catedral de Chartres (siglos XII-XIII).	Gótico	Arquitectura	Occidental
70.S(A)2000.		Catedral de León (siglo XIII).	Gótico	Arquitectura	Occidental
71.S(A)2000.		Iglesia de Santa María del Mar (siglo XIV). Barcelona.	Gótico	Arquitectura	Occidental
72.S(A)2000.		Portal de Reims, <i>Ángel de la sonrisa</i> (siglo XIII). Catedral de Reims.	Gótico	Escultura	Occidental
73.S(A)2000.		Gil de Siloé. Sepulcro de don Alfonso (siglo XV). Burgos, Cartuja de Miraflores.	Gótico	Escultura	Occidental
74.S(A)2000.		Interior de la Sainte-Chapelle (siglo XIII). París.	Gótico	Vidriera	Occidental
75.S(A)2000.		Detalle de una vidriera de la iglesia de San Trófimo (siglo XV). Arles. Francia.	Gótico	Vidriera	Occidental
76.S(A)2000.		Maestro de Soriguerola. Frontal de San Miguel. Barcelona, Museo de Arte de Cataluña.	Gótico	Pintura	Occidental
77.S(A)2000.		Duccio di Buoninsegna (h. 1255-h. 1319), <i>Maestá</i> . Siena, Museo dell'Opera del Duomo.	Gótico	Pintura	Occidental
78.S(A)2000.		Cimabue, <i>Cristo</i> (1287-88). Florencia, Iglesia de la Santa Croce.	Gótico	Pintura	Occidental
79.S(A)2000.		Simone Martini, <i>La Anunciación</i> , 1333. Florencia, Galería de los Uffizi.	Gótico	Pintura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
80.S(A)2000.		Giotto, <i>San Francisco renuncia a la herencia paterna</i> . Iglesia alta de San Francisco de Asís.	Gótico	Pintura	Occidental
81.S(A)2000.		Hermanos Limbourg, miniaturas del libro de <i>Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry</i> (siglo xv). Chantilly, Musée Conde.	Gótico	Pintura	Occidental
82.S(A)2000.		Robert Campin, <i>Santa Bárbara</i> . Madrid, Museo del Prado.	Gótico	Pintura	Occidental
83.S(A)2000.		Roger Van der Weyden, <i>El Descendimiento</i> (h.1435). Madrid, Museo del Prado.	Gótico	Pintura	Occidental
84.S(A)2000.		Jan Van Eyck, <i>Retrato de espousales de Giovanni Arnolfini y Giovanna Cenami</i> (1434). Londres, National Gallery.	Gótico	Pintura	Occidental
85.S(A)2000.		El Bosco, <i>Tríptico del Jardín de las Delicias</i> , 1503-1505. Museo del Prado, Madrid.	Gótico	Pintura	Occidental
86.S(A)2000.		Bernat Martorell, <i>Retablo de San Juan Bautista</i> (h. 1410). Barcelona, Museo Diocesano.	Gótico	Pintura	Occidental
87.S(A)2000.		Juan de Flandes, <i>Pentecostés</i> (siglo XVI). Madrid. Museo del Prado.	Gótico	Pintura	Occidental
88.S(A)2000.		Fernando Gallego, <i>Cristo en Majestad</i> . Madrid, Museo del Prado.	Gótico	Pintura	Occidental
89.S(A)2000.		Detalle de una página de un Corán manuscrito e ilustrado.	Hispano-musulmán	Ilustración	Musulmán
90.S(A)2000.		Bote de marfil de Zamora.	Hispano-musulmán	Cerámica	Musulmán
91.S(A)2000.		Miniatura del <i>Libro del ajedrez, dados y tablas</i> de Alfonso I. Biblioteca de El Escorial.	Hispano-musulmán	Ilustración	Musulmán
92.S(A)2000.		El mihrab de la mezquita de Córdoba.	Hispano-musulmán	Arquitectura	Musulmán
93.S(A)2000.		Arcos polilobulados de la Aljafería de Zaragoza.	Hispano-musulmán	Arquitectura	Musulmán

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
94.S(A)2000.		La Giralda de Sevilla	Hispano-musulmán	Arquitectura	Musulmán
95.S(A)2000.		El patio de los leones.	Hispano-musulmán	Arquitectura	Musulmán
96.S(A)2000.		El patio de los Arrayanes.	Hispano-musulmán	Arquitectura	Musulmán
97.S(A)2000.		Joaquín Sorolla, <i>Jardín de la casa Sorolla</i> (1918). Madrid, Museo Sorolla.	Impresionismo	Pintura	Occidental
98.S(A)2000.		Andrea Mantegna, <i>frescos del techo de la Cámara de los esposos</i> (h. 1470). Mantua, Palacio Ducal.	Renacimiento	Pintura	Occidental
99.S(A)2000.		León Battista Alberti, <i>Lorenzo de Medici con los eruditos de su tiempo</i> . Florencia, Palacio Vecchio.	Renacimiento	Pintura	Occidental
100.S(A)2000.		Andrea Verrocchio, <i>estatua ecuestre del condottiero Colleoni</i> (1479-1488). Venecia, campo del Santi Giovanni e Paolo.	Renacimiento	Escultura	Occidental
101.S(A)2000.		Estatua ecuestre del emperador Marco Aurelio (siglo II d.C.). Roma, plaza del Capitolio.	Renacimiento	Escultura	Occidental
102.S(A)2000.		Miguel Ángel, Biblioteca Laurenciana (comenzada en 1525).	Renacimiento	Arquitectura	Occidental
103.S(A)2000.		Alberto Durero, <i>Autorretrato</i> . Madrid, Museo del Prado.	Renacimiento	Pintura	Occidental
104.S(A)2000.		Lámina del tratado de Vitruvio, editado en 1513.	Renacimiento	Ilustración	Occidental
105.S(A)2000.		Plaza del Capitolio. Roma.	Renacimiento	Arquitectura	Occidental
106.S(A)2000.		Autor desconocido, <i>Perspectiva arquitectónica</i> . Urbino, Palacio Ducal.	Renacimiento	Arquitectura	Occidental
107.S(A)2000.		La cúpula de Brunelleschi en la catedral de Florencia (h. 1430).	Renacimiento	Arquitectura	Occidental
108.S(A)2000.		Donatello, <i>David</i> (h. 1440). Florencia, Museo del Bargello.	Renacimiento	Escultura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
109.S(A)2000.		Jan van Eyck, <i>La Anunciación</i> . Madrid, Colección Fundación Thyssen-Bornemisza.	Renacimiento	Pintura	Occidental
110.S(A)2000.		Masaccio, <i>La Santísima Trinidad</i> (1427-1428). Florencia, iglesia de Santa María Novella.	Renacimiento	Pintura	Occidental
111.S(A)2000.		Paolo Uccello, <i>La batalla de San Romano</i> (h. 1456-1460). Londres, National Gallery.	Renacimiento	Pintura	Occidental
112.S(A)2000.		Fray Angélico, <i>La Virgen de la Humildad</i> (h. 1439). Barcelona, Monasterio de Pedralbes, Colección Fundación Thyssen-Bornemisza.	Renacimiento	Pintura	Occidental
113.S(A)2000.		Domenico Ghirlandaio, <i>Retrato de Giovanna Tornabuoni</i> (1488). Madrid, Colección Fundación Thyssen-Bornemisza.	Renacimiento	Pintura	Occidental
114.S(A)2000.		Federico Barozzi, dibujo del <i>Templete de Bramante</i> en San Pietro in Montorio (1502). Florencia, Gabinetto dei disegni e della Stampa.	Renacimiento	Arquitectura	Occidental
115.S(A)2000.		Fachada de la Universidad de Salamanca.	Renacimiento	Arquitectura	Occidental
116.S(A)2000.		Basílica de San Pedro, Roma, según un grabado de Ambrosio Brambilla (1585). Madrid, Biblioteca Nacional.	Renacimiento	Arquitectura	Occidental
117.S(A)2000.		Miguel Ángel, <i>David</i> (1504-1505). Florencia, Galería de la Academia.	Renacimiento	Escultura	Occidental
118.S(A)2000.		Miguel Ángel, <i>Moisés</i> (1513-1516). Roma, San Pietro in Vincoli.	Renacimiento	Escultura	Occidental
119.S(A)2000.		Miguel Ángel, <i>La Creación</i> , detalle de los frescos de la capilla Sixtina (1508-1512). Roma, Vaticano.	Renacimiento	Pintura	Occidental
120.S(A)2000.		Leonardo da Vinci, <i>Mona Lisa</i> (h. 1503). París, Museo del Louvre.	Renacimiento	Pintura	Occidental
121.S(A)2000.		Leonardo da Vinci, dibujo anatómico. Facsímil de la	Renacimiento	Dibujo	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
122.S(A)2000.		Biblioteca Nacional de Madrid. Leonardo da Vinci, grupo de cabezas grotescas (1485-1490). Facsímil de la Biblioteca Nacional de Madrid.	Renacimiento	Dibujo	Occidental
123.S(A)2000.		Leonardo da Vinci, dibujo de una catapulta, perteneciente al «Códice Atlántico». Facsímil de la Biblioteca Nacional de Madrid.	Renacimiento	Dibujo	Occidental
124.S(A)2000.		Rafael, <i>La bella jardinera</i> (1507). París, Museo del Louvre.	Renacimiento	Pintura	Occidental
125.S(A)2000.		Rafael, <i>La Escuela de Atenas</i> (1508-1512). Roma, Vaticano.	Renacimiento	Pintura	Occidental
126.S(A)2000.		Giovanni Bellini, <i>Asunto místico</i> . Madrid, Colección Fundación Thyssen-Bornemisza.	Renacimiento	Pintura	Occidental
127.S(A)2000.		Antonello da Messina, <i>Cristo muerto sostenido por un ángel</i> (h. 1477). Madrid, Museo del Prado.	Renacimiento	Pintura	Occidental
128.S(A)2000.		Giorgione, <i>La Virgen con San Roque y San Antonio</i> (h. 1510). Madrid, Museo del Prado.	Renacimiento	Pintura	Occidental
129.S(A)2000.		Andrea Palladio, Villa Trissimo (1553-1593), fachada al jardín.	Renacimiento	Arquitectura	Occidental
130.S(A)2000.		Tiziano, <i>San Jerónimo penitente</i> (h. 1575). Real Monasterio de El Escorial.	Renacimiento	Pintura	Occidental
131.S(A)2000.		Correggio, <i>Venus, Sátiro y Cupido</i> . París, Museo del Louvre.	Renacimiento	Pintura	Occidental
132.S(A)2000.		Tiziano, <i>Carlos V en Mühlberg</i> (1548). Madrid, Museo del Prado.	Renacimiento	Pintura	Occidental
133.S(A)2000.		Tiziano, <i>Bacanal</i> (1518). Madrid, Museo del Prado.	Renacimiento	Pintura	Occidental
134.S(A)2000.		Hans Holbein el Joven, <i>Retrato de Enrique VIII</i> . Madrid.	Renacimiento	Pintura	Occidental
135.S(A)2000.		Alberto Durero, grabado en el que representa un sistema de proyección en cuadrantes para dibujar a la modelo. Madrid, Biblioteca	Renacimiento	Grabado	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
136.S(A)2000.		Nacional. Hans Baldung Grien, <i>Las tres edades y la Muerte</i> (1530.45). Madrid, Museo del Prado.	Renacimiento	Pintura	Occidental
137.S(A)2000.		Frescos del salón de baile del Palacio de Fontainebleau.	Renacimiento	Pintura	Occidental
138.S(A)2000.		Pedro Machuca, patio del Palacio de Carlos V en Granada (h. 1527).	Renacimiento	Arquitectura	Occidental
139.S(A)2000.		Ménsula del Claustro de las Dueñas. Salamanca, Monasterio de las Dueñas.	Renacimiento	Arquitectura	Occidental
140.S(A)2000.		Rodrigo Gil de Hontañón, Palacio de Monterrey. Salamanca, según un grabado del siglo XIX.	Renacimiento	Arquitectura	Occidental
141.S(A)2000.		El Greco, <i>Las lágrimas de San Pedro</i> . Toledo, Hospital Tavera.	Renacimiento	Pintura	Occidental
142.S(A)2000.		Tiziano, <i>Felipe</i> (1541). Madrid, Museo del Prado.	Renacimiento	Pintura	Occidental
143.S(A)2000.		El Monasterio de El Escorial.	Renacimiento	Arquitectura	Occidental
144.S(A)2000.		El Greco, <i>Martirio de San Mauricio</i> . Palacio Real de El Escorial.	Renacimiento	Pintura	Occidental
145.S(A)2000.		Biblioteca de El Escorial, vista del interior y de sus frescos.	Renacimiento	Arquitectura	Occidental
146.S(A)2000.		<i>La Anunciación</i> , ícono griego del siglo XIV.	Renacimiento	Pintura	Occidental
147.S(A)2000.		El Greco, <i>El entierro del conde de Orgaz</i> (h. 1586.1588). Toledo, iglesia de Santo Tomé.	Renacimiento	Pintura	Occidental
148.S(A)2000.		El Greco, <i>Ascensión</i> .	Renacimiento	Pintura	Occidental
149.S(A)2000.		El Greco, <i>Retrato de caballero</i> (h. 1600). Madrid, Museo del Prado.	Renacimiento	Pintura	Occidental
150.S(A)2000.		Carlo Maderno, fachada de la Basílica de San Pedro. Roma, Vaticano.	Barroco	Arquitectura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
151.S(A)2000.		Andrea Pozzo, <i>Llegada de San Ignacio al Paraíso</i> (1691-1694). Roma, San Ignacio.	Barroco	Pintura	Occidental
152.S(A)2000.		Gianlorenzo Bernini. Baldaquino de San Pedro (1624-1633). Roma, Vaticano.	Barroco	Arquitectura	Occidental
153.S(A)2000.		Guido Reni, <i>San Sebastián</i> (h. 1611). Madrid, Museo del Prado.	Barroco	Pintura	Occidental
154.S(A)2000.		Antonio Canal, «Canaletto» (siglo XVIII), <i>Vista de la Plaza Navona</i> . Toledo, Hospital Tavera.	Barroco	Arquitectura	Occidental
155.S(A)2000.		Palacio de Versalles. Versalles, Francia	Barroco	Arquitectura	Occidental
156.S(A)2000.		Vista de la plaza de San Pedro con la columnata (1656-1667). Según un grabado de Gian Battista Piranesi (1720-1788). Madrid, Biblioteca Nacional.	Barroco	Arquitectura	Occidental
157.S(A)2000.		<i>Apolo y Dafne</i> (1622-1625). Roma, Galería Borghese.	Barroco	Escultura	Occidental
158.S(A)2000.		Fuente de los Cuatro Ríos (1648-1651). Roma, Plaza Navona.	Barroco	Arquitectura	Occidental
159.S(A)2000.		<i>El éxtasis de Santa Teresa</i> (1645-1652). Roma, Santa María della Vittoria, capilla Cornaro.	Barroco	Escultura	Occidental
160.S(A)2000.		Portada de la iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane (1635-1637) de Roma, según un grabado del siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional.	Barroco	Arquitectura	Occidental
161.S(A)2000.		Corte de la cúpula de la iglesia de Sant'Ivo alla Sapienza (1642-1650). Roma, según un grabado del siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional.	Barroco	Arquitectura	Occidental
162.S(A)2000.		Pietro da Cortona, <i>Santa María della Pace</i> (1656-1657). Roma.	Barroco	Arquitectura	Occidental
163.S(A)2000.		Caravaggio, <i>Mujer tocando el laúd</i> . Nueva York, Metropolitan Museum	Barroco	Pintura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
164.S(A)2000.		of Art. Caravaggio, <i>El martirio de San Pedro</i> (1600-1601). Roma, Santa María del Popolo.	Barroco	Pintura	Occidental
165.S(A)2000.		Caravaggio, <i>La muerte de la Virgen</i> (1605-1606). París. Museo del Louvre.	Barroco	Pintura	Occidental
166.S(A)2000.		Annibale Carracci, <i>El triunfo de Baco y Ariadna</i> (1597-1600). Roma, Palacio Parnese.	Barroco	Pintura	Occidental
167.S(A)2000.		Pietro da Cortona, <i>El triunfo de la Divina Providencia o la Glorificación del papado de Urbano VIII</i> (1633-1639). Roma, Palacio Barberini.	Barroco	Pintura	Occidental
168.S(A)2000.		Giovanni Battista Tiepolo, <i>El triunfo de Eneas</i> . Madrid, Palacio Real.	Barroco	Pintura	Occidental
169.S(A)2000.		José de Ribera, <i>Martirio de San Felipe</i> (1630 o 1639). Madrid, Museo del Prado.	Barroco	Pintura	Occidental
170.S(A)2000.		Francisco Zurbarán, <i>Santa Casilda o Santa Isabel de Portugal</i> (h. 1630-1635). Madrid, Museo del Prado.	Barroco	Pintura	Occidental
171.S(A)2000.		Bartolomé Esteban Murillo, <i>Pequeña vendedora de frutas o Las contadoras de dinero</i> (h. 1655-1675). Munich, Alte Pinakothek	Barroco	Pintura	Occidental
172.S(A)2000.		Un paso de Semana Santa en Murcia, con una imagen de la Verónica, obra de Salzillo.	Barroco	Escultura	Occidental
173.S(A)2000.		Gregorio Fernández, <i>Piedad</i> (1616). Valladolid, Museo Nacional de Escultura.	Barroco	Escultura	Occidental
174.S(A)2000.		Pedro de Mena, <i>Magdalena penitente</i> (1664). Valladolid, Museo Nacional de Escultura.	Barroco	Escultura	Occidental
175.S(A)2000.		Velázquez, <i>Viejariendo huevos</i> (h. 1618). Edimburgo, Galería Nacional de Escocia.	Barroco	Pintura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
176.S(A)2000.		Nacional de Escocia. Velázquez, <i>Retrato ecuestre del conde-duque de Olivares</i> (h. 1635). Madrid, Museo del Prado.	Barroco	Pintura	Occidental
177.S(A)2000.		Velázquez, <i>Entrada a la gruta en el jardín de la Villa Medicis</i> (1629-1631 o 1649-1651). Madrid, Museo del Prado.	Barroco	Pintura	Occidental
178.S(A)2000.		Velázquez, <i>La fragua de Vulcano</i> (1630). Madrid, Museo del Prado.	Barroco	Pintura	Occidental
179.S(A)2000.		Velázquez, <i>El príncipe Baltasar Carlos</i> (1635-1636). Madrid, Museo del Prado.	Barroco	Pintura	Occidental
180.S(A)2000.		Velázquez, <i>Marte</i> (h. 1640). Madrid, Museo del Prado.	Barroco	Pintura	Occidental
181.S(A)2000.		Velázquez, <i>La Venus del Espejo</i> (1648-1651). Londres, National Gallery.	Barroco	Pintura	Occidental
182.S(A)2000.		Velázquez, <i>Las Meninas</i> (1656). Madrid, Museo del Prado.	Barroco	Pintura	Occidental
183.S(A)2000.		Rubens, <i>Rubens, su mujer Helena Fourment y su hijo Pedro Pablo</i> (h. 1639). Nueva York, Metropolitan Museum.	Barroco	Pintura	Occidental
184.S(A)2000.		Rubens, <i>El jardín del amor</i> (h. 1630-1633). Madrid, Museo del Prado.	Barroco	Pintura	Occidental
185.S(A)2000.		Rubens, <i>Las tres Gracias</i> (1636-1638). Madrid, Museo del Prado.	Barroco	Pintura	Occidental
186.S(A)2000.		Rembrandt, <i>Autorretrato</i> (h. 1660). Florencia, Galería de los Uffizi.	Barroco	Pintura	Occidental
187.S(A)2000.		Rembrandt, <i>La lección de anatomía del doctor Tulp</i> (1632). La Haya, Mauritshuis.	Barroco	Pintura	Occidental
188.S(A)2000.		Rembrandt, <i>La ronda de noche (La compañía del capitán Frans Banning Cocq y el teniente Willem van Ruytenburch)</i> (1642). Amsterdam, Rijksmuseum.	Barroco	Pintura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
189.S(A)2000.		Jean-Honoré Fragonard, <i>El pestillo</i> (h. 1784). París, Museo del Louvre.	Barroco	Pintura	Occidental
190.S(A)2000.		François Boucher, <i>La toilette</i> (1742). Madrid, Colección Fundación Thyssen-Bornemisza.	Barroco	Pintura	Occidental
191.S(A)2000.		Jean-Antoine Watteau, <i>La partie carrie</i> . París, Colección Cailleux.	Barroco	Pintura	Occidental
192.S(A)2000.		Jean-Baptiste-Siméon Chardin, <i>El niño con la perinola</i> . París, Museo del Louvre.	Barroco	Pintura	Occidental
193.S(A)2000.		Sir Joshua Reynolds, <i>Master Haré</i> . París, Museo del Louvre.	Barroco	Pintura	Occidental
194.S(A)2000.		Hogarth, <i>El contrato matrimonial</i> , de la serie <i>El matrimonio de moda</i> (h. 1745). Londres, National Gallery.	Barroco	Pintura	Occidental
195.S(A)2000.		Thomas Gainsborough, <i>Robert Andrews y su esposa</i> (h. 1749). Londres, National Gallery.	Barroco	Pintura	Occidental
196.S(A)2000.		William Blake, <i>Piedad</i> , grabado en color. Londres, Tate Gallery.	Barroco	Pintura	Occidental
197.S(A)2000.		Giovanni Paolo Panini (1691-1765), <i>Predicación de una sibila</i> . Madrid, Museo del Prado.	Neoclasicismo	Pintura	Occidental
198.S(A)2000.		Jacques-Louis David, <i>Los amores de Paris y Helena</i> (1788). París, Museo del Louvre.	Neoclasicismo	Pintura	Occidental
199.S(A)2000.		Germain Soufflot (1713-1780), iglesia de Santa Genoveva, París.	Neoclasicismo	Arquitectura	Occidental
200.S(A)2000.		Fierre Alexandre Vignon, iglesia de la Madeleine (1806-1842), París.	Neoclasicismo	Arquitectura	Occidental
201.S(A)2000.		Juan de Villanueva, Museo del Prado (1785-1819), Madrid.	Neoclasicismo	Arquitectura	Occidental
202.S(A)2000.		Bertel Thorvaldsen (1770-1844), <i>Priamo suplicando a Aquiles por el cuerpo de Héctor</i> . Copenhague, Museo Thorvaldsen.	Neoclasicismo	Escultura	Occidental
203.S(A)2000.		Antonio Canova, <i>Paulina Borghese Bonaparte como Venus</i> (1804-	Neoclasicismo	Escultura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
204.S(A)2000.		1808). Roma, Galería Borghese. Antonio Canova, <i>Monumento a Vittorio Alfieri</i> . Florencia, Santa Croce.	Neoclasicismo	Escultura	Occidental
205.S(A)2000.		Jacques-Louis David, <i>El juramento de los Horados</i> (1784). París, Museo del Louvre.	Neoclasicismo	Pintura	Occidental
206.S(A)2000.		Jacques-Louis David, <i>La muerte de Marat</i> (1793). Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes.	Neoclasicismo	Pintura	Occidental
207.S(A)2000.		Jean-Auguste Ingres, <i>La gran Odalisca</i> (1814). París, Museo del Louvre.	Neoclasicismo	Pintura	Occidental
208.S(A)2000.		Francisco de Goya, <i>Autorretrato</i> . Madrid, Museo del Prado.	Neoclasicismo	Pintura	Occidental
209.S(A)2000.		Francisco de Goya, <i>La gallina ciega</i> (1787). Madrid, Museo del Prado.	Neoclasicismo	Pintura	Occidental
210.S(A)2000.		Francisco de Goya, <i>La familia de Carlos IV</i> (1800-1801). Madrid, Museo del Prado.	Neoclasicismo	Pintura	Occidental
211.S(A)2000.		Francisco de Goya, <i>Los fusilamientos del tres de mayo</i> (1814). Madrid, Museo del Prado.	Neoclasicismo	Pintura	Occidental
212.S(A)2000.		Francisco de Goya, <i>Perro semihundido</i> (1820-1823). Madrid, Museo del Prado.	Neoclasicismo	Pintura	Occidental
213.S(A)2000.		Francisco de Goya, <i>El sueño de la razón produce monstruos</i> . Capricho n° 43 (1799). Aguafuerte y aguatinta. Madrid, Biblioteca Nacional.	Neoclasicismo	Grabado	Occidental
214.S(A)2000.		Eugéne Delacroix, <i>La muerte de Sardanápal</i> (1833-1834). París, Museo del Louvre.	Romanticismo	Pintura	Occidental
215.S(A)2000.		Eugéne Delacroix, <i>La matanza de Quio</i> (1824). París, Museo del Louvre.	Romanticismo	Pintura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
216.S(A)2000.		Antoine-Jean Gros, <i>Napoleón en la batalla de las Pirámides</i> (1800). París, Museo del Louvre.	Romanticismo	Pintura	Occidental
217.S(A)2000.		Théodore Géricault, <i>La balsa de la Medusa</i> (1818-1819). París, Museo del Louvre.	Romanticismo	Pintura	Occidental
218.S(A)2000.		Eugéne Delacroix, <i>La Libertad guiando al pueblo</i> (1830). París, Museo del Louvre.	Romanticismo	Pintura	Occidental
219.S(A)2000.		Friedrich Overbeck, <i>Germania e Italia</i> (1811-1821). Munich, Neue Pinakothek.	Romanticismo	Pintura	Occidental
220.S(A)2000.		Caspar David Friedrich, <i>Abadía en el encinar</i> . Berlín, Staatliche Museum.	Romanticismo	Pintura	Occidental
221.S(A)2000.		Gaspar David Friedrich, <i>La tumba de Hütten</i> (1823-1824). Weimar, Kunstsammlungen.	Romanticismo	Pintura	Occidental
222.S(A)2000.		John Constable, <i>El campo de trigo</i> . Londres, National Gallery.	Romanticismo	Pintura	Occidental
223.S(A)2000.		William Turner, <i>Lluvia, vapor y velocidad</i> (1844). Londres, National Gallery.	Romanticismo	Pintura	Occidental
224.S(A)2000.		Franz Xaver Winterhalter, <i>La emperatriz Eugenia con sus damas</i> . Museo de Compiègne, Francia.	Realismo	Pintura	Occidental
225.S(A)2000.		Gustave Courbet, <i>Un entierro en Ornans</i> . 1851. París, Museo del Louvre.	Realismo	Pintura	Occidental
226.S(A)2000.		Gustave Courbet, <i>Mujer en las ondas</i> (1868). Nueva York, Metropolitan Museum of Art.	Realismo	Pintura	Occidental
227.S(A)2000.		Antonio Gisbert, <i>Los Comuneros de Castilla</i> (1860). Madrid, Congreso de los Diputados.	Realismo	Pintura	Occidental
228.S(A)2000.		Honoré Daumier, <i>La lavandera</i> (1863). París, Museo de Orsay.	Realismo	Pintura	Occidental
229.S(A)2000.		Francisco de Goya, <i>Ayuno con abstinencia</i> , dibujo. Madrid, Museo	Realismo	Grabado	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
230.S(A)2000.		del Prado. Santiago Rusiñol, <i>El pintor Utrillo delante de su estufa</i> .	Realismo	Pintura	Occidental
231.S(A)2000.		Honoré Daumier, <i>¡Y me han rechazado, los muy ignorantes!</i> (1859), litografía. Madrid, Biblioteca Nacional.	Realismo	Grabado	Occidental
232.S(A)2000.		Nadar, retrato de Charles Baudelaire, fotografía.	Realismo	Fotografía	Occidental
233.S(A)2000.		Honoré Daumier, <i>Nadar elevando la fotografía a la categoría de arte</i> (1862), caricatura.	Realismo	Dibujo	Occidental
234.S(A)2000.		Edgar Degás, <i>El despacho de algodón en Nueva Orleans</i> .	Realismo	Pintura	Occidental
235.S(A)2000.		Gustave Caillebotte, <i>Las cepilladoras de parquet</i> (1875). París, Museo de Orsay.	Realismo	Pintura	Occidental
236.S(A)2000.		Jean-François Millet, <i>Las espigadoras</i> . París, Museo de Orsay.	Realismo	Pintura	Occidental
237.S(A)2000.		Jean-François Millet, <i>El Ángelus</i> (1857-1859). París, Museo de Orsay.	Realismo	Pintura	Occidental
238.S(A)2000.		Charles-François Daubigny, <i>Salida de la luna en las riberas del río Oise</i> (1874). Madrid, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.	Realismo	Pintura	Occidental
239.S(A)2000.		Charles-François Daubigny, <i>El artista en su taller flotante</i> (1861), aguafuerte. Baltimore, Museum of Art.	Realismo	Grabado	Occidental
240.S(A)2000.		Camille Corot, <i>La soledad</i> (1866). Madrid, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.	Realismo	Pintura	Occidental
241.S(A)2000.		Camille Corot, <i>La salida para el paseo en el Parque de los Leones en Port-Marly</i> (1872). Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.	Realismo	Pintura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
242.S(A)2000.		Camille Pissarro, <i>Naturaleza muerta con manzanas y jarro</i> .	Realismo	Pintura	Occidental
243.S(A)2000.		Hans Memling, <i>Florero</i> (c. 1485). Madrid, Museo Thyssen Bornemisza.	Realismo	Pintura	Occidental
244.S(A)2000.		Edouard Manet, <i>El almuerzo sobre la hierba</i> (1863). París, Museo de Orsay.	Realismo	Pintura	Occidental
245.S(A)2000.		Edouard Manet, <i>El Pífano</i> (1866). París, Museo de Orsay.	Realismo	Pintura	Occidental
246.S(A)2000.		Claude Monet, <i>Impresión, amanecer</i> (1872). París, Museo Marmottan.	Impresionismo	Pintura	Occidental
247.S(A)2000.		Claude Monet, <i>Mujer con sombrilla</i> (1872). París, Museo de Orsay.	Impresionismo	Pintura	Occidental
248.S(A)2000.		Ramón Casas, <i>Rusiñol y Casas pintando al aire libre</i> (1890).	Impresionismo	Pintura	Occidental
249.S(A)2000.		Auguste Renoir, <i>Mar y rocas</i> (1883). Nueva York, Metropolitan Museum.	Impresionismo	Pintura	Occidental
250.S(A)2000.		Claude Monet, <i>La corneja</i> (1868). París, Museo de Orsay.	Impresionismo	Pintura	Occidental
251.S(A)2000.		Camille Pissarro, <i>Mañana, primavera, tiempo gris</i> (1900). Tokio, Fugi Art Museum.	Impresionismo	Pintura	Occidental
252.S(A)2000.		Auguste Renoir, <i>El baile del Moulin de la Gallette</i> (1876). París, Museo de Orsay.	Impresionismo	Pintura	Occidental
253.S(A)2000.		Berthe Morisot, <i>Psyche</i> . Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.	Impresionismo	Pintura	Occidental
254.S(A)2000.		Mary Cassatt, <i>Muchacha arreglándose el cabello</i> (1886). Washington, National Gallery of Art.	Impresionismo	Pintura	Occidental
255.S(A)2000.		Katsukawa Shuncho (siglo XVIII).	Impresionismo	Estampa	Oriental
256.S(A)2000.		Henri de Toulouse-Lautrec, <i>Arístide Bruant</i> . 1893.	Impresionismo	Cartel	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
257.S(A)2000.		Edgar Degás, <i>Bailarina saludando</i> (1878). Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.	Impresionismo	Pintura	Occidental
258.S(A)2000.		Edgar Degás, <i>Bailarina</i> . Nueva York, Colección de Donald y Jean Stralem.	Impresionismo	Pintura	Occidental
259.S(A)2000.		Edgar Degas, <i>Pequeña bailarina de catorce años</i> , bronce, tul y satén (1881). París, Museo de Orsay.	Impresionismo	Escultura	Occidental
260.S(A)2000.		Auguste Rodin, <i>El pensador</i> , bronce (1880-1900). París, Museo Rodin.	Impresionismo	Escultura	Occidental
261.S(A)2000.		Auguste Rodin, <i>La catedral</i> , mármol (1908). París, Museo Rodin.	Impresionismo	Escultura	Occidental
262.S(A)2000.		Claude Monet, <i>Catedral de Rouen, fachada efecto de la mañana. Armonía blanca</i> (1894). París, Museo de Orsay.	Postimpresionismo	Pintura	Occidental
263.S(A)2000.		Paul Cézanne, <i>Retrato de un campesino</i> . Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.	Postimpresionismo	Pintura	Occidental
264.S(A)2000.		Vincent Van Gogh, <i>La noche estrellada</i> (1889). Nueva York, Museum of Modern Art.	Postimpresionismo	Pintura	Occidental
265.S(A)2000.		Paul Gauguin, <i>Les Alyscamps (Arles)</i> (1889). París, Museo de Orsay.	Postimpresionismo	Pintura	Occidental
266.S(A)2000.		Paul Gauguin, <i>Mata Mua</i> (1892). Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.	Postimpresionismo	Pintura	Occidental
267.S(A)2000.		Eugéne Viollet-le-Duc, proyecto de restauración para la iglesia de la abadía de Saint-Denis (1860).	Neogótico	Arquitectura	Occidental
268.S(A)2000.		Sir Charles Barry y Augustus Pugin, <i>Parlamento de Londres</i> (1836-1865).	Neogótico	Arquitectura	Occidental
269.S(A)2000.		Thomas Farnolls Pritchard, <i>Puente de Coalbrookdale</i> (1777-1779). Shropshire, Inglaterra.	Arquitectura industrial	Arquitectura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
270.S(A)2000.		La Avenida de la Ópera, en París.	Arquitectura industrial	Arquitectura	Occidental
271.S(A)2000.		Aspecto de la <i>Torre Eiffel</i> durante su construcción.	Arquitectura industrial	Arquitectura	Occidental
272.S(A)2000.		Joseph Paxton, <i>Palacio de Cristal</i> (1851). (Destruido). Primera Exposición Universal celebrada en Londres en 1851.	Arquitectura industrial	Arquitectura	Occidental
273.S(A)2000.		Alberto de Palacio y Rafael Moneo, <i>Estación de Atocha</i> . (1888) Madrid.	Arquitectura industrial	Arquitectura	Occidental
274.S(A)2000.		Avenida Michigan, Chicago.	Arquitectura industrial	Arquitectura	Occidental
275.S(A)2000.		Henry Richardson, <i>Almacenes Marshall Field</i> (1885-1887). Chicago,	Arquitectura industrial	Arquitectura	Occidental
276.S(A)2000.		Louis Sullivan, <i>Auditorium Building</i> (1887). Chicago.	Arquitectura industrial	Arquitectura	Occidental
277.S(A)2000.		Joseph María Olbrich, <i>Edificio de la Secesión</i> (1898). Viena.	Modernismo	Arquitectura	Occidental
278.S(A)2000.		Antonio Gaudí, <i>Sagrada Familia</i> (1883-1926). Barcelona (Fachada).	Modernismo	Arquitectura	Occidental
279.S(A)2000.		Antonio Gaudí, <i>Casa Batlló</i> (1905-1907). Barcelona.	Modernismo	Arquitectura	Occidental
280.S(A)2000.		André Derain, <i>Barcos de pesca</i> (1905). Nueva York, Metropolitan Museum of Art.	Fauvismo	Pintura	Occidental
281.S(A)2000.		Emil Nolde (1867-1956), <i>Nubes rojas</i> , acuarela. Madrid, Colección Fundación Thyssen-Bornemisza.	Fauvismo	Pintura	Occidental
282.S(A)2000.		Ernst Ludwig Kirchner, <i>Franzi ante una silla tallada</i> (1910). Madrid, Colección Fundación Thyssen-Bornemisza.	Expresionismo	Pintura	Occidental
283.S(A)2000.		Franz Marc (1880-1916), <i>Ovejas</i> . Sanebruck, Alemania, Museo Saarland.	Expresionismo	Pintura	Occidental
284.S(A)2000.		Max Beckmann, <i>La noche</i> (1918.19). Dusseldorf, Alemania, Kunstsammlung Nordrhein-	Expresionismo	Pintura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
285.S(A)2000.		Westfalen. Pablo Picasso, <i>Las señoritas de Aviñón</i> (1907). Nueva York, Museum of Modern Art.	Cubismo	Pintura	Occidental
286.S(A)2000.		Máscara africana procedente de Costa de Marfil. Colección José Luis Blanco.	Expresionismo	Escultura	Africana
287.S(A)2000.		Georges Braque, <i>Le Château de la Roche-Guyon</i> (1909). Hasta 1993 en Estocolmo, Museo de Arte Moderno.	Cubismo	Pintura	Occidental
288.S(A)2000.		Pablo Picasso, <i>Mujer de verde</i> . Eindhoven, Holanda, Museo Municipal Van Abbe.	Cubismo	Pintura	Occidental
289.S(A)2000.		Juan Gris, <i>Bodegón con guitarra y violín</i> (1913). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Cubismo	Pintura	Occidental
290.S(A)2000.		Giacomo Balla, <i>Manifestación patriótica</i> (1915). Madrid, Colección Fundación Thyssen-Bornemisza.	Futurismo	Pintura	Occidental
291.S(A)2000.		Robert Delaunay, <i>Ritmo sin fin</i> . París, Gallerie Louis Carré&Cie.	Orfismo	Pintura	Occidental
292.S(A)2000.		Kazimir Malevich, <i>Cuadrado rojo sobre fondo blanco</i> (1913). San Petersburgo, Museo Estatal Ruso.	Abstracción	Pintura	Occidental
293.S(A)2000.		Pablo Gargallo, <i>Máscara de Kiki de Montparnasse</i> (1928). Alicante, Casa de la Asegurada, Colección de Arte del siglo XX.	Funcionalismo	Escultura	Occidental
294.S(A)2000.		Le Corbusier, estructura Dominó, 1914.	Funcionalismo	Arquitectura	Occidental
295.S(A)2000.		Silla de tubo de acero inoxidable de la Bauhaus.	Funcionalismo	Diseño	Occidental
296.S(A)2000.		Piet Mondrian, <i>Árbol gris</i> (1912). La Haya, Haags Cernéente Museum.	Abstracción	Pintura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
297.S(A)2000.		Piet Mondrian, Manzano en flor (1912). La Haya, Haags Cernéente Museum.	Abstracción	Pintura	Occidental
298.S(A)2000.		Piet Mondrian, Composición 1902 (1925). Madrid, Colección particular.	Abstracción	Pintura	Occidental
299.S(A)2000.		Wassily Kandinsky, <i>Fuga</i> (1914). Colección particular.	Abstracción lírica	Pintura	Occidental
300.S(A)2000.		Marcel Duchamp <i>Fuente</i> (1887-1968). Milán, Galería Schwarz. Kurt Schwitters, <i>Merz 1925. I.</i>	Dadaísmo	Escultura	Occidental
301.S(A)2000.		<i>Relieve en cuadrado azul</i> , técnica mixta. Madrid, Colección Fundación Thyssen-Bornemisza.	Dadaísmo	Escultura	Occidental
302.S(A)2000.		Max Ernst, <i>Árboles solitarios y árboles conyugales</i> (1940). Madrid, Colección Fundación Thyssen-Bornemisza.	Surrealismo	Pintura	Occidental
303.S(A)2000.		Salvador Dalí, <i>El enigma sin fin</i> . Figueras, Gerona, Teatro Museo Dalí.	Surrealismo	Pintura	Occidental
304.S(A)2000.		René Magritte, <i>La traición de las imágenes</i> (1948).	Surrealismo	Pintura	Occidental
305.S(A)2000.		Paul Klee, <i>El pez de oro</i> (1925). Hamburgo, Kunsthalle.	Abstracción	Pintura	Occidental
306.S(A)2000.		Paul Klee, <i>Early morning</i> (1925). Nueva York, Museum of Modern Art.	Abstracción	Pintura	Occidental
307.S(A)2000.		Joan Miró, <i>Mujer, pájaro, estrella</i> (1970). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Abstracción	Pintura	Occidental
308.S(A)2000.		Marc Chagall, <i>El gallo</i> , (1929). Madrid, Colección Fundación Thyssen-Bornemisza.	Abstracción	Pintura	Occidental
309.S(A)2000.		Alexander Calder (1898-1976), <i>Móvil</i> . Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Abstracción	Escultura	Occidental
310.S(A)2000.		Pablo Picasso, <i>Madre e hijo</i> , dibujo (1922).	Cubismo	Pintura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
311.S(A)2000.		Pablo Picasso, <i>El grito o Los tres bailarines</i> (1925). Londres, Tate Gallery.	Cubismo	Pintura	Occidental
312.S(A)2000.		Pablo Picasso, <i>Fauno destapando a una mujer</i> , dibujo. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.	Cubismo	Pintura	Occidental
313.S(A)2000.		Pablo Picasso, <i>Guernica</i> (1937). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Cubismo	Pintura	Occidental
314.S(A)2000.		Julio González, <i>Cabeza de Montserrat</i> . Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Expresionismo	Pintura	Occidental
315.S(A)2000.		Salvador Dalí, <i>Premonición de la Guerra Civil</i> , dibujo (1935). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Surrealismo	Pintura	Occidental
316.S(A)2000.		Arshile Gorky, <i>Waterfall</i> (1942). Londres, Tate Gallery.	Expresionismo abstracto	Pintura	Occidental
317.S(A)2000.		Jackson Pollock, <i>One</i> (1950). Nueva York, MOMA.	Expresionismo abstracto	Pintura	Occidental
318.S(A)2000.		Jean Dubuffet, <i>Señor Plume con arrugas en los pantalones (Retrato de Henri Michaux)</i> (1947). Londres, Tate Gallery.	Expresionismo abstracto	Pintura	Occidental
319.S(A)2000.		Asger Jorn, <i>Carta a mi hijo</i> (1956-57). Londres, Tate Gallery.	Expresionismo abstracto	Pintura	Occidental
320.S(A)2000.		Francis Bacon, <i>Estudio a partir de un retrato del Papa Inocencio X</i> (1953). Iowa. Des Moines Art Center.	Expresionismo abstracto	Pintura	Occidental
321.S(A)2000.		Antonio Saura, <i>Brigitte Bardot</i> (1959). Cuenca, Museo de Arte Abstracto.	Expresionismo abstracto	Pintura	Occidental
322.S(A)2000.		Barnett Newman, <i>Moment</i> (1946). Londres, Tate Gallery.	Expresionismo abstracto	Pintura	Occidental
323.S(A)2000.		Mark Rothko, <i>Negro sobre granate</i> (1958-1959). Londres, Tate	Expresionismo abstracto	Pintura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
324.S(A)2000.		Gallery. Victor Vasarely, <i>Sin título</i> . Colección particular.	Arte óptico	Pintura	Occidental
325.S(A)2000.		Frank Stella, <i>Sin título</i> , (1960). Madrid, Colección Fundación Thyssen-Bornemisza.	Arte óptico	Pintura	Occidental
326.S(A)2000.		Jesús Rafael Soto, <i>Cinco grandes varillas</i> (1964). Ciudad Bolívar, Venezuela, Fundación de Arte Moderno Jesús Soto.	Arte cinético	Pintura	Centro-Sudamericano
327.S(A)2000.		Pablo Palazuelo, <i>Pintura en naranja</i> . Madrid, Colección particular.	Arte cinético	Pintura	Occidental
328.S(A)2000.		Jorge Oteiza, <i>Arquitectura II</i> . Propiedad del autor.	Abstracción geométrica	Escultura	Occidental
329.S(A)2000.		Eduardo Chillida, <i>El peine de los vientos</i> (1976). San Sebastián.	Abstracción geométrica	Escultura	Occidental
330.S(A)2000.		Roy Lichtenstein, <i>Sin título</i> . Nueva York, Colección particular.	Arte pop	Pintura	Occidental
331.S(A)2000.		Robert Rauschenberg, <i>Monograma</i> (1955-59). Estocolmo, Museo Moderno.	Arte pop	Pintura	Occidental
332.S(A)2000.		Andy Warhol, <i>Colorea Campbell's soup can</i> (1956). Nueva York, MOMA.	Arte pop	Pintura	Occidental
333.S(A)2000.		Jasper Johns, <i>Cero a través del nueve</i> (1961). Londres, Tate Gallery.	Arte pop	Pintura	Occidental
334.S(A)2000.		Peter Blake, <i>La tienda de juguetes</i> (1962). Londres, Tate Gallery.	Arte pop	Pintura	Occidental
335.S(A)2000.		Eduardo Arroyo, <i>Madrid-París-Madrid</i> (1984). Madrid, Museo Municipal.	Arte pop	Pintura	Occidental
336.S(A)2000.		Equipo Crónica, <i>El lenguaje de los abanicos</i> .	Arte pop	Pintura	Occidental
337.S(A)2000.		Sol Lewitt. Dos cubos modulares abiertos (1971). Londres, Tate Gallery.	Minimalismo	Escultura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
338.S(A)2000.		Instalación de Daniel Burén.	Minimalismo	Intervención	Occidental
339.S(A)2000.		Donald Judd. <i>Sin título</i> (1992). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Minimalismo	Escultura	Occidental
340.S(A)2000.		Joseph Beuys, <i>4 pizarras. Sin título</i> , 1972. Londres, Tate Gallery.	Happenings	Dibujo	Occidental
341.S(A)2000.		Jean Dubuffet, <i>Calles y edificios de la ciudad</i> (1969). París, Centro de Arte Georges Pompidou.	Happenings	Escultura	Occidental
342.S(A)2000.		Yves Klein, <i>IKB 79</i> (1959). Londres, Tate Gallery.	Happenings	Pintura	Occidental
343.S(A)2000.		Mario Merz, <i>El río que aparece</i> (1986). Turín, Colección privada.	Arte povera	Intervención	Occidental
344.S(A)2000.		Michelangelo Pistoletto, <i>División y multiplicación del espejo</i> (1978-1981). Instalación realizada en el Palacio de Cristal de Madrid.	Arte povera	Intervención	Occidental
345.S(A)2000.		Tony Crag (1980), <i>Botella verde</i> . París, Centro de Arte Georges Pompidou.	Arte povera	Intervención	Occidental
346.S(A)2000.		Tony Crag, <i>Mountain Nature</i> (1984). Madrid, Centro de Arte Reina Sofía.	Arte povera	Intervención	Occidental
347.S(A)2000.		Jardín de arena del Templo Ryoanji. Japón.	Arte povera	Intervención	Oriental
348.S(A)2000.		Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> (1970). Lago salado de Utah.	Arte povera	Intervención	Occidental
349.S(A)2000.		Christo Javacheff, <i>Surrounded Islands</i> (1982). Florida, Bahía Biscayne.	Arte povera	Intervención	Occidental
350.S(A)2000.		Guillermo Pérez Villalta, <i>Caro o el peligro de las caídas</i> (1980). Barcelona, Colección de Arte Contemporáneo, Fundació «La Caixa».	Postmodernismo	Pintura	Occidental
351.S(A)2000.		Miquel Barceló, <i>Jaula Digestiva</i> (1991). Madrid, Galería Soledad Lorenzo.	Postmodernismo	Pintura	Occidental

Numeración.	Imagen.	Nota al pie de la imagen.	Época, estilo.	Campo de las BB. AA.	Grupo geográfico cultural.
352.S(A)2000.		José María Sicilia, <i>Cubo de basura</i> (1984). Madrid, Colección del Banco Central Hispano.	Postmodernismo	Pintura	Occidental
353.S(A)2000.		Jean-Michel Basquiat, <i>El banquero</i> (1982). Los Ángeles, Galería Gagosian.	Postmodernismo	Pintura	Occidental
354.S(A)2000.		Francesco Clemente, <i>Imágenes de la mente y el espacio</i> (1983). Colección Francesco y Alba Clemente.	Postmodernismo	Pintura	Occidental
355.S(A)2000.		Julián Schnabel, <i>Cabalistic Painting</i> (1983). Detroit, The Detroit Institute of Art.	Postmodernismo	Pintura	Occidental
356.S(A)2000.		Mies van der Rohe, <i>Seagram Building</i> (1954-1958). Nueva York.	Postmodernismo	Arquitectura	Occidental
357.S(A)2000.		Frank Lloyd Wright, <i>Museo Guggenheim</i> (1956-1959). Nueva York.	Postmodernismo	Arquitectura	Occidental
358.S(A)2000.		Jørn Utzon, <i>Teatro de la ópera de Sidney</i> (1956). Sidney.	Postmodernismo	Arquitectura	Oceánico
359.S(A)2000.		Renzo Piano y Richard Rogers, <i>Centro de Arte Georges Pompidou</i> (1971-1977). París.	Postmodernismo	Arquitectura	Occidental
360.S(A)2000.		Rafael Moneo, <i>Museo de Arte Romano</i> (1980-1986), Mérida.	Postmodernismo	Arquitectura	Occidental
361.S(A)2000.		Philip Johnson, <i>Catedral de Cristal de Los Ángeles</i> .	Postmodernismo	Arquitectura	Occidental
362.S(A)2000.		Ricardo Bofill, <i>Ayuntamiento de Montpellier</i> (1979-1985).	Postmodernismo	Arquitectura	Occidental
363.S(A)2000.		Frank O. Gehry, <i>Museo Guggenheim</i> (1991-1997). Bilbao.	Postmodernismo	Arquitectura	Occidental

Gráfico 43. Reecogida de datos de los libros de texto E.S.O, con apoyo en Historia del Arte (Baselga y Moreno, 2000a; 2000b; 2000c; 2000d).

2.3.3.3 Resultados.

Los resultados en valores absolutos y relativos, para la correspondencia entre las imágenes y los grupos geográfico-culturales, a los que pertenecen son las siguientes:

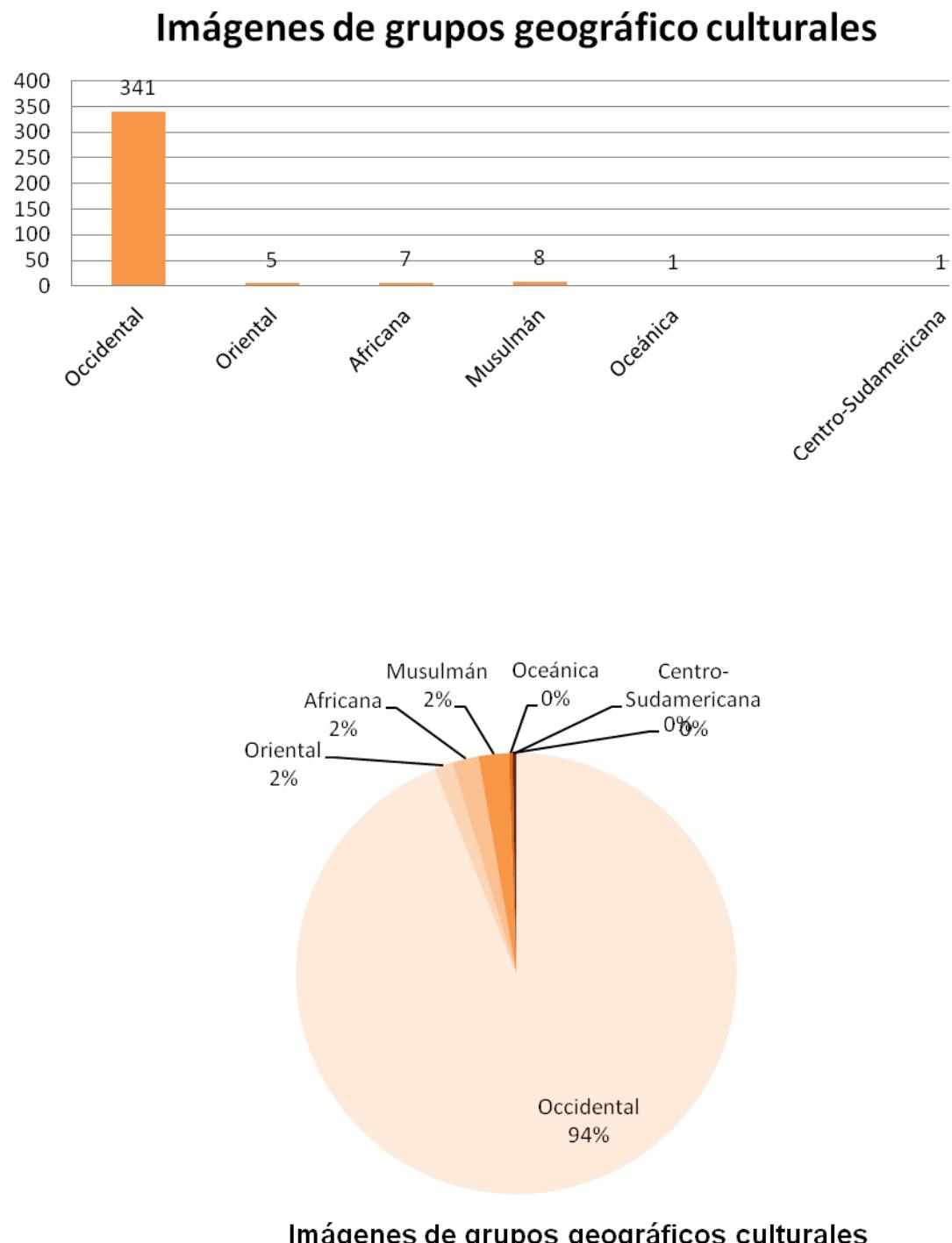


Gráfico 44. Grupos geográfico culturales a los que corresponden las imágenes del libro de texto de Baselga y Moreno (2000a; 2000b; 2000c; 2000d), en valores absolutos y porcentuales.

Los resultados en valores absolutos y relativos, para la correspondencia entre las imágenes y las disciplinas de las Bellas Artes a las que pertenecen son las siguientes:

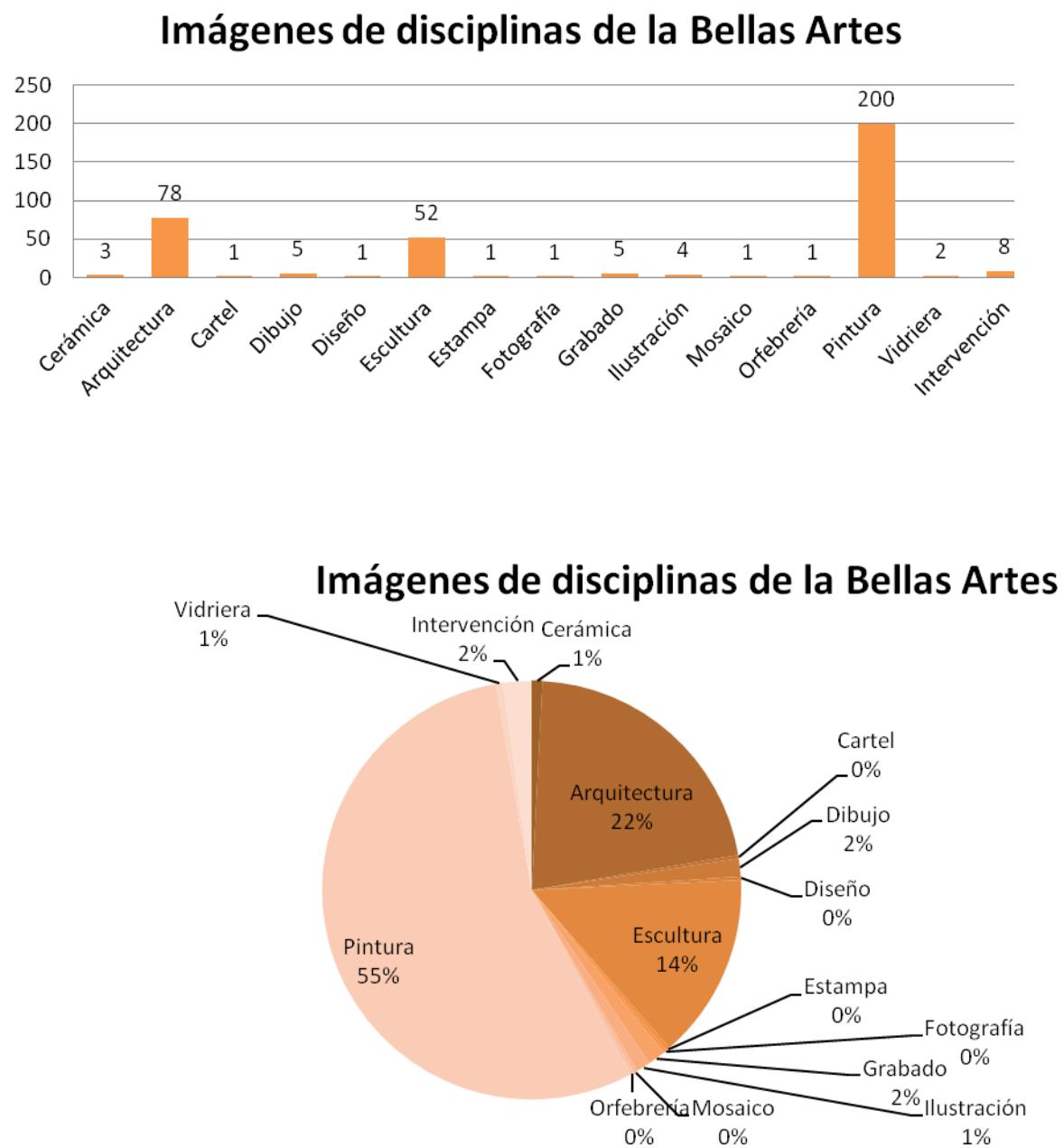
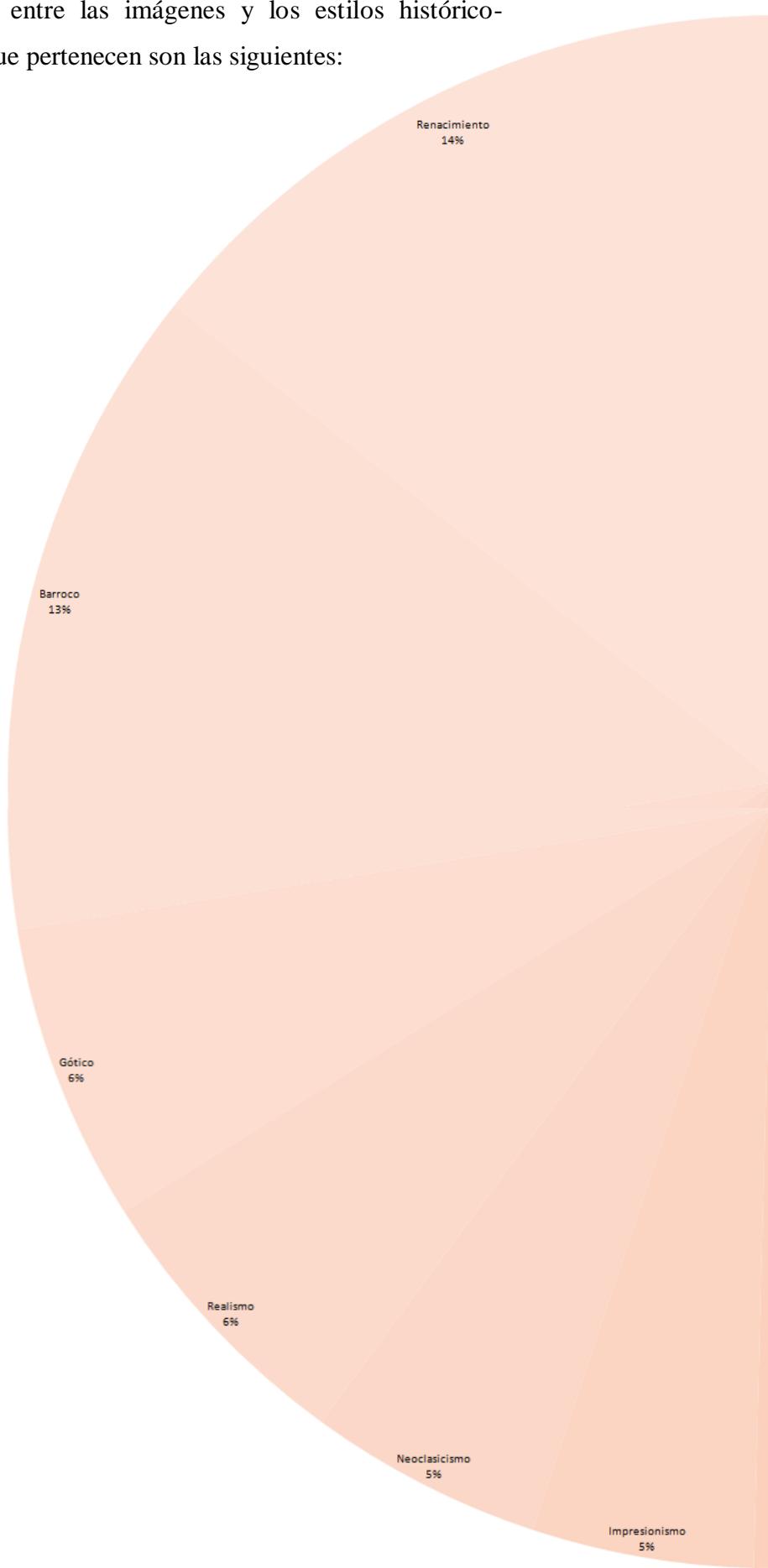


Gráfico 45. Imágenes y disciplinas de las Bellas Artes a los que corresponden las imágenes del libro de texto de Baselga y Moreno (2000a; 2000b; 2000c; 2000d), en valores absolutos y porcentuales.

Los resultados en valores porcentuales, para la correspondencia entre las imágenes y los estilos histórico-artísticos a los que pertenecen son las siguientes:



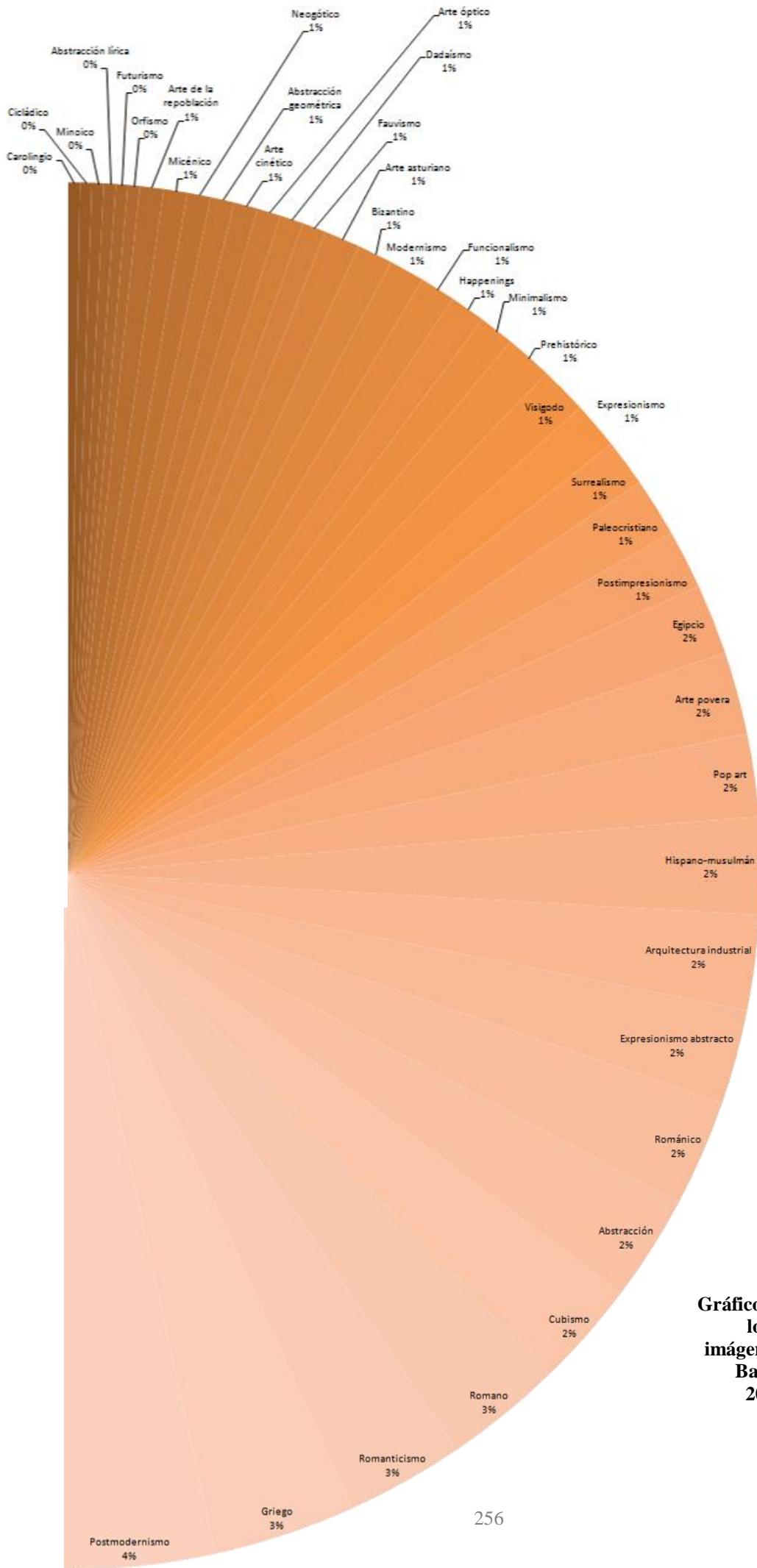


Gráfico 46. Estilos artísticos a los que corresponden las imágenes del libro de texto de Baselga y Moreno (2000a; 2000b; 2000c; 2000d), en valores absolutos y porcentuales.

2.3.3.4 Conclusiones.

Analizada la totalidad de las imágenes de los cuatro volúmenes, no podemos presentar conclusiones diferentes a las obtenidas del análisis de las imágenes del un libro de texto convencional, (con la salvedad de que en este caso el 100% de las imágenes corresponden a las derivadas de la Historia del Arte).

El planteamiento de la Historia del Arte es lineal. De las 363 imágenes que se muestran, 343 pertenecen a la historia del arte Occidental, lo que supone más del 95% del total. Correspondientes al ámbito africano son siete imágenes, de las cuales seis son de arte egipcio. La imagen restante es una obra negrafricana que es presentada como influencia sobre las vanguardias europeas, sin identidad propia.

Doscientas del total de las imágenes corresponden a pintura, lo que supone un 55%, a las que habría que añadir las correspondientes a grabado, dibujo, estampa, ilustración, mosaico, fotografía, cartel y diseño, por la utilización básica que hacen éstas, de los recursos bidimensionales. Se mantienen así las conclusiones de las imágenes de los libros de texto convencionales, a saber: privilegio perceptivo bidimensional y problemas derivados en la comprensión de la forma escultórica plena.

En educación plástica los alumnos reciben de cada una de las imágenes el contenido en términos visuales que ésta conlleva. Así las diferentes etapas histórico-artísticas y los estilos que han desarrollado, tienen una incidencia en la configuración visual de los alumnos. Son los conceptos de estos estilos los que sentarán las bases de los conocimientos futuros. Es por ello que se supone un equilibrio de cada una de las soluciones plásticas, que han de ser presentadas. No obstante hay una preponderancia clara de las imágenes correspondientes al Renacimiento y el Barroco, que juntas suponen un 27% del total de las imágenes. Las propuestas renacentistas se basan, a nivel escultórico, en la representación naturalista idealizada, ya planteada en el arte griego, y a nivel espacial, basada en la representación pictórica del espacio, sentando las bases de los sistemas de representación y convirtiendo la dimensionalidad del espacio en un problema pictórico. La aportación barroca al proceso anterior es la conversión de la tridimensionalidad en bimodalidad, a la que añade la expresividad para acaparar la atención del espectador.

2.4 Investigación etnográfica de aula

La carencia de estudios, en el ámbito académico y del conocimiento, del objeto tradicional negroafricano, es paralela a los vacíos en nuestro sistema educativo, tanto en los programas como en la indefinición de las leyes educativas, en general de los estudios africanos, y en particular, de los objetos artísticos, a pesar de saber la importancia y repercusión que han tenido los mismos en el ámbito Occidental.

Los estudios africanos mantienen dos líneas, por un lado la geográfica y por otro la histórica, en la medida que lleva pareja la historia Occidental, esto es, la colonización, descolonización y la neocolonización. Por supuesto los planteamientos son etnocentristas, a los que se une un marcado enfoque de los temas africanos actuales desde el desarrollo. La época de la trata apenas es significada. En los últimos años el estudio se está ampliando a temas literarios y cinematográficos.

Una vez realizado el estudio de los libros de texto y los contenidos de los mismos pasamos en esta parte a reunir información sobre el estado real de los conocimientos de alumnos, desde la Educación Secundaria Obligatoria hasta los Estudios Universitarios, a partir de un estudio etnográfico diseñado para tal fin. Con estos datos elaboraremos las propuestas didácticas. Sin duda tenemos por un lado que

plantear el objeto africano como merecedor de ser reconocido e insertado en nuestro sistema educativo y por otro la forma de hacerlo; su especificidad y contexto, requieren que la función didáctica tenga un planteamiento diferencial, para responder de forma plena a nuestro objeto de estudio.

La relevancia de la recogida de datos referentes al conocimiento de los alumnos, es pertinente en función de la necesidad de conocer el estado actual de la aportación de las cultura negraafricanas a nivel plástico, a nuestros alumnos, desde parámetros generales y paralelos, a cuestiones particulares.

La implementación nos permite conocer el punto exacto en que se encuentran nuestros alumnos en el conocimiento de plástica negraafricana.

2.4.1 Objetivo y términos aclaratorios

El estudio etnográfico está diseñado para recopilar información sobre el conocimiento de la plástica subsahariano y los conceptos en los que se enmarca. Para ello hemos tenido que recurrir a ítems tanto de tipo artístico, como histórico y geográfico, ya que en buena medida la plástica negraafricana viene a constituirse a partir de la relación del hombre con el entorno, así como con el tiempo histórico.

Antes de llegar a la encuesta definitiva se han realizado tres diseños previos, ajustando diversas direcciones en función de la dirigibilidad, los enunciados, el tipo de preguntas; hasta poder llegar a una encuesta en el que se compatibilizan respuestas cerradas y abiertas, con lo que conllevan las segundas de interpretación, porque consideramos la importancia de las mismas, a la hora de poder establecer con conceptos previos bajo los que se asienta el tema de estudio.

Realizadas varias pruebas del diseño de la encuesta, se ha llegado a la conclusión de presentar de forma previa, unos términos que pudieran aclarar a los destinatarios conceptos muy elementales, pero importantes a la hora de justificar la terminología utilizada. Se emplean los términos tanto subsahariano, como negraafricano, sin que ninguno de ellos conlleve connotaciones peyorativas, para definir el espacio del continente africano al sur del desierto de Sáhara.

No hemos querido usar los términos etnia ni tribu, por las connotaciones que estos pueden tener en los encuestados, refiriéndonos a culturas, que si bien no es preciso para definir de forma clara el tipo de organización de las múltiples sociedades negroafricanas, resulta mucho menos vaga que el término grupo que se utiliza en algunas ocasiones.

En la encuesta hemos tenido que utilizar generalizaciones, que no pueden abarcar la concreción de un territorio tan vasto en toda su extensión. Estas generalizaciones no invalidan los resultados, en cuanto que existen elementos comunes (similitudes) del continente al sur del Sáhara, explicados suficientemente por muchos lingüistas, historiadores del arte y etnólogos.

2.4.2 Destinatarios y enunciados

Respecto a los encuestados valoramos los siguientes ítems generales: Sexo; edad; país de nacimiento y número de años de residencia en España (sólo para nacidos en un país diferente de España). Para los encuestados que se encuentran cursando enseñanza reglada: Nombre del Colegio, Instituto o Facultad, ciudad donde se encuentra el Colegio o Instituto, Educación Secundaria, Bachillerato, Formación Profesional y Estudios Superiores. Mantenemos esta diferenciación por niveles educativos, por ser estos, el principal material de información. Para los encuestados que no se encuentran cursando enseñanza reglada valoramos el *trabajo desempeñado y nivel de estudios*.

Durante la enseñanza obligatoria y el bachillerato se concreta la posible franja de edad año a año, para recopilar información sobre la educación impartida en cada nivel, en torno a los estudios africanos.

Si bien es cierto que la encuesta está diseñada principalmente para alumnos que cursen de educación secundaria a educación superior, no se descarta un destinatario más amplio, para los que se han desarrollado enunciados como el tres, cuatro, seis, siete y ocho; donde no es necesario el haber tenido una enseñanza reglada, para tener un conocimiento cultural nutrido desde medios de comunicación o grandes exposiciones dirigidas al público no especialista en el tema del arte.

Los enunciados de las dos primeras preguntas pretenden obtener información en conceptos básicos sobre África, que si bien están reducidos a la geografía, entendemos que ésta desempeña un papel fundamental en la relación del hombre con el entorno; lo cual está en el origen de la comprensión y realización artística. El primero de ellos consiste en escribir el nombre de siete países africanos, mientras que el segundo, pide a los encuestados que sitúen los países escritos en el enunciado número uno, en un mapa político en blanco del continente. Este método de trabajo resulta conveniente en cuanto facilita la comprensión de los alumnos por ser un método muy empleado, y afín a su forma de trabajar.

Hemos querido diferenciar la enumeración de los nombres, con la colocación sobre el mapa, puesto que el hecho de haber planteado la colocación de los nombres sobre la posición de los países, habría dificultado la valoración, ya que ambos ítems distiguen un planteamiento general en el primero, y el conocimiento de los países más la ubicación en el segundo. Los enunciados son los siguientes: 1. Escribe encima de cada una de las líneas siete nombres de países africanos actuales. 2. Sitúa en el mapa con una flecha los nombres de los países que has escrito en la pregunta anterior.

El tercer enunciado pretende conocer cuales son los prejuicios (en cuanto conocimientos previos con valoraciones adquiridas), que hay en torno a: 3.1. Etnia; 3.2. Escultura; 3.3. Nigeria; 3.4. Progreso y 3.5. Animismo. El enunciado es el siguiente: 3. Escribe a la derecha, si asocias o no, cada una de las palabras de la columna de la izquierda, con las que aparecen a su derecha. De cada una de las cinco palabras anteriores se les pide que la relacionen, contestando sí o no, con otros tres términos, que son: 3.1.a. Desarrollo (economía, cultura, sociedad); 3.1.b Arte Subsahariano y 3.1.c. África Subsahariana

El cuarto enunciado pretende recopilar información, lo más objetiva posible, sobre hechos y valoraciones con respuestas de “sí” o “no”, acerca de la posición que ocupa el arte africano subsahariano en el marco de nuestros intereses. El enunciado plantea: 4. Responde a las siguientes preguntas marcando con una X en la casilla de SÍ o en la de NO. Las preguntas son las siguientes: 4.1. ¿Has visto alguna vez algún museo o exposición de arte subsahariano?; 4.2. ¿Has entrado alguna vez en internet para buscar información sobre arte subsahariano?; 4.3. ¿El arte egipcio es arte africano?; 4.4. ¿Crees

que en el África negra hay escultores?; 4.5. ¿Crees que en el África negra se ha desarrollado algún tipo de arte?; 4.6. ¿Crees que las culturas negroafricanas son subdesarrolladas?; 4.7. ¿Has visto en algún libro obras de arte subsahariano?; 4.8. ¿Has visto algún libro de arte subsahariano?; 4.9. ¿Crees que se puede considerar una máscara del África negra como una obra de arte?; 4.10. ¿Has recibido algún tipo de formación sobre arte negroafricano?

El quinto enunciado presenta diferentes obras, seleccionadas en función de criterios geográficos y temporales, de diferentes culturas a lo largo de la historia. Todas ellas están catalogadas como obras de arte de primer nivel, que aparecen de forma común en cualquier manual de Historia del Arte. Las obras seleccionadas son las siguientes: 5.1. Venus de Milo (h. 150 a. C.). París, Museo del Louvre; 5.2. Dos figuras. Dchenné Antigua (siglos XI-XIII). Terracota 24 cm. (Oxford 281 h 57.1.); 5.3. Busto del faraón Akenatón (1350 a.C.). El Cairo, Egipto, Museo de Antigüedades egipcias; 5.4. Cabeza de un oni. De Wunmonije. Siglos XII-XV. Latón. 29.5 cm. Museo de antiguedades de Ife; 5.5. Crucifijo de marfil de Fernando I (h. 1063). Madrid, Museo Arqueológico Nacional; 5.6. Auguste Rodin, *El pensador*, bronce (1880-1900). París, Museo Rodin y 5.7. Jefe sentado. Tshokwe. Moxico, Angola. Recogido entre 1904 y 1906. Madera 49 cm. Museo de Antropología de la Universidad de Oporto.

Se pide que, de cada una de las imágenes, la identifiquen con un periodo cultural, así como con un país de origen. Los periodos culturales entre los que pueden elegir, marcando una cruz, en el cuadrado que tienen delante de los mismos, son los siguientes: Moderna; Antigüedad griega; Tckocke; Ife; Románica; Dchenné Antigua (Delta interior del Níger) y Egipcia. Ninguna de ellas lleva ningún tipo de error o equivocación salvo la atribución estética del Pensador de Rodin que puede figurar como: impresionista; neoclásico en algunos casos o naturalista. Por ello su atribución en el ítem correspondería a moderno, en cuanto que esta palabra define un marco más amplio que los anteriores y menos confuso, ya que no hay ninguna otra imagen que pueda corresponder al calificativo de “moderno”.

Los países entre los que pueden elegir marcando una cruz en el cuadrado que tienen delante de los mismos son: España, Mali, Congo, Grecia, Egipto, Nigeria, Francia y Angola. (Congo hace referencia a la República Democrática del Congo).

Como último apartado del mismo enunciado, se pide que hagan una valoración artística de cada una de las obras, marcando como “sí” o como “no”, las que consideran como obras de arte. La valoración de una obra como arte, si bien está determinada por la atribución que se hace al mismo de diferentes tipos de consideraciones del término arte, nos permite la consideración del objeto artístico como un logro de una sociedad y una aportación con tendencias de carácter universal.

El enunciado quinto es el siguiente: 5. Señala con una X la cultura a la que pertenece, y el país de origen con el que la relacionas. En la columna de la derecha señala con una X si consideras que la obra es arte.

Los enunciados 6, 7 y 8, recopilan información sobre cuestiones de carácter técnico e iconográfico elemental del arte subsahariano. Para cada una de ellas se da cuatro opciones para elegir, marcando una X en el cuadrado posterior a cada una de las opciones. Los enunciados y las opciones son los siguientes: 6. Marca con una X cual es el material más empleado en la realización artística del África subsahariana. Opciones: piedra, metal, madera y barro. Enunciado 7. Marca con una X cual es la representación más utilizada en la realización artística del África subsahariana: animales, abstracta, vegetación y figura humana. Enunciado 8. Marca con una X cual es la proporción más utilizada en la realización artística del África subsahariana (determinada por la altura de la cabeza con respecto a la medida total del cuerpo). Marca la que más se aproxime: 1/4, 1/8, 1/11 y 1/25.

Gran parte de la herencia que hemos recibido del África subsahariana son las obras de madera; esta elección ha condicionado, en gran parte, su aportación a la Historia del Arte. El enunciado siete responde a la importancia que ha tenido el desarrollo de la figura humana en las representaciones artísticas de África subsahariana, mucho más que cualquier otra representación, a pesar de la coyuntura histórica que introdujo el Islam en los primeros siglos de nuestra era en el África Occidental.

La proporción es el centro del enunciado ocho; no sólo planteada como carácter técnico, sino por las implicaciones que se derivan en la representación de la figura humana con unas proporciones menores que lo que corresponde al tamaño natural. Esto ha creado una obra con un carácter propio y unas implicaciones estéticas específicas del arte negroafricano.

Los enunciados seis, siete y ocho aparece la palabra “más”, con un tamaño de fuente un punto superior, para dejar claro que la elección de uno de ellos no significa la negación del resto, sino tan sólo la cantidad. Por supuesto no es una valoración cualitativa, aunque si es cierto que la cantidad, cuando se registra con una continuidad geográfica y temporal, suele conllevar otro tipo de valores que exceden lo cuantitativo.

En cada uno de los apartados seis, siete y ocho, los encuestados tienen la opción *No Sabe*.

El apartado nueve recopila información de carácter geográfico, temporal y técnico sobre culturas concretas del África subsahariana. Se enuncia de la siguiente manera: 9. Identifica cada una de estas culturas con el país o los países actuales en los que se encuentra situado (a); el material en el que se realizan la mayoría de sus obras conocidas (b) y el siglo de su comienzo y su final (c). Las culturas elegidas son las siguientes: 9.1. Nok, 9.2. Benin y 9.3. Songay. Mientras que las opciones para el apartado a son: Malí, Senegal, Nigeria, Zambia y Benín. Las opciones para el apartado b son: piedra; metal; madera y barro. Las opciones para el apartado c son: XII (d.C.) – XIX (d.C.), V (a.C.) - III (d.C.), XV (d.C.) – XVI (d.C.) y XV (d.C.) - XX (d.C.). En todas ellas tiene la opción *No Sabe*. Cada obra de arte está fuertemente enraizada con su contexto histórico y geográfico en la medida que en parte es una respuesta a ese contexto. Por ello valoramos como importante el conocimiento que tengan los encuestados respecto a tres culturas básicas que han desarrollado manifestaciones artísticas plenas en la historia del arte subsahariano. Nok es un referente de gran parte de la escultura del África Occidental, que incluso podría haber mantenido ciertos nexos hasta la actualidad en el arte yoruba. La cultura de Benin es bastante conocida en Occidente debido en gran parte a sus bronces. Dogón es una de las culturas del África Occidental central, en torno a la curva del Níger que heredó y amplió los conceptos culturales y plásticos de imperios anteriores a su desarrollo, y que se han mantenido en la actualidad.

Por último el enunciado diez: 10. Escribe a la derecha de cada una de las imágenes “sí” o “no” en relación a cada uno de los enunciados. En este apartado se han seleccionado dos imágenes que pueden ser referentes de dos comprensiones de la escultura, por un lado el David de Miguel Ángel, y por otro una figura antropomorfa

fang de Guinea Ecuatorial que se encuentra en el Museo Etnológico de Barcelona. El David plantea el marco naturalista que ha mantenido la referencia de valoración de una obra artística, y que en gran medida subyace en el colectivo de la sociedad Occidental. La obra fang presenta una parte de los rasgos del trabajo de los escultores africanos en cuanto a estética y planteamiento. Los enunciados parciales son: 10.1.a. Obra útil, 10.1.b. Obra Bella, 10.1.c. Realización técnica adecuada y 10.1.d. Obra Universal.

A pesar de la clarísima diferencia de tamaño de ambas figuras, aparecen representadas en el enunciado de la encuesta del mismo tamaño para evitar que se de más valor a lo que tiene más tamaño. Hemos de tener en cuenta que las únicas representaciones occidentales actuales que mantienen una proporción $\frac{1}{4}$ son las muñecas, que suelen ser fieles al ideal naturalista y se representan en tamaño y proporción real con el objeto representado.

2.4.3 Diseño formal del estudio etnográfico

Aclaraciones terminológicas previas a la realización:

Subsahariano: Hace referencia al espacio del continente africano que se encuentra situado al sur del desierto del Sáhara.

Arte subsahariano: Hace referencia a las manifestaciones artísticas del continente africano que se desarrollan o han desarrollado al sur del desierto del Sáhara.

Arte negroafricano: Hace referencia a las manifestaciones artísticas del continente africano que se desarrollan o han desarrollado al sur del desierto del Sáhara.

Cultura: La empleamos de forma genérica en cuanto “conjunto que abarca los saberes, las creencias, el arte, las costumbres, el derecho, así como toda disposición o uso adquiridos por el hombre viviendo en sociedad” (Tylor, 1871). El Término etnia designa un conjunto lingüístico, cultural y territorial de cierto tamaño, estando generalmente reservado el término tribu a un grupo de menor dimensión.

Antes de empezar

Lee detenidamente los enunciados.

Fíjate bien en las imágenes. Si no tienes ninguna referencia para responder, marca “No Sabe”.

Identificador (dejar en blanco):	
Fecha de realización:	
Sexo:	<input type="checkbox"/> Hombre <input type="checkbox"/> Mujer
Edad:	<input type="checkbox"/> de 12 a 16 <input type="checkbox"/> de 17 a 18 <input type="checkbox"/> de 18 a 25 <input type="checkbox"/> de 25 a 35 <input type="checkbox"/> de 35 a 55 <input type="checkbox"/> más de 55
País de nacimiento:	
Ciudad donde resides:	
Si cursas algún tipo de enseñanza reglada:	
Nombre del Colegio:	
Nombre del Instituto:	
Nombre de la Universidad:	
Nombre de la Facultad:	
Educación Secundaria	<input type="checkbox"/> Primero <input type="checkbox"/> Segundo <input type="checkbox"/> Tercero <input type="checkbox"/> Cuarto
Bachillerato:	<input type="checkbox"/> Primero <input type="checkbox"/> Segundo
Formación Profesional:	<input type="checkbox"/> Ciclos Formativos Grado Medio <input type="checkbox"/> Ciclos Formativos Grado Superior
Estudios Universitarios:	<input type="checkbox"/> Primero <input type="checkbox"/> Segundo <input type="checkbox"/> Tercero <input type="checkbox"/> Cuarto <input type="checkbox"/> Quinto
Estudios de Tercer Ciclo (Máster Doctorado)	<input type="checkbox"/> Máster <input type="checkbox"/> Doctorado
Si no cursas ningún tipo de enseñanza reglada:	
Trabajo desempeñado:	
Nivel de estudios:	

Gráfico 47. Destinatarios y agrupaciones del estudio etnográfico.

1. Escribe encima de cada una de las líneas siete nombres de países africanos actuales.

1.1.

1.2.

1.3.

1.4.

1.5.

1.6.

1.7.

2. Sitúa en el mapa con una flecha los nombres de los países que has escrito en la pregunta anterior.



3. Escribe a la derecha si asocias o no cada una de las palabras de la columna de la izquierda, con las que aparecen a su derecha.

3.1. Etnia	3.1.a. Desarrollo (economía, cultura, sociedad) SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	3.1.b. Arte Subsahariano SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	3.1.c. África Subsahariana SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
3.2. Escultura	3.2.a. Desarrollo (economía, cultura, sociedad) SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	3.2.b. Arte Subsahariano SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	3.2.c. África Subsahariana SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
3.3. Nigeria	3.3.a. Desarrollo (economía, cultura, sociedad) SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	3.3.b. Arte Subsahariano SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	3.3.c. África Subsahariana SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
3.4. Progreso	3.4.a. Desarrollo (economía, cultura, sociedad) SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	3.4.b. Arte Subsahariano SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	3.4.c. África Subsahariana SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
3.5. Animismo	3.5.a. Desarrollo (economía, cultura, sociedad) SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	3.5.b. Arte Subsahariano SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	3.5.c. África Subsahariana SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>

Gráfico 48. Enunciados y diseño de las preguntas una, dos y tres del estudio etnográfico.

4. Responde a las siguientes preguntas marcando con una X en la casilla de SI o en la de NO.

4.1. ¿Has visto alguna vez algún museo o exposición de arte subsahariano?	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	4.6. ¿Crees que las culturas negrafricinas son subdesarrolladas?	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
4.2. ¿Has entrado alguna vez en internet para buscar información sobre arte subsahariano?	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	4.7. ¿Has visto en algún libro obras de arte subsahariano?	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
4.3. ¿El arte egipcio es arte africano?	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	4.8. ¿Has visto algún libro de arte subsahariano?	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
4.4. ¿Crees que en el África negra hay escultores?	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	4.9. ¿Crees que se puede considerar una máscara del África negra como una obra de arte?	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
4.5. ¿Crees que en el África negra se ha desarrollado algún tipo de arte?	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	4.10. ¿Has recibido algún tipo de formación sobre arte negroafricano?	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>

Gráfico 49. Enunciado y diseño de la pregunta cuatro del estudio etnográfico.

5. Señala con una X la cultura a la que pertenece, y el país de origen con el que la relacionas. En la columna de la derecha señala con una X si consideras que la obra es arte.

Imagen	a. Cultura	b. País de origen con el que la relacionas	c. ¿Consideras que la obra es arte?	
5.1.	<input type="checkbox"/> Moderna <input type="checkbox"/> Antigüedad griega <input type="checkbox"/> Tckocke <input type="checkbox"/> Ife	<input type="checkbox"/> Románica <input type="checkbox"/> Dchenné Antigua (Delta interior del Níger) <input type="checkbox"/> Egipcia <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> España <input type="checkbox"/> Mali <input type="checkbox"/> Congo <input type="checkbox"/> Grecia <input type="checkbox"/> Egipto <input type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Francia <input type="checkbox"/> Angola <input type="checkbox"/> No Sabe	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
5.2.	<input type="checkbox"/> Moderna <input type="checkbox"/> Antigüedad griega <input type="checkbox"/> Tckocke <input type="checkbox"/> Ife	<input type="checkbox"/> Románica <input type="checkbox"/> Dchenné Antigua (Delta interior del Níger) <input type="checkbox"/> Egipcia <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> España <input type="checkbox"/> Mali <input type="checkbox"/> Congo <input type="checkbox"/> Grecia <input type="checkbox"/> Egipto <input type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Francia <input type="checkbox"/> Angola <input type="checkbox"/> No Sabe	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
5.3.	<input type="checkbox"/> Moderna <input type="checkbox"/> Antigüedad griega <input type="checkbox"/> Tckocke <input type="checkbox"/> Ife	<input type="checkbox"/> Románica <input type="checkbox"/> Dchenné Antigua (Delta interior del Níger) <input type="checkbox"/> Egipcia <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> España <input type="checkbox"/> Mali <input type="checkbox"/> Congo <input type="checkbox"/> Grecia <input type="checkbox"/> Egipto <input type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Francia <input type="checkbox"/> Angola <input type="checkbox"/> No Sabe	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
5.4.	<input type="checkbox"/> Moderna <input type="checkbox"/> Antigüedad griega <input type="checkbox"/> Tckocke <input type="checkbox"/> Ife	<input type="checkbox"/> Románica <input type="checkbox"/> Dchenné Antigua (Delta interior del Níger) <input type="checkbox"/> Egipcia <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> España <input type="checkbox"/> Mali <input type="checkbox"/> Congo <input type="checkbox"/> Grecia <input type="checkbox"/> Egipto <input type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Francia <input type="checkbox"/> Angola <input type="checkbox"/> No Sabe	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
5.5.	<input type="checkbox"/> Moderna <input type="checkbox"/> Antigüedad griega <input type="checkbox"/> Tckocke <input type="checkbox"/> Ife	<input type="checkbox"/> Románica <input type="checkbox"/> Dchenné Antigua (Delta interior del Níger) <input type="checkbox"/> Egipcia <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> España <input type="checkbox"/> Mali <input type="checkbox"/> Congo <input type="checkbox"/> Grecia <input type="checkbox"/> Egipto <input type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Francia <input type="checkbox"/> Angola <input type="checkbox"/> No Sabe	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
5.6.	<input type="checkbox"/> Moderna <input type="checkbox"/> Antigüedad griega <input type="checkbox"/> Tckocke <input type="checkbox"/> Ife	<input type="checkbox"/> Románica <input type="checkbox"/> Dchenné Antigua (Delta interior del Níger) <input type="checkbox"/> Egipcia <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> España <input type="checkbox"/> Mali <input type="checkbox"/> Congo <input type="checkbox"/> Grecia <input type="checkbox"/> Egipto <input type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Francia <input type="checkbox"/> Angola <input type="checkbox"/> No Sabe	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
5.7.	<input type="checkbox"/> Moderna <input type="checkbox"/> Antigüedad griega <input type="checkbox"/> Tckocke <input type="checkbox"/> Ife	<input type="checkbox"/> Románica <input type="checkbox"/> Dchenné Antigua (Delta interior del Níger) <input type="checkbox"/> Egipcia <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> España <input type="checkbox"/> Mali <input type="checkbox"/> Congo <input type="checkbox"/> Grecia <input type="checkbox"/> Egipto <input type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Francia <input type="checkbox"/> Angola <input type="checkbox"/> No Sabe	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>

6. Marca con una X cual es el material más empleado en la realización artística del África subsahariana.

piedra metal madera barro No Sabe

7. Marca con una X cual es la representación más utilizada en la realización artística del África subsahariana.

animales abstracta vegetación figura humana No Sabe

8. Marca con una X cual es la proporción más utilizada en la realización artística del África subsahariana (determinada por la altura de la cabeza con respecto a la medida total del cuerpo) Marca la que más se aproxime.

1/4 1/8 1/11 1/25 No Sabe

Gráfico 50. Enunciados y diseño de las preguntas cinco, seis, siete y ocho del estudio etnográfico.

9. Identifica cada una de estas culturas con el país o los países actuales en los que se encuentra situado; el material en el que se realizan la mayoría de sus obras conocidas y el siglo de su comienzo y su final.

Cultura	a País o países	b Material en el que se realizan la mayoría de sus obras conocidas	c Siglo de su comienzo y su final
9.1. Nok	Malí <input type="checkbox"/> Senegal <input type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Zambia <input type="checkbox"/> Benin <input type="checkbox"/> No Sabe <input type="checkbox"/>	piedra <input type="checkbox"/> metal <input type="checkbox"/> madera <input type="checkbox"/> barro <input type="checkbox"/> No Sabe <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> XII (d.C.) – XIX (d.C.) <input type="checkbox"/> V(a.C.) - III (d.C.) <input type="checkbox"/> XV(d.C.) – XVI (d.C.) <input type="checkbox"/> XV (d.C.) - XX (d.C.) <input type="checkbox"/> No Sabe
9.2. Benin	Malí <input type="checkbox"/> Senegal <input type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Zambia <input type="checkbox"/> Benin <input type="checkbox"/> No Sabe <input type="checkbox"/>	piedra <input type="checkbox"/> metal <input type="checkbox"/> madera <input type="checkbox"/> barro <input type="checkbox"/> No Sabe <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> XII (d.C.) – XIX (d.C.) <input type="checkbox"/> V(a.C.) - III (d.C.) <input type="checkbox"/> XV(d.C.) – XVI (d.C.) <input type="checkbox"/> XV (d.C.) - XX (d.C.) <input type="checkbox"/> No Sabe
9.3. dogón	Malí <input type="checkbox"/> Senegal <input type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Zambia <input type="checkbox"/> Benin <input type="checkbox"/> No Sabe <input type="checkbox"/>	piedra <input type="checkbox"/> metal <input type="checkbox"/> madera <input type="checkbox"/> barro <input type="checkbox"/> No Sabe <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> XII (d.C.) – XIX (d.C.) <input type="checkbox"/> V(a.C.) - III (d.C.) <input type="checkbox"/> XV(d.C.) – XVI (d.C.) <input type="checkbox"/> XV (d.C.) - XX (d.C.) <input type="checkbox"/> No Sabe

Gráfico 51. Enunciado y diseño de la pregunta nueve del estudio etnográfico.

10. Escribe a la derecha de cada una de las imágenes “sí” o “no” en relación a cada uno de los enunciados.



10.1.

10.1.a. Obra útil

- SÍ
 No

10.1.b. Obra Bella

- SÍ
 No

10.1.c. Realización técnica adecuada

- SÍ
 No

10.1.d. Obra Universal

- SÍ
 No



10.2.

10.2.a. Obra útil

- SÍ
 No

10.2.b. Obra Bella

- SÍ
 No

10.2.c. Realización técnica adecuada

- SÍ
 No

10.2.d. Obra Universal

- SÍ
 No

Gráfico 52. Enunciado y diseño de la pregunta diez del estudio etnográfico.

Las imágenes utilizadas son:



Imagen 49. 5.1. Venus de Milo (h. 150 a. C.). París, Museo del Louvre. Cultura Griega Antigua.



Imagen 50. 5.2. Dos figuras. Dchenné Antigua. Siglos XI-XIII. Terracota 24 cm. (Oxford 281 h 57.1.)



Imagen 51. 5.3. Busto del faraón Akenatón (1350 a. o El Cairo, Egipto, Museo de Antigüedades egipcias



Imagen 52. 5.4. Cabeza de un oni. De Wunmonije. Siglos XII-XV. Latón. 29.5 cm. Museo de antiguedades de Ife.



Imagen 53. 5.5. Crucifijo de marfil de Fernando I (h. 1063). Románico. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



Imagen 54. 5.6. Auguste Rodin, *El pensador*, bronce (1880-1900). París, Museo Rodin.



Imagen 55. 5.7. Jefe sentado. Tshokwe. Moxico, Angola. Recogido entre 1904 y 1906. Madera 49 cm. Museo de Antropología de la Universidad de Oporto.



Imagen 56. 10.1. David. Miguel Ángel. Renacimiento



Imagen 57. 10.2. Figura antropomorfa. fang. Guinea Ecuatorial. Museo Etnológico de Barcelona.

Gráfico 53. Imágenes utilizadas en el estudio etnográfico.

2.4.4 Resultados en valores absolutos y porcentuales.

Las respuestas en valores absolutos y porcentuales del enunciado 1, realizadas en Educación Secundaria Obligatoria y enseñanza Universitaria, son las siguientes:

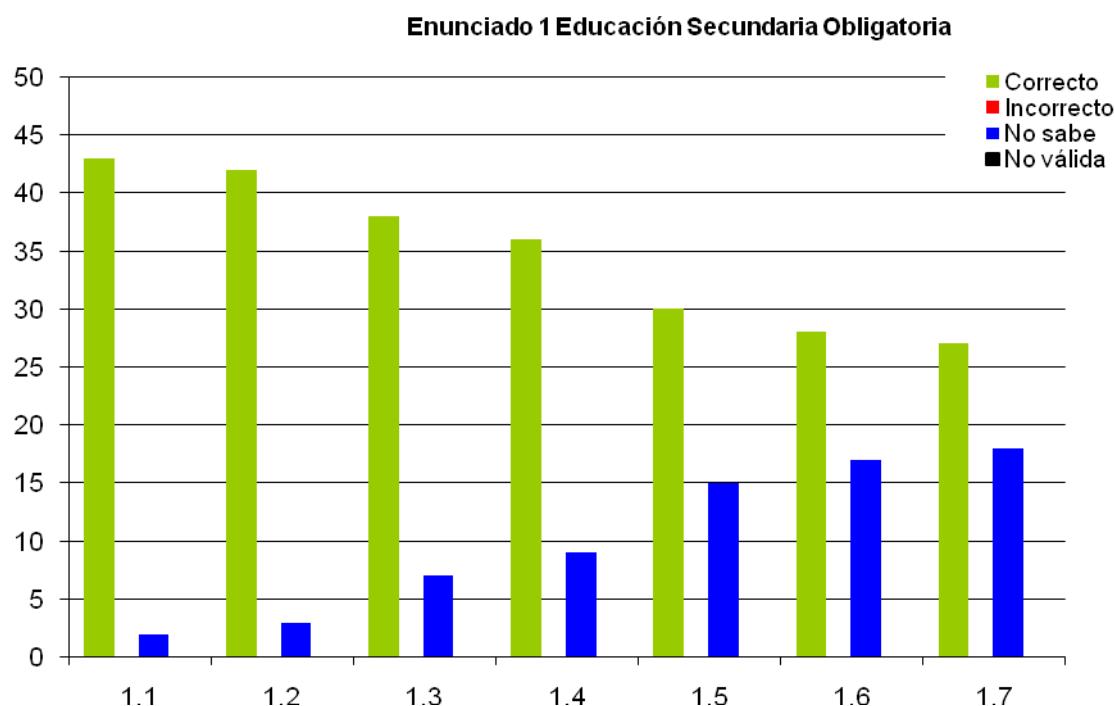


Gráfico 54. Valores absolutos del enunciado 1 para Educación Secundaria Obligatoria.

	Enunciado 1						
	1.1	1.2	1.3	1.4	1.5	1.6	1.7
Correcto	95,6%	93,3%	84,4%	80,0%	66,7%	62,2%	60,0%
Incorrecto	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
No sabe	4,4%	6,7%	15,6%	20,0%	33,3%	37,8%	40,0%
No válida	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%

Gráfico 55. Valores porcentuales del enunciado 1 para Educación Secundaria Obligatoria.

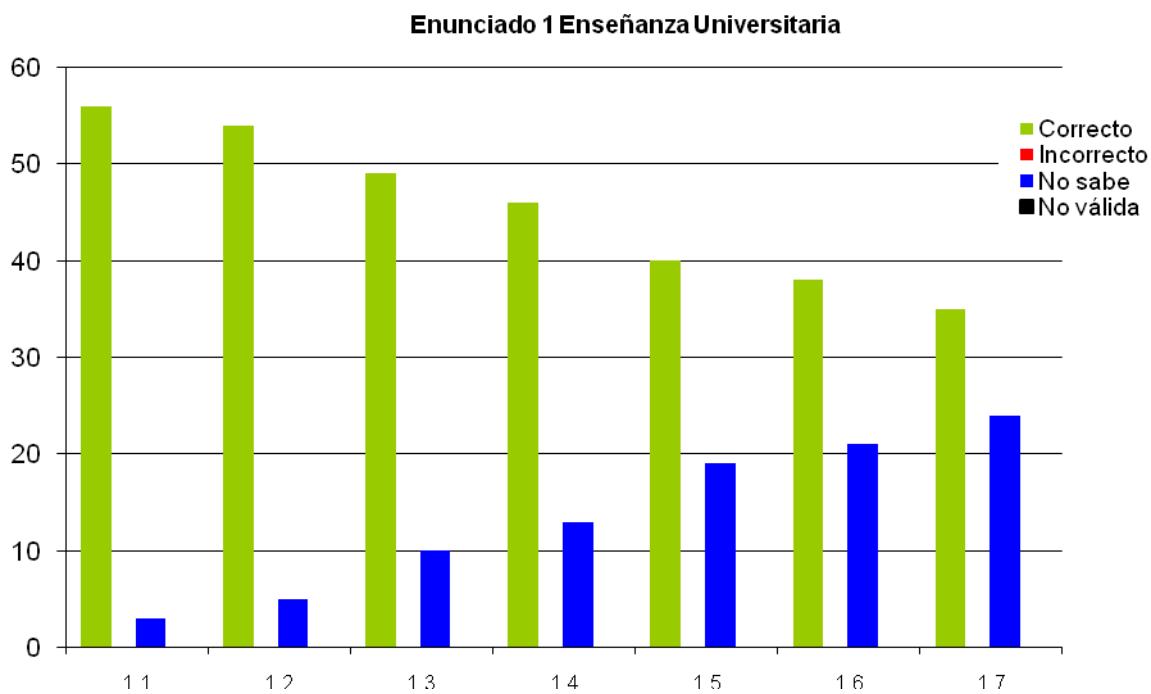


Gráfico 56. Valores absolutos del enunciado 1 para Educación Universitaria. Elaboración propia.

Enunciado 1							
	1.1	1.2	1.3	1.4	1.5	1.6	1.7
Correcto	94,9%	91,5%	83,1%	78,0%	67,8%	64,4%	59,3%
Incorrecto	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
No sabe	5,1%	8,5%	16,9%	22,0%	32,2%	35,6%	40,7%
No válida	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%

Gráfico 57. Valores porcentuales del enunciado 1 para Educación Universitaria.

En ambos casos se observa la disminución de las respuestas correctas cuando se trata de nombrar países africanos, mientras que los que afirman no saber nombrar un séptimo país africano están en torno al 40%.

Las respuestas en valores absolutos y porcentuales del enunciado 2, realizadas en Educación Secundaria Obligatoria y Enseñanza Universitaria, son las siguientes:

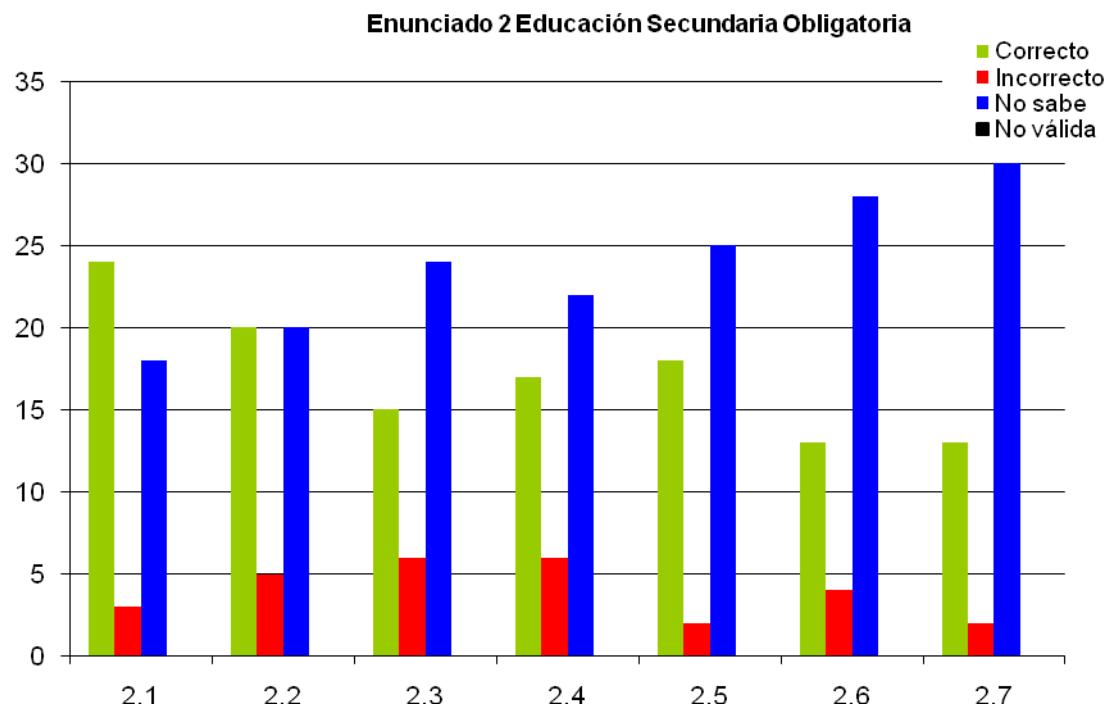


Gráfico 58. Valores absolutos del enunciado 2 para Educación Secundaria Obligatoria. Elaboración propia.

Enunciado 2							
	2.1	2.2	2.3	2.4	2.5	2.6	2.7
Correcto	53,3%	44,4%	33,3%	37,8%	40,0%	28,9%	28,9%
Incorrecto	6,7%	11,1%	13,3%	13,3%	4,4%	8,9%	4,4%
No sabe	40,0%	44,4%	53,3%	48,9%	55,6%	62,2%	66,7%
No válida	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%

Gráfico 59. Valores porcentuales del enunciado 2 para Educación Secundaria Obligatoria.

Enunciado 2 Enseñanza Universitaria

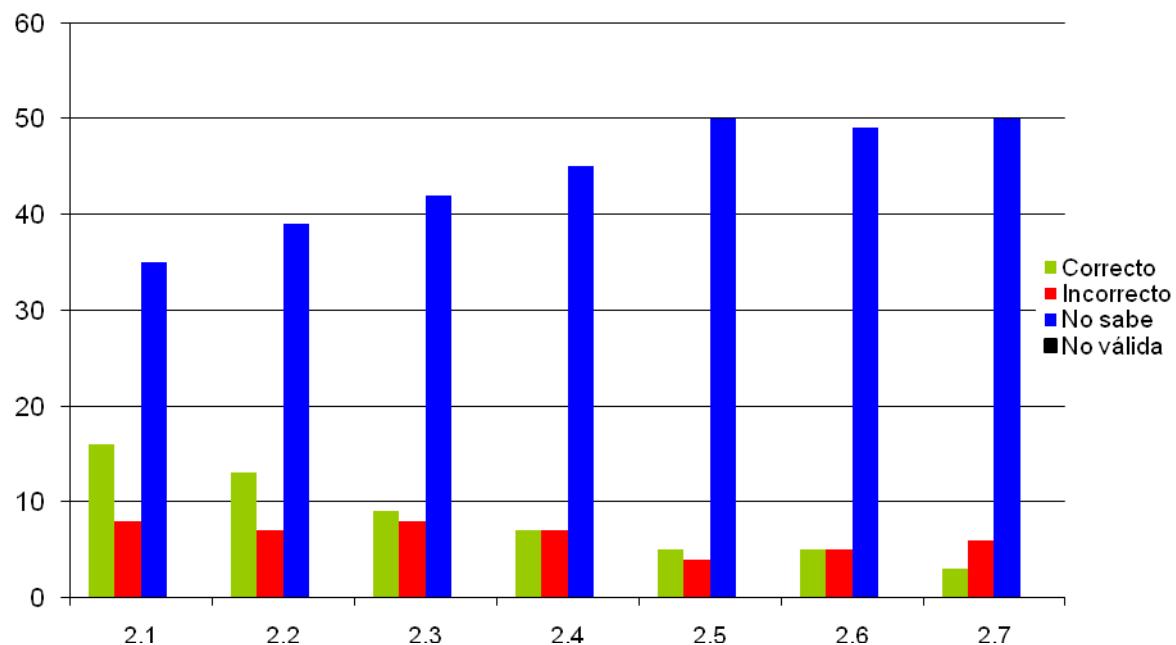


Gráfico 60. Valores del enunciado 2 para Educación Universitaria.

Enunciado 2

	2.1	2.2	2.3	2.4	2.5	2.6	2.7
Correcto	27,1%	22,0%	15,3%	11,9%	8,5%	8,5%	5,1%
Incorrecto	13,6%	11,9%	13,6%	11,9%	6,8%	8,5%	10,2%
No sabe	59,3%	66,1%	71,2%	76,3%	84,7%	83,1%	84,7%
No válida	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%

Gráfico 61. Valores porcentuales del enunciado 2 para Educación Universitaria.

Los valores absolutos y porcentuales para alumnos de Secundaria y Universidad, que han respondido relacionando los términos del enunciado 3, son los siguientes:

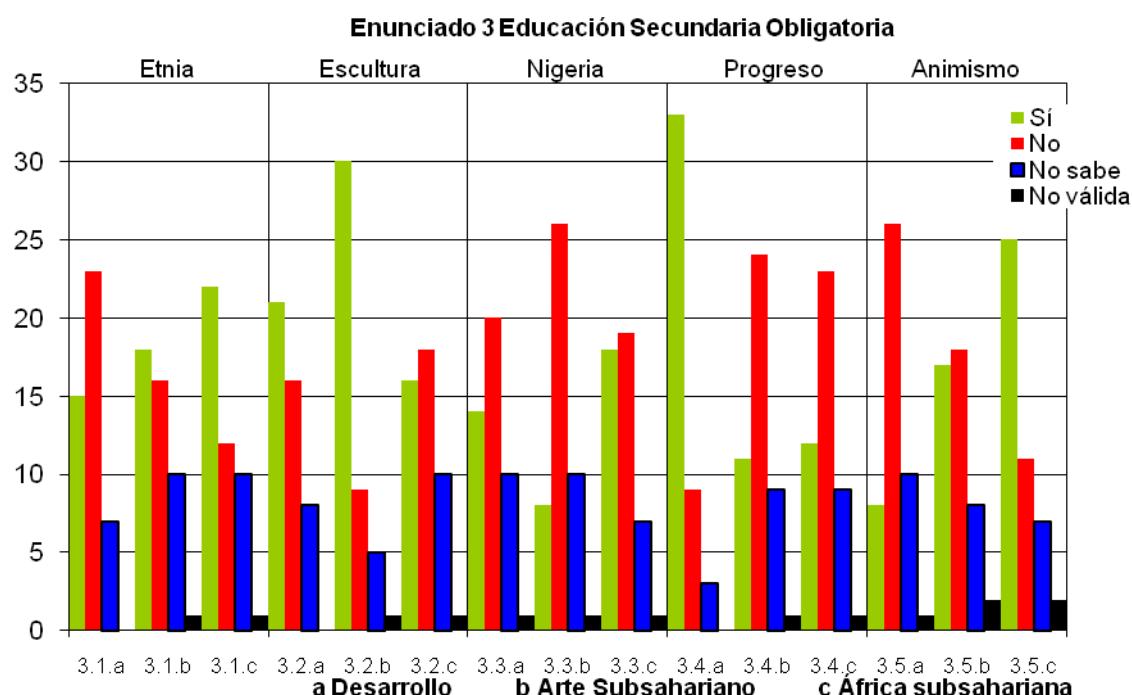


Gráfico 62. Valores absolutos del enunciado 3 para Educación Secundaria Obligatoria.

3.1. Etnia	3.1.a. Desarrollo (economía, cultura, sociedad) Secundaria Sí 33,3 %, No 51,1 %, No sabe 15,6 %, No válida 0,0 % Universidad Sí 15,3%, No 15,3%, No sabe 0,0%, No válida 69,5%.	3.1.b. Arte Subsahariano Secundaria Sí 40,0%, No 35,6%, No sabe 22,2 %, No válida 2,2 % Universidad Sí 15,3%, No 15,3%, No sabe 0,0%, No válida 69,5%.	3.1.c. África Subsahariana Secundaria Sí 48,9%, No 26,7%, No sabe 22,2%, No válida 2,2 % Universidad Sí 25,4%, No 5,1%, No sabe 0,0%, No válida 69,5%.
	3.2. Escultura 3.2.a. Desarrollo (economía, cultura, sociedad) Secundaria Sí 46,7%, No 35,6 %, No sabe 17,8 %, No válida 0,0 %	3.2.b. Arte Subsahariano Secundaria Sí 66,7 %, No 20,0 %, No sabe 11,1 %, No válida 2,2 % Universidad Sí 23,7%, No 6,8%, No sabe 0,0%, No	3.2.c. África Subsahariana Secundaria Sí 35,6 %, No 40,0 %, No sabe 22,2 %, No válida 2,2 % Universidad Sí 18,6%, No 11,9%, No sabe 0,0%, No

	Universidad Sí 25,4%, No 5,1%, No sabe 0,0%, No válida 69,5%.	válida 69,5%.	válida 69,5%.
3.3. Nigeria	3.3.a. Desarrollo (economía, cultura, sociedad) Secundaria Sí 31,1 %, No 44,4 %, No sabe 22,2 %, No válida 2,2 % Universidad Sí 8,5%, No 22,0%, No sabe 0,0%, No válida 69,5%.	3.3.b. Arte Subsahariano Secundaria Sí 17,8 %, No 57,8 %, No sabe 22,2 %, No válida 2,2 % Universidad Sí 22,0%, No 8,5%, No sabe 0,0%, No válida 69,5%.	3.3.c. África Subsahariana Secundaria Sí 40,0 %, No 42,2 %, No sabe 15,6 %, No válida 2,2 % Universidad Sí 27,1%, No 3,4%, No sabe 0,0%, No válida 69,5%.
3.4. Progreso	3.4.a. Desarrollo (economía, cultura, sociedad) Secundaria Sí 73,3 %, No 20,0 %, No sabe 6,7 %, No válida 0,0 % Universidad Sí 30,5%, No 0,0%, No sabe 0,0%, No válida 69,5%.	3.4.b. Arte Subsahariano Secundaria Sí 24,4 %, No 53,3 %, No sabe 20,0 %, No válida 2,2 % Universidad Sí 15,3%, No 15,3%, No sabe 0,0%, No válida 69,5%.	3.4.c. África Subsahariana Secundaria Sí 26,7 %, No 51,1 %, No sabe 20,0 %, No válida 2,2 % Universidad Sí 8,5%, No 22,0%, No sabe 0,0%, No válida 69,5%.
3.5. Animismo	3.5.a. Desarrollo (economía, cultura, sociedad) Secundaria Sí 17,8 %, No 57,8 %, No sabe 22,2 %, No válida 2,2 % Universidad Sí 15,3 %, No 15,3%, No sabe 0,0%, No válida 69,5%.	3.5.b. Arte Subsahariano Secundaria Sí 37,8 %, No 40,0 %, No sabe 17,8 %, No válida 4,4 % Universidad Sí 23,7%, No 6,8%, No sabe 0,0 %, No válida 69,5%.	3.5.c. África Subsahariana Secundaria Sí 55,6 %, No 24,4 %, No sabe 15,6 %, No válida 4,4 % Universidad Sí 22,0%, No 8,5%, No sabe 0,0%, No válida 69,5%.

Gráfico 63. Valores porcentuales del enunciado 3 para Educación Secundaria Obligatoria y Enseñanza Universitaria.

La respuesta en valores absolutos y porcentuales de alumnos diferenciados en Enseñanza Secundaria y Enseñanza Universitaria del enunciado 4, son los siguientes:

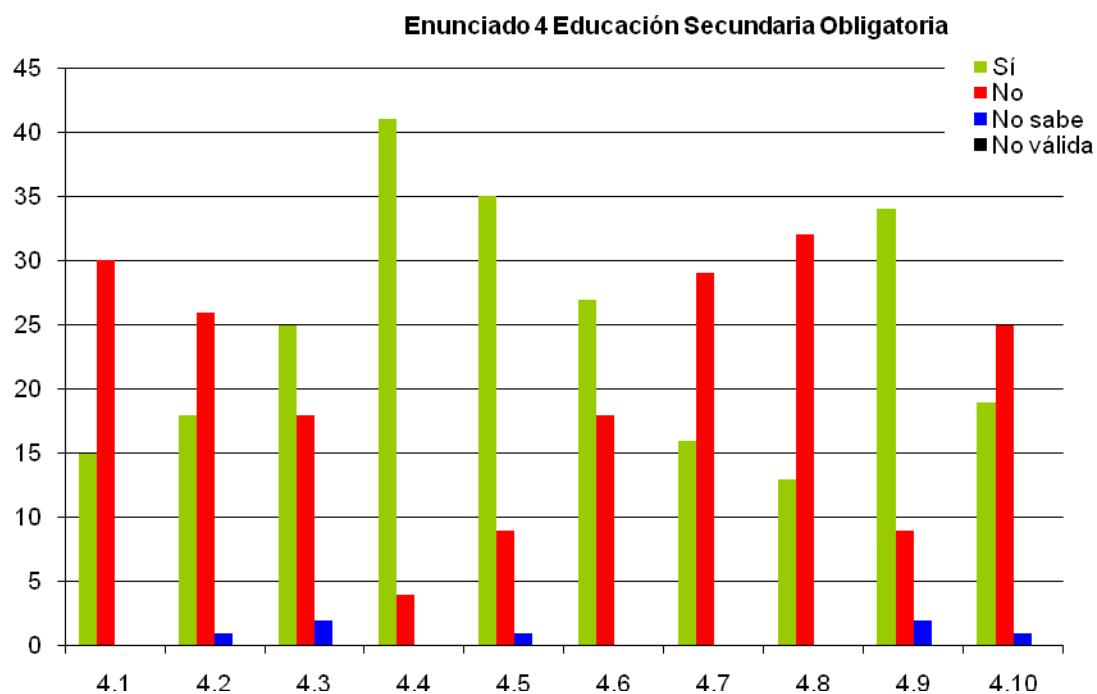


Gráfico 64. Valores absolutos del enunciado 4 para Educación Secundaria Obligatoria.

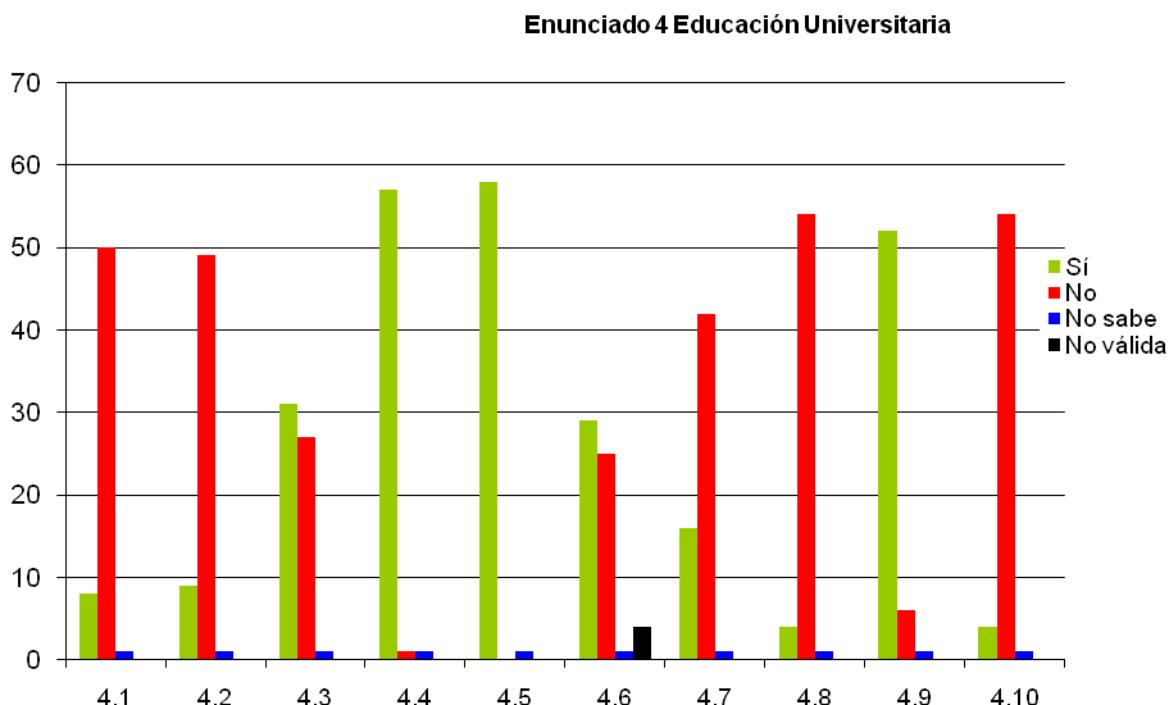


Gráfico 65. Valores absolutos del enunciado 4 para Educación Universitaria.

<p>4.1. Alumnos que han visto alguna vez algún museo o exposición de arte subsahariano:</p> <p>Secundaria Sí 33,3 %, No 66,7 %, No sabe 0,0 %, No válida 0,0 %.</p> <p>Universidad Sí 13,6%, No 84,7%, No sabe 1,7%, No válida 0,0%.</p>	<p>4.6. Alumnos que creen que las culturas negroafricanas son subdesarrolladas:</p> <p>Secundaria Sí 60,0 %, No 40,0 %, No sabe 0,0 %, No válida 0,0%.</p> <p>Universidad Sí 49,2%, No 42,4%, No sabe 1,7%, No válida 6,8%.</p>
<p>4.2. Alumnos que han entrado alguna vez en internet para buscar información sobre arte subsahariano:</p> <p>Secundaria Sí 40,0 %, No 57,8 %, No sabe 2,2 %, No válida 0,0 %.</p> <p>Universidad Sí 15,3%, No 83,1%, No sabe 1,7%, No válida 0,0%.</p>	<p>4.7. Alumnos que han visto en algún libro obras de arte subsahariano:</p> <p>Secundaria Sí 35,6 %, No 64,4 %, No sabe 0,0 %, No válida 0,0 %.</p> <p>Universidad Sí 27,1%, No 71,2%, No sabe 1,7%, No válida 0,0%.</p>
<p>4.3. Alumnos que creen que el arte egipcio es arte africano:</p> <p>Secundaria Sí 55,6 %, No 40,0 %, No sabe 4,4 %, No válida 0,0 %.</p> <p>Universidad Sí 52,5%, No 45,8%, No sabe 1,7%, No válida 0,0%.</p>	<p>4.8. Alumnos que han visto algún libro de arte subsahariano:</p> <p>Secundaria Sí 28,9 %, No 71,1 %, No sabe 0,0 %, No válida 0,0 %.</p> <p>Universidad Sí 6,8%, No 91,5%, No sabe 1,7%, No válida 0,0%.</p>
<p>4.4. Alumnos que creen que en el África negra hay escultores:</p> <p>Secundaria Sí 91,1 %, No 8,9 %, No sabe 0,0 %, No válida 0,0 %.</p> <p>Universidad Sí 96,6%, No 1,7%, No sabe 1,7%, No válida 0,0 %.</p>	<p>4.9. Alumnos que creen que se puede considerar una máscara del África negra como una obra de arte:</p> <p>Secundaria Sí 75,6 %, No 20,0 %, No sabe 4,4 %, No válida %.</p> <p>Universidad Sí 88,1 %, No 10,2%, No sabe 1,7%, No válida 0,0%.</p>
<p>4.5. Alumnos que creen que en el África negra se ha desarrollado algún tipo de arte:</p> <p>Secundaria: Sí 77,8 %, No 20,0 %, No sabe 2,2 %, No válida 0,0 %.</p> <p>Universidad: Sí 98,3%, No 0,0%, No sabe 1,7%, No válida 0,0 %.</p>	<p>4.10. Alumnos que han recibido algún tipo de formación sobre arte negroafricano?</p> <p>Secundaria Sí 42,2 %, 55,6 No %, No sabe 2,2%, No válida 0,0 %.</p> <p>Universidad Sí 6,8%, No 91,5%, No sabe 1,7%, No válida 0,0%.</p>

Gráfico 66. Valores porcentuales del enunciado 4 para Educación Secundaria Obligatoria y Enseñanza Universitaria.

Las respuestas en valores absolutos y porcentuales que han respondido los alumnos de Secundaria y Universidad a los enunciados 5.a, 5.b y 5.c, en las que relacionan una obra con su cultura, su país de origen y la consideración que tienen de la misma como obra de arte, son los siguientes:

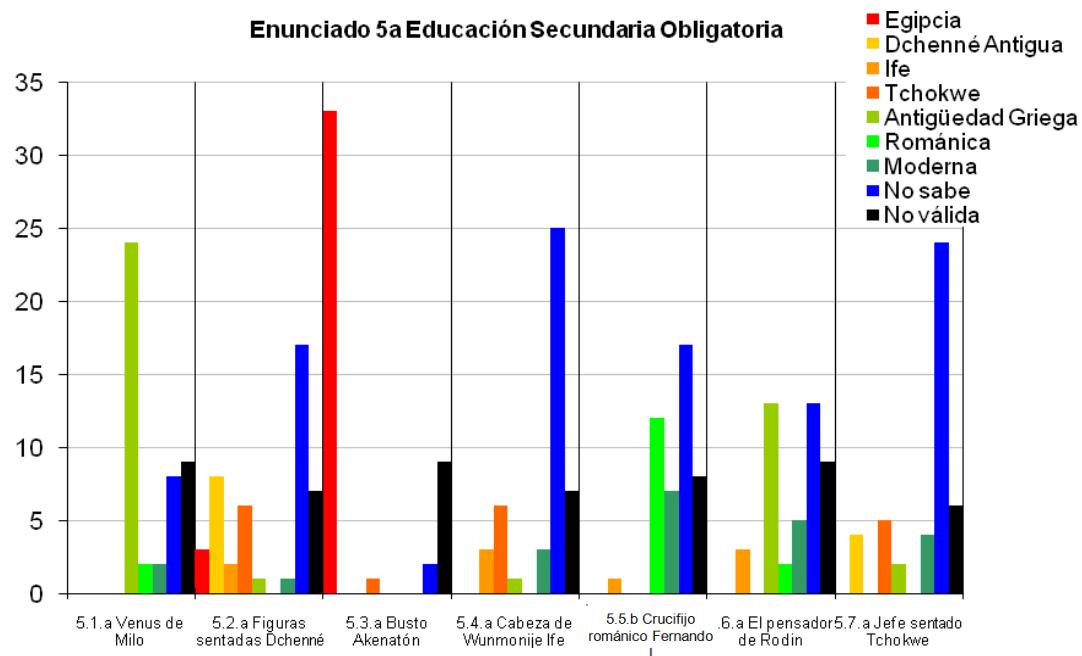


Gráfico 67. Valores absolutos del enunciado 5a para Educación Secundaria Obligatoria.

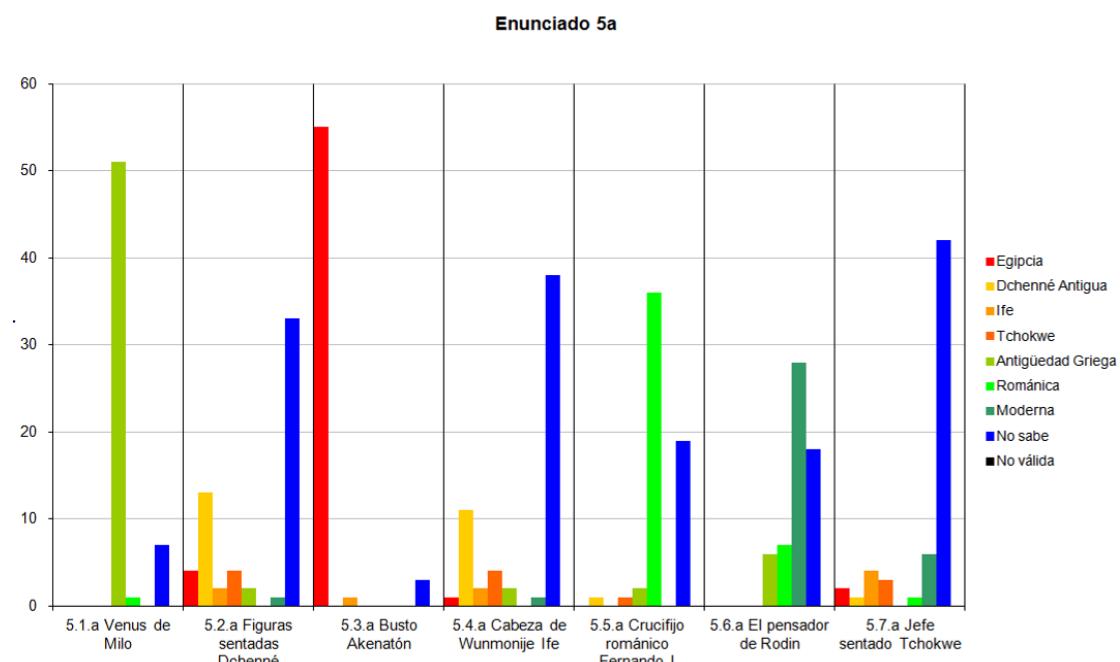


Gráfico 68. Valores absolutos del enunciado 5a para Educación Universitaria.

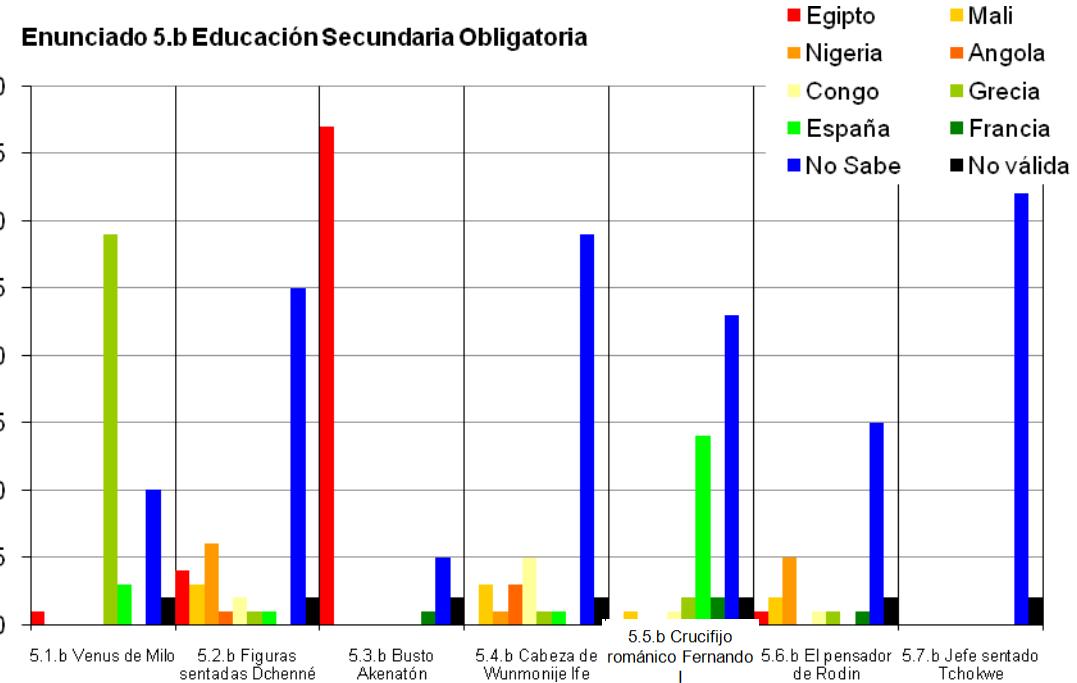


Gráfico 69. Valores absoluto del enunciado 5b para Educación Secundaria Obligatoria.

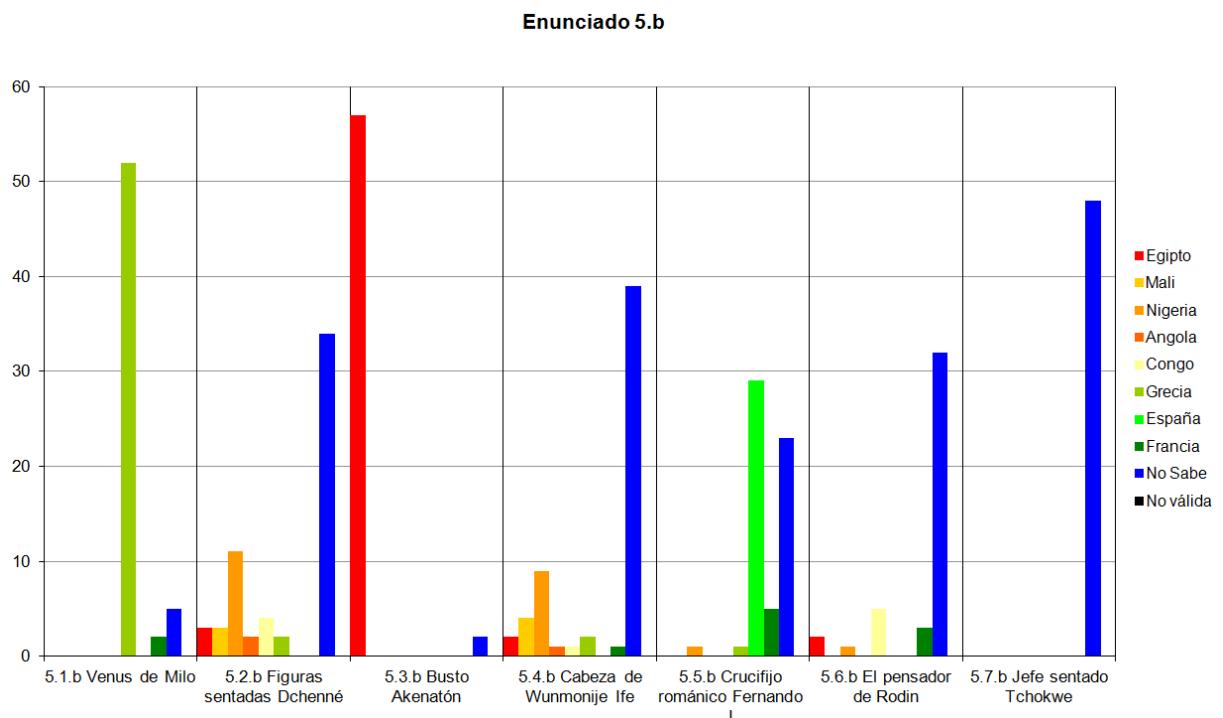


Gráfico 70. Valores absolutos del enunciado 5b para Educación Universitaria.

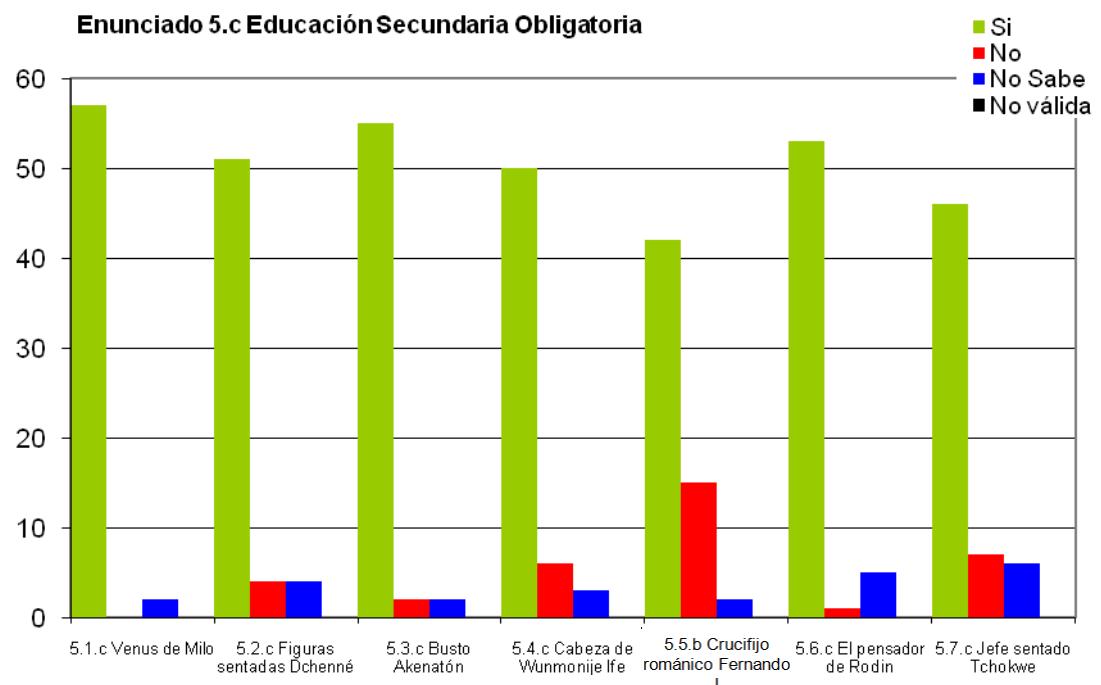


Gráfico 71. Valores absolutos del enunciado 5c para Educación Secundaria Obligatoria.

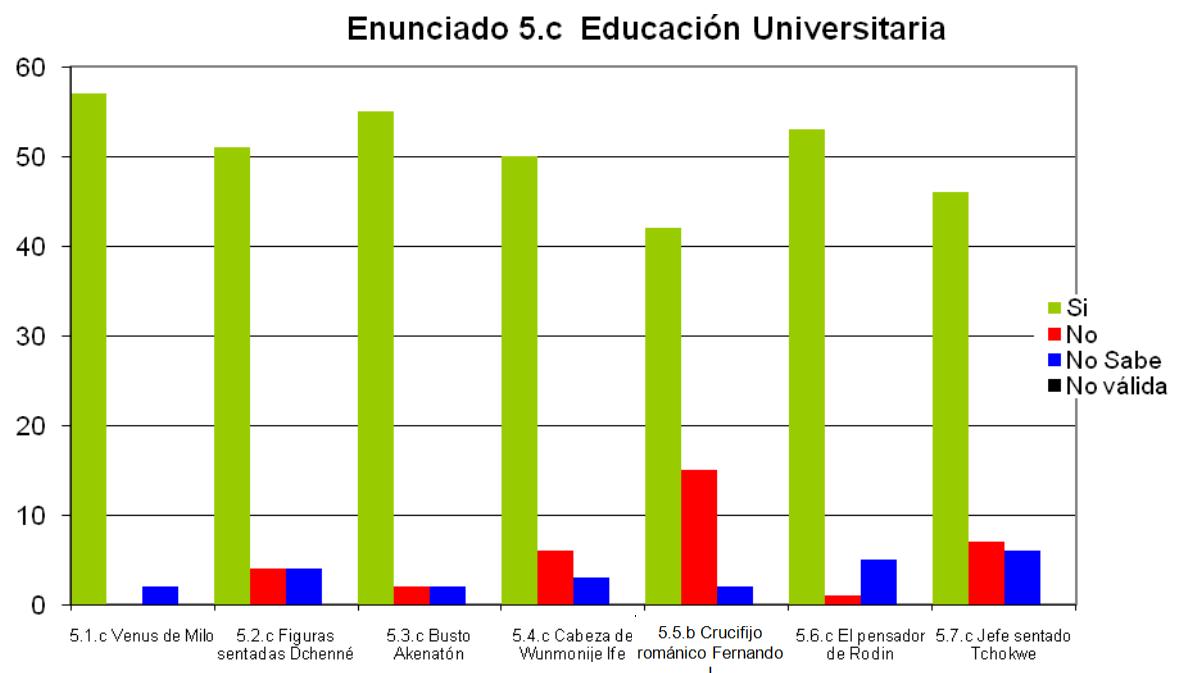


Gráfico 72. Valores absolutos del enunciado 5c para Educación Universitaria.

	Secundaria: Moderna 4,4%, Antigüedad griega 53,3% , Tckocke 0,0%, Ife 0,0%, Románica 4,4%, Dchenné Antigua 0,0%, Egipcia 0,0%, No sabe 17,8%, No válida 20,0%.	Universidad: Moderna 0,0%, Antigüedad griega 86,4% , Tckocke 0,0%, Ife 0,0%, Románica 1,7%, Dchenné Antigua 0,0%, Egipcia 0,0%, No sabe 11,9%, No válida 0,0%.	Secundaria: España 6,7%, Mali 0,0%, Congo 0,0%, Grecia 64,4% , Egipto 2,2%, Nigeria 0,0%, Francia 0,0%, Angola 0,0%, No sabe 22,2%, No válida 4,4%.	Universidad: España 0,0%, Mali 0,0%, Congo 0,0%, Grecia 88,1% , Egipto 0,0%, Nigeria 0,0%, Francia 3,4%, Angola 0,0%, No sabe 8,5%, No válida 0,0%.	Secundaria: Sí 80,0% , No 11,1%, No sabe 8,9%, No válida 0,0%. Universidad: Si 96,6% , No 0,0%, No sabe 3,4%, No válida 0,0%.
5.2. Dos figuras. Dchenné Antigua. Siglos XI-XIII. Terracota 24 cm. (Oxford 281 h 57.1.)	Secundaria: Moderna 2,2%, Antigüedad griega 2,2%, Tckocke 13,3%, Ife 4,4%, Románica 0,0%, Dchenné Antigua 17,8% , Egipcia 6,7%, No sabe 37,8%, No válida 15,6%.	Universidad: Moderna 1,7%, Antigüedad griega 3,4%, Tckocke 6,8%, Ife 3,4%, Románica 0,0%, Dchenné Antigua 22,0% , Egipcia 6,8%, No sabe 55,9%, No válida 0,0%.	Secundaria: España 2,2%, Mali 6,7% , Congo 4,4%, Grecia 2,2%, Egipto 8,9%, Nigeria 13,3%, Francia 0,0%, Angola 2,2%, No sabe 55,6%, No válida 4,4%.	Universidad: España 0,0%, Mali 5,1% , Congo 6,8%, Grecia 3,4%, Egipto 5,1%, Nigeria 18,6%, Francia 0,0%, Angola 3,4%, No sabe 57,6%, No válida 0,0 %.	Secundaria: Sí 51,1% , No 35,6%, No sabe 13,3%, No válida 0,0%. Universidad: Sí 86,4% , No 6,8%, No sabe 6,8%, No válida 0,0%.
5.3. Busto del faraón Akenatón (1350 a. C) El Cairo, Egipto, Museo de Antigüedades egipcias	Secundaria: Moderna 0,0%, Antigüedad griega 0,0 %, Tckocke 2,2%, Ife 0,0%, Románica 0,0%, Dchenné Antigua 0,0%, Egipcia 73,3% , No sabe 4,4%, No válida 20,0%.	Universidad: Moderna 0,0%, Antigüedad griega 0,0%, Tckocke 0,0%, Ife 1,7%, Románica 0,0%, Dchenné Antigua 0,0 %, Egipcia 93,2% , No sabe 5,1%, No válida 0,0%.	Secundaria: España 0,0%, Mali 0,0%, Congo 0,0 %, Grecia 0,0%, Egipto 82,2% , Nigeria 0,0%, Francia 2,2%, Angola 0,0%, No sabe 11,1%, No válida 4,4%.	Universidad: España 0,0%, Mali 0,0%, Congo 0,0%, Grecia 0,0%, Egipto 96,6% , Nigeria 0,0 %, Francia 0,0%, Angola 0,0%, No sabe 3,4%, No válida 0,0%.	Secundaria: Sí 71,1% , No 24,4%, No sabe 4,4%, No válida 0,0%. Universidad: Si 93,2% , No 3,4%, No sabe 3,4%, No válida 0,0%.
5.4. Cabeza de un oni. De Wunmonije. Siglos XII-XV. Latón. 29,5 cm. Museo de antiguedades de Ife.	Secundaria: Moderna 6,7%, Antigüedad griega 2,2%, Tckocke 13,3%, Ife 6,7% , Románica 0,0%, Dchenné Antigua 0,0%, Egipcia 0,0%, No sabe 55,6%, No válida 15,6%.	Universidad: Moderna 1,7%, Antigüedad griega 3,4%, Tckocke 6,8 %, Ife 3,4% , Románica 0,0%, Dchenné Antigua 18,6%, Egipcia 1,7%, No sabe 64,4%, No válida 0,0%.	Secundaria: España 2,2%, Mali 6,7%, Congo 11,1%, Grecia 2,2%, Egipto 0,0%, Nigeria 2,2% , Francia 0,0%, Angola 6,7%, No sabe 64,4%, No válida 4,4%.	Universidad: España 0,0%, Mali 6,8%, Congo 1,7%, Grecia 3,4%, Egipto 3,4%, Nigeria 15,3% , Francia 1,7%, Angola 1,7%, No sabe 66,1%, No válida 0,0%.	Secundaria: Sí 57,8% , No 31,1%, No sabe 11,1%, No válida 0,0%. Universidad: Sí 84,7% , No 10,2%, No sabe 5,1%, No válida 0,0%.
5.5. Crucifijo de marfil de Fernando I (h. 1063). Románico.	Secundaria: Moderna 15,6%, Antigüedad griega 0,0%, Tckocke 0,0%, Ife 2,2%,	Universidad: Moderna 0,0%, Antigüedad griega 3,4%, Tckocke 1,7%, Ife 0,0%, Románica 61,0% ,	Secundaria: España 31,1% , Mali 2,2%, Congo 2,2%, Grecia 4,4%, Egipto 0,0%,	Universidad: España 49,2% , Mali 0,0%, Congo 0,0%, Grecia 1,7%,	Secundaria: Sí 55,6% , No 31,1%, No sabe 13,3%, No válida

Madrid, Museo Arqueológico Nacional.	Románica 26,7%, Dchenné Antigua 0,0%, Egipcia 0,0%, No sabe 37,8%, No válida 17,8 %.	Dchenné Antigua 1,7%, Egipcia 0,0%, No sabe 32,2%, No válida 0,0%.	Nigeria 0,0%, Francia 4,4%, Angola 0,0%, No sabe 51,1%, No válida 4,4%.	Egipto 0,0%, Nigeria 1,7%, Francia 8,5%, Angola 0,0%, No sabe 39,0%, No válida 0,0%.	0,0%. Universidad: Sí 71,2%, No 25,4%, No sabe 3,4%, No válida 0,0%.
5.6. Auguste Rodin, <i>El pensador</i>, bronce (1880-1900). París, Museo Rodin.	Secundaria: Moderna 11,1%, Antigüedad griega 28,9%, Tckocke 0,0%, Ife 6,7%, Románica 4,4%, Dchenné Antigua 0,0%, Egipcia 0,0%, No sabe 28,9%, No válida 20,0%.	Universidad: Moderna 47,5%, Antigüedad griega 10,2%, Tckocke 0,0%, Ife 0,0%, Románica 11,9%, Dchenné Antigua 0,0%, Egipcia 0,0%, No sabe 30,5%, No válida 0,0%.	Secundaria: España 11,1%, Mali 0,0%, Congo 2,2%, Grecia 33,3%, Egipto 0,0%, Nigeria 6,7%, Francia 4,4%, Angola 4,4%, No sabe 33,3%, No válida 4,4%.	Universidad: España 8,5%, Mali 0,0%, Congo 0,0%, Grecia 18,6%, Egipto 0,0%, Nigeria 0,0%, Francia 18,6%, Angola 0,0%, No sabe 54,2%, No válida 0,0%.	Secundaria: Sí 73,3%, No 13,3%, No sabe 13,3 %, No válida 0,0%. Universidad: Sí 89,8%, No 1,7%, No sabe 8,5%, No válida 0,0%.
5.7. Jefe sentado. tshokwe. Moxico, Angola. Recogido entre 1904 y 1906. Madera 49 cm. Museo de Antropología de la Universidad de Oporto.	Secundaria: Moderna 8,9%, Antigüedad griega 4,4%, Tckocke 11,1% , Ife 0,0%, Románica 0,0 %, Dchenné Antigua 0,8,9 %, Egipcia 0,% No sabe 53,3%, No válida 13,3%.	Universidad: Moderna 10,2%, Antigüedad griega 0,0%, Tckocke 5,1% , Ife 6,8%, Románica 1,7%, Dchenné Antigua 1,7%, Egipcia 3,4%, No sabe 71,2%, No válida 0,0%.	Secundaria: España 0,0%, Mali 4,4%, Congo 2,2%, Grecia 2,2%, Egipto 2,2%, Nigeria 11,1%, Francia 2,2%, Angola 0,0% , No sabe 71,1%, No válida 4,4%.	Universidad: España 0,0%, Mali 0,0%, Congo 2,2%, Grecia 8,5%, Egipto 0,0%, Egipto 3,4%, Nigeria 1,7%, Francia 5,1%, Angola 0,0% , No sabe 81,4%, No válida 0,0%.	Secundaria: Sí 48,9%, No 35,6%, No sabe 15,6%, No válida 0,0%. Universidad: Sí 78,0%, No 11,9%, No sabe 10,2%, No válida 0,0%.

Gráfico 73. Valores porcentuales del enunciado 5 para Educación Secundaria Obligatoria y Enseñanza Universitaria.

Las respuestas en valor porcentual que han respondido los alumnos de Secundaria y Universidad al enunciado 6, en la que responden al material más utilizado en la realización artística del África subsahariana, son las siguientes:

Secundaria: Piedra 4,4 %, metal 2,2 %, **madera 35,6 %**, barro 40,0 %, No sabe 15,6 %, No válida 2,2 %.

Universidad: Piedra 3,4%, metal 0,0%, **madera 50,8%**, barro 15,3%, No sabe 30,5%, No válida 0,0%.

Enunciado 6 Educación Secundaria Obligatoria

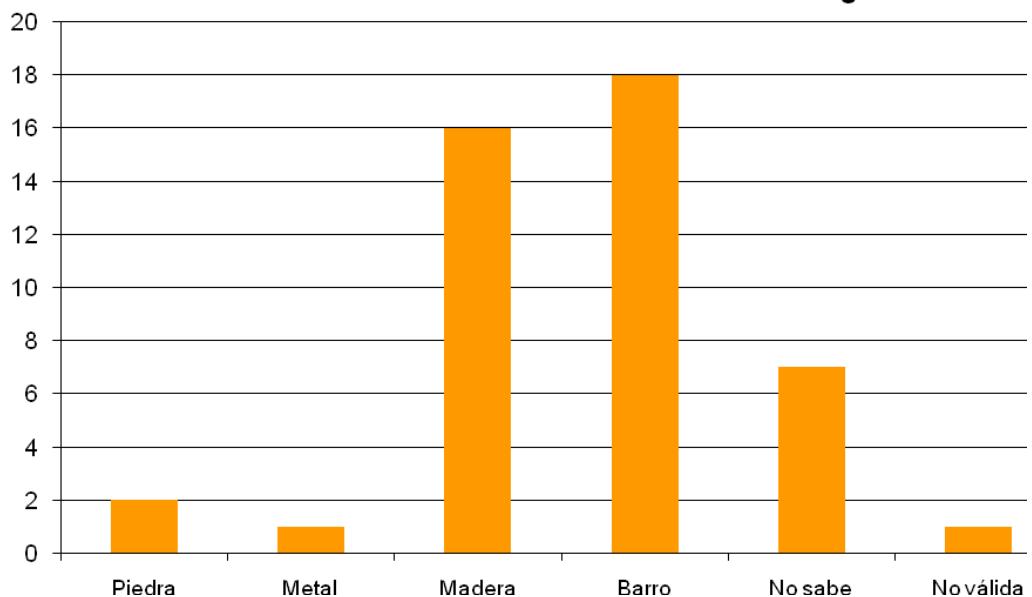


Gráfico 74. Valores absolutos del enunciado 6 para Educación Secundaria Obligatoria.

Enunciado 6 Educación Universitaria

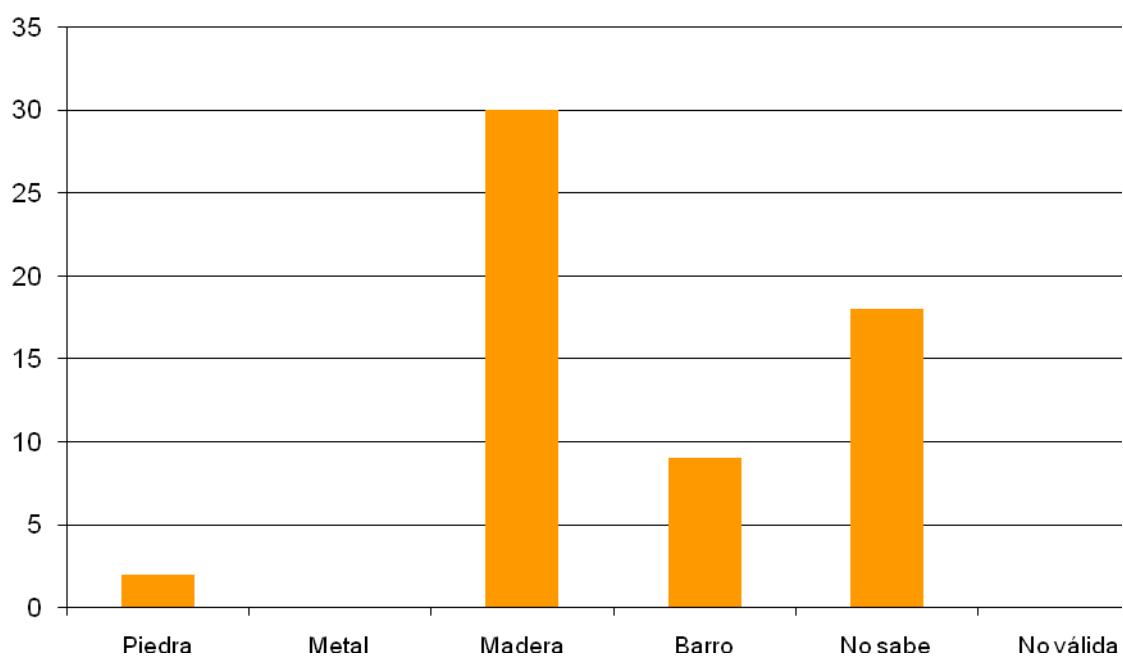


Gráfico 75. Valores absolutos del enunciado 6 para Educación Universitaria.

Las respuestas en valor porcentual que han respondido los alumnos de Secundaria y Universidad al enunciado 7, en la que responden a la representación más utilizada en la realización artística del África subsahariana, son las siguientes:

Secundaria: Animales 8,9 %, abstracta 11,1 %, vegetación 2,2 %, **figura humana 57,8 %**, No sabe 17,8 %, No válida 2,2 %.

Universidad: Animales 10,2%, abstracta 1,7%, vegetación 0,0%, **figura humana 67,8%**, No sabe 20,3%, No válida 0,0%.

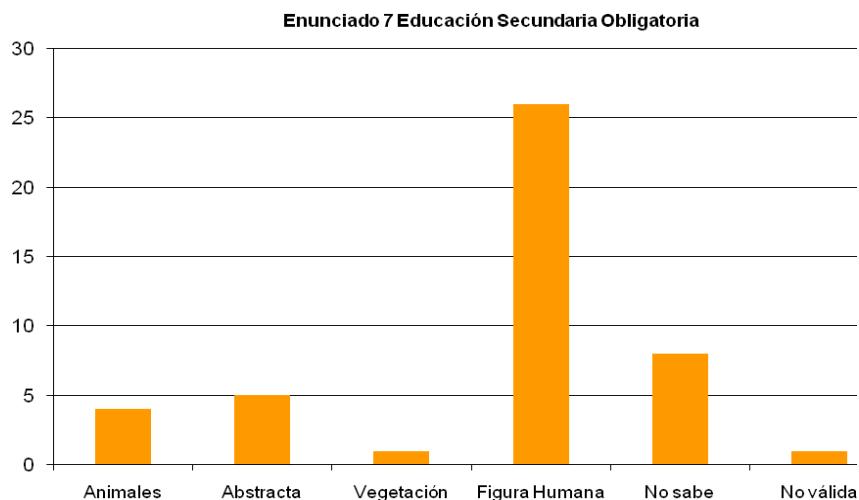


Gráfico 76. Valores absolutos del enunciado 7 para Educación Secundaria Obligatoria.

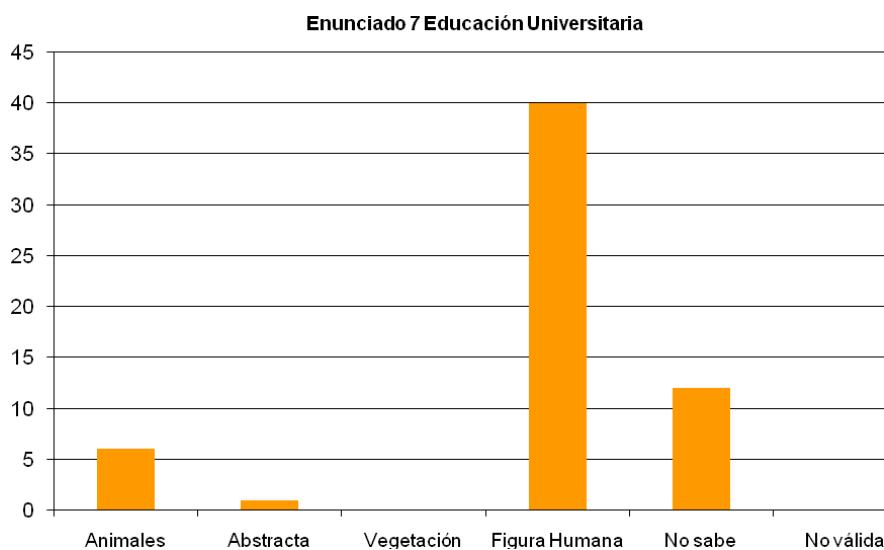


Gráfico 77. Valores absolutos del enunciado 7 para Educación Universitaria.

Las respuestas en valor porcentual que han respondido los alumnos de Secundaria y Universidad al enunciado 8, en la que responden a la proporción más utilizada en la realización artística del África subsahariana, son las siguientes:

Secundaria: ¼ 15,6%, 1/8 17,8%, 1/11 4,4% ,1/25 6,7%, No sabe 55,6%, No válida 0,0%.

Universidad: ¼ 10,2%, 1/8 6,8%, 1/11 5,1% ,1/25 0,0%, No sabe 78,0%, No válida 0,0%.

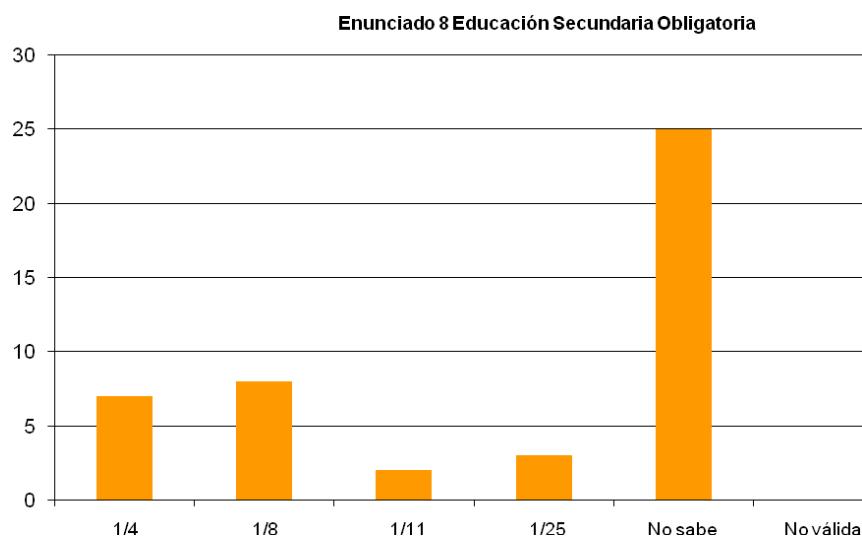


Gráfico 78. Valores absolutos del enunciado 8 para Educación Secundaria Obligatoria.

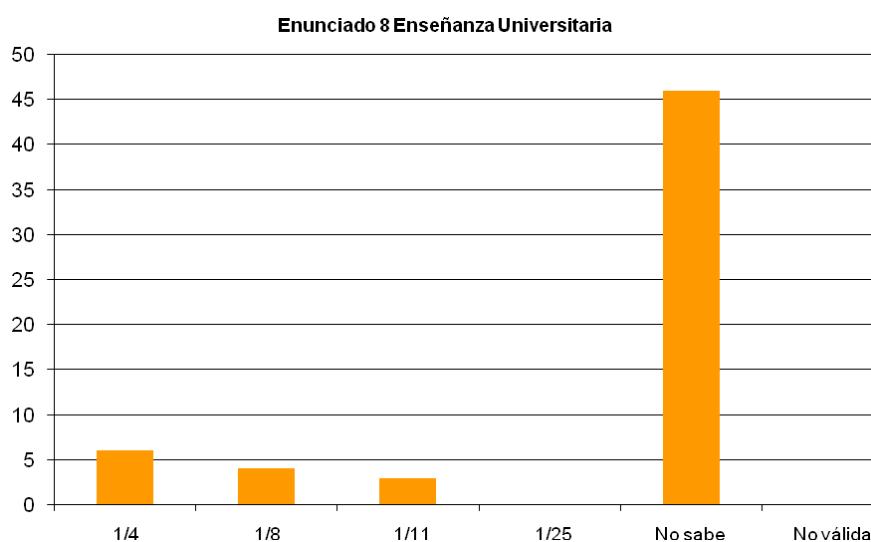


Gráfico 79. Valores absolutos del enunciado 8 para Educación Universitaria.

Las respuestas en valor absolutos y porcentual que han respondido los alumnos de Secundaria y Universidad al enunciado 9, en la que identifican una cultura negrafricana con el país o países en los que se encuentra actualmente situada, el material en el que se realizan la mayoría de sus obras conocidas, y el siglo de su comienzo y su final, son las siguientes:

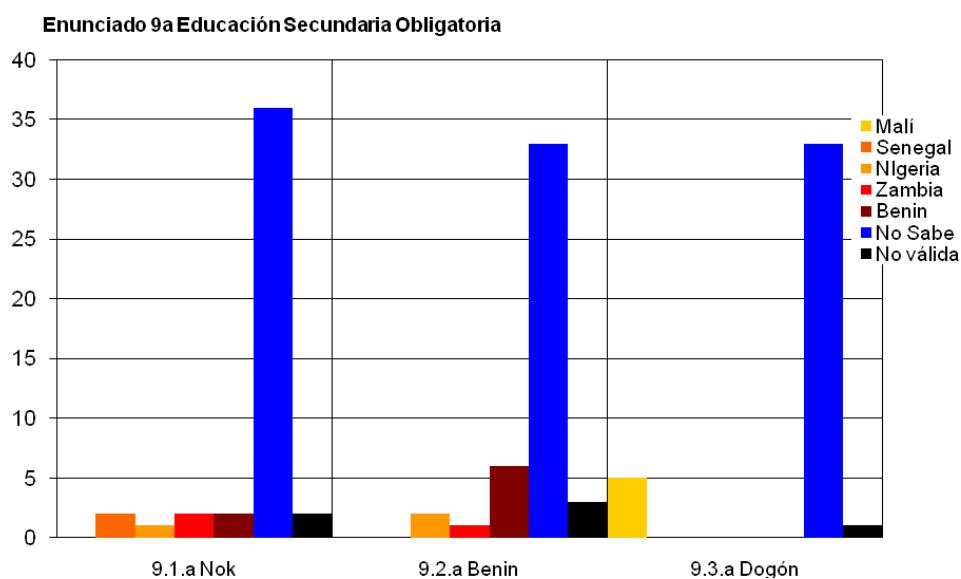


Gráfico 80. Valores absolutos del enunciado 9a para Educación Secundaria Obligatoria.

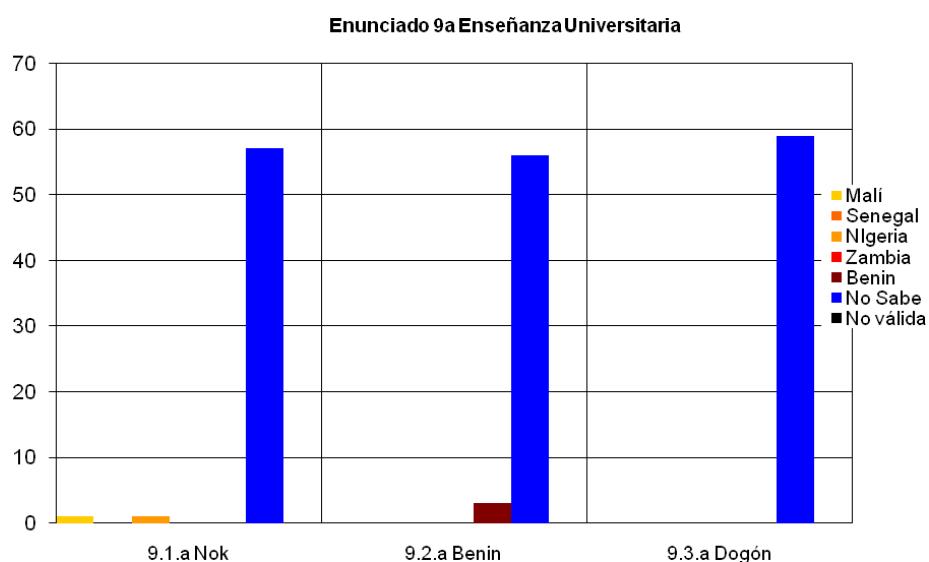


Gráfico 81. Valores absolutos del enunciado 9a para Educación Universitaria.

Enunciado 9b Educación Secundaria Obligatoria

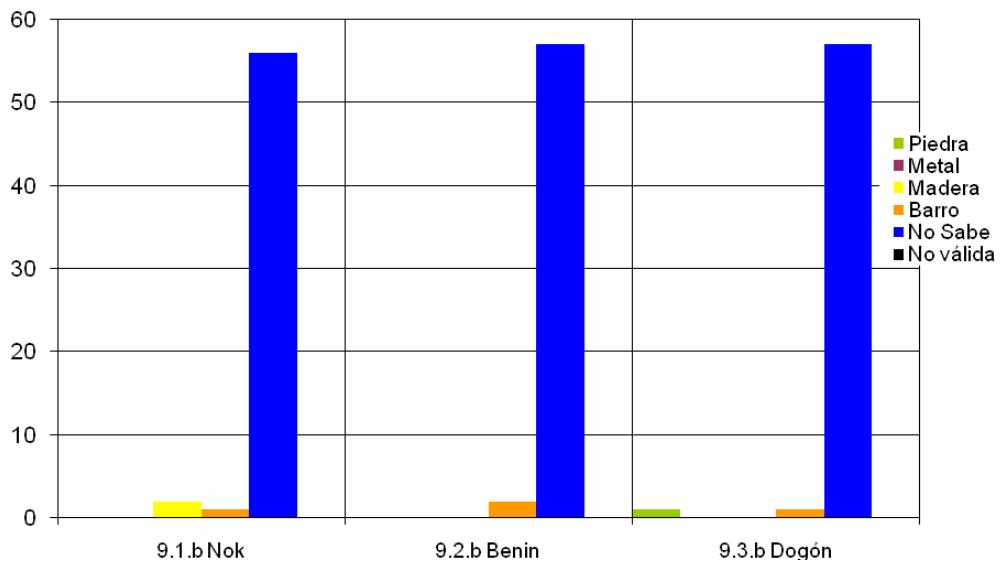


Gráfico 82. Valores absolutos del enunciado 9b para Educación Secundaria Obligatoria.

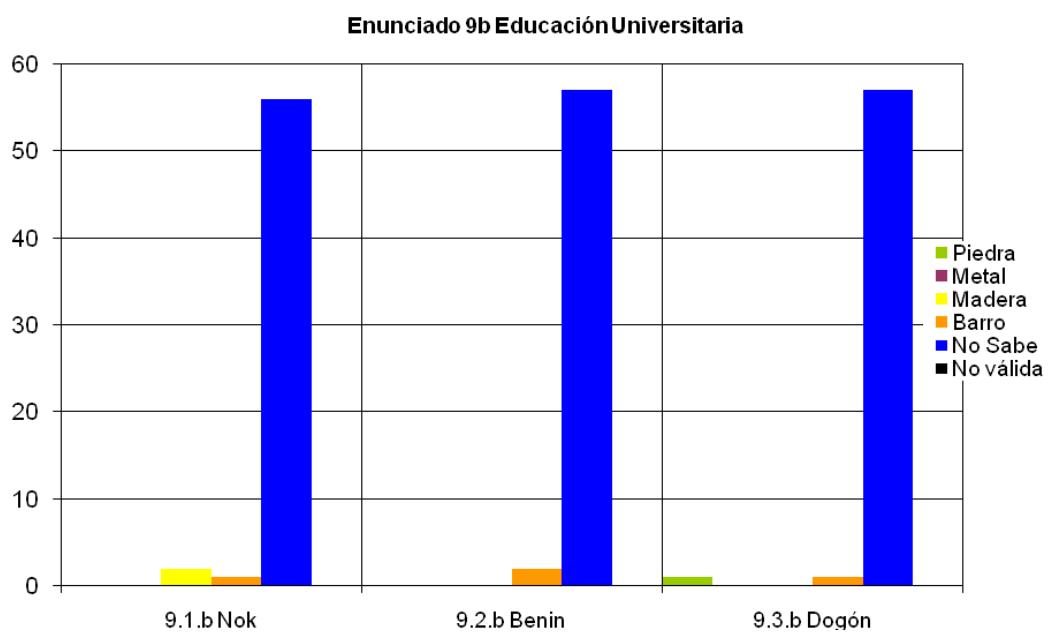


Gráfico 83. Valores absolutos del enunciado 9b para Educación Universitaria.

Enunciado 9c Educación Secundaria Obligatoria

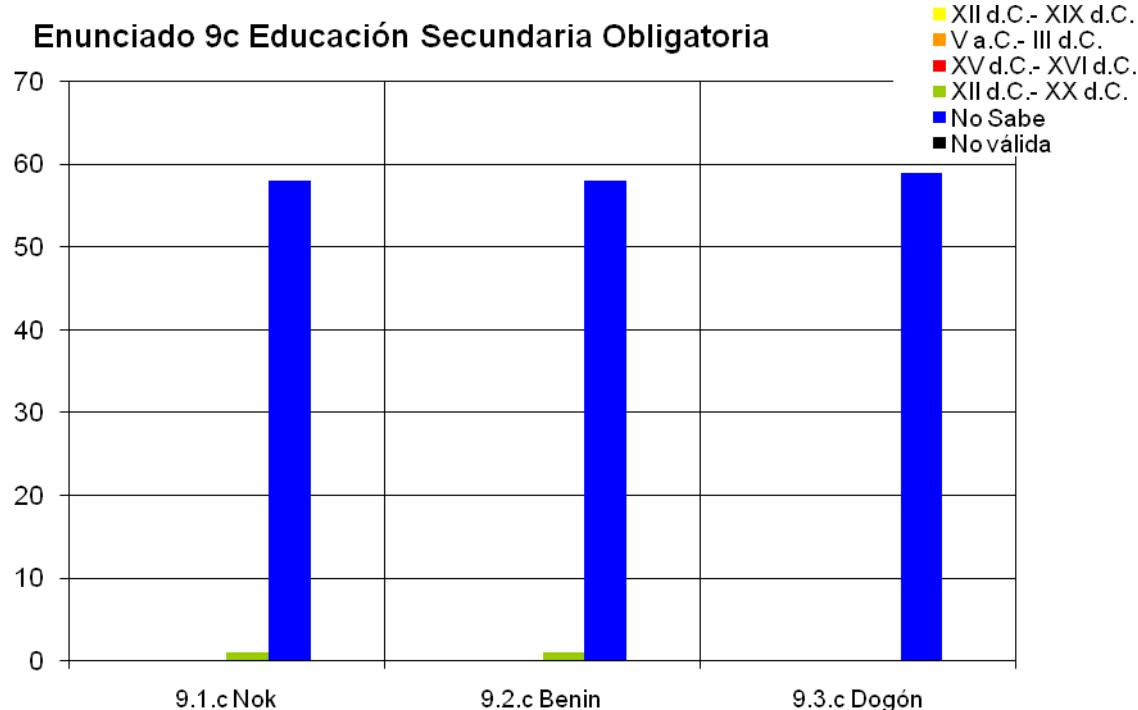


Gráfico 84. Valores absolutos del enunciado 9c para Educación Secundaria Obligatoria.

Enunciado 9c Educación Universitaria

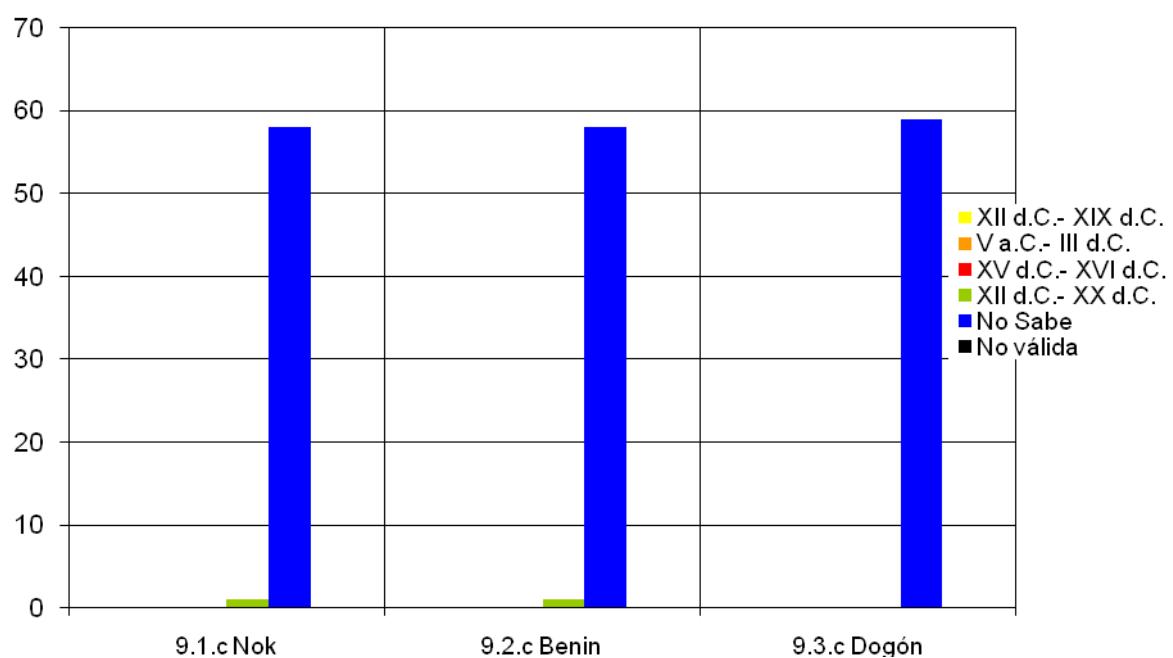


Gráfico 85. Valores absolutos del enunciado 9c para Educación Universitaria.

	Secundaria: Malí 0,0%, Senegal 4,4%, Nigeria 2,2% , Zambia 4,4%, Benin 4,4%, No sabe 80,0 %, No válida 4,4%. Universidad: Malí 1,7%, Senegal 0,0%, Nigeria 1,7% , Zambia 0,0%, Benin 0,0%, No sabe 96,6%, No válida 0,0%.	Secundaria: Piedra 6,7%, metal 2,2%, 4,4madera %, barro 13,3% , No sabe 71,1%, No válida 2,2%. Universidad: Piedra 0,0%, metal 0,0%, madera 3,4%, barro 1,7% , No sabe 94,9%, No válida 0,0%.	Secundaria: XII (d.C.) – XIX (d.C.) 4,4%, V(a.C.) - III (d.C.) 2,2% , XV(d.C.) – XVI (d.C.) 4,4%, XV (d.C.) - XX (d.C.) 2,2%, No sabe 86,7%, No válida 0,0%. Universidad: XII (d.C.) – XIX (d.C.) 0,0%, V(a.C.) - III (d.C.) 0,0% , XV(d.C.) – XVI (d.C.) 0,0%, XV (d.C.) - XX (d.C.) 1,7%, No sabe 98,3%, No válida 0,0%.
9.1. Nok	Secundaria: Malí 0,0%, Senegal 0,0%, Nigeria 4,4%, Zambia 2,2%, Benin 13,3%, No sabe 73,3%, No válida 6,7%. Universidad: Malí 0,0%, Senegal 0,0%, Nigeria 0,0%, Zambia 0,0%, Benin 5,1%, No sabe 94,9%, No válida 0,0%.	Secundaria: Piedra 2,2%, metal 8,9%, madera 13,3%, barro 6,7%, No sabe 66,7%, No válida 2,2%. Universidad: Piedra 0,0%, metal 0,0%, madera 0,0%, barro 3,4%, No sabe 96,6%, No válida 0,0%.	Secundaria: XII (d.C.) – XIX (d.C.) 0,0%, V(a.C.) - III (d.C.) 6,7% , XV(d.C.) – XVI (d.C.) 4,4%, XV (d.C.) - XX (d.C.) 8,9%, No sabe 80,0%, No válida 0,0%. Universidad: XII (d.C.) – XIX (d.C.) 0,0%, V(a.C.) - III (d.C.) 0,0% , XV(d.C.) – XVI (d.C.) 0,0%, XV (d.C.) - XX (d.C.) 1,7%, No sabe 98,3%, No válida 0,0%.
9.2. Benin	Secundaria: Malí 12,8%, Senegal 0,0%, Nigeria 0,0%, Zambia 0,0%, Benin 0,0%, No sabe 84,6%, No válida 2,6%. Universidad: Malí 0,0%, Senegal 0,0%, Nigeria 0,0%, Zambia 0,0%, Benin 0,0%, No sabe 100,0%, No válida 0,0%.	Secundaria: Piedra 2,2%, metal 6,7%, madera 13,3%, barro 4,4%, No sabe 71,1%, No válida 2,2%. Universidad: Piedra 1,7%, metal 0,0%, madera 0,0%, barro 1,7%, No sabe 96,6%, No válida 0,0%.	Secundaria: XII (d.C.) – XIX (d.C.) 4,4%, V(a.C.) - III (d.C.) 0,0% , XV(d.C.) – XVI (d.C.) 4,4%, XV (d.C.) - XX (d.C.) 0,0%, No sabe 91,1%, No válida 0,0%. Universidad: XII (d.C.) – XIX (d.C.) 0,0%, V(a.C.) - III (d.C.) 0,0% , XV(d.C.) – XVI (d.C.) 0,0%, XV (d.C.) - XX (d.C.) 0,0%, No sabe 100,0%, No válida 0,0%.
9.3. dogón			

Gráfico 86. Valores porcentuales del enunciado 9 para Educación Secundaria Obligatoria y Enseñanza Universitaria.

Las respuestas en valores absolutos y porcentual que han respondido los alumnos de Secundaria y Universidad al enunciado 10, en la que los alumnos consideran si cada una de las dos obras propuestas son: útiles, bellas, tienen una realización técnica adecuada y si consideran que la obra es universal, son las siguientes:

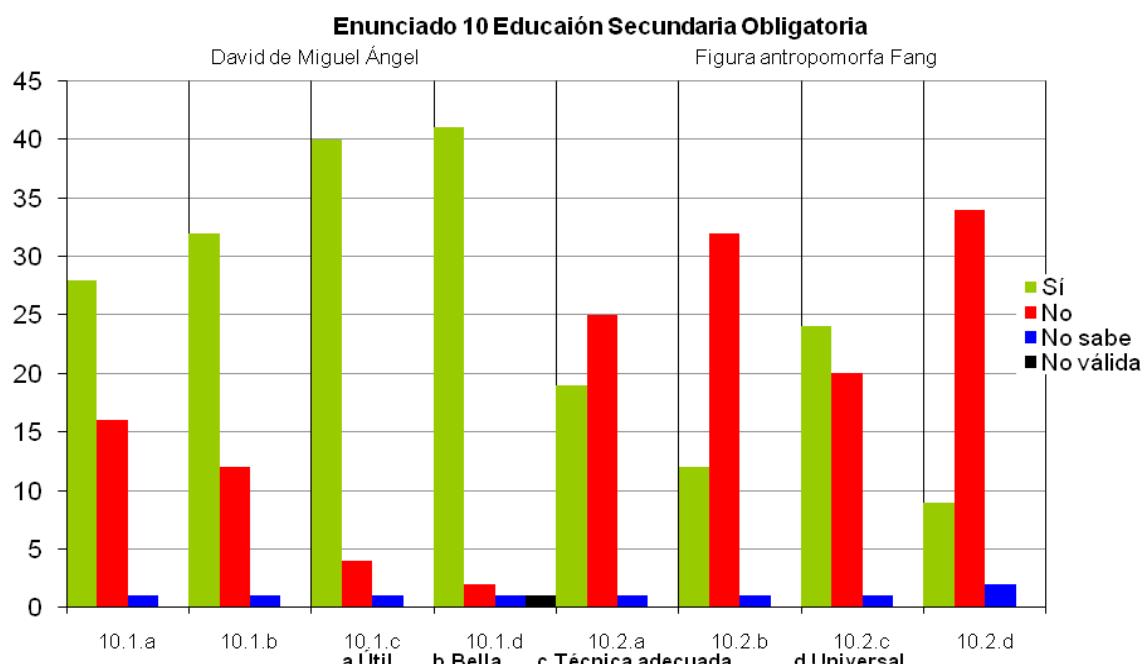


Gráfico 87. Valores absolutos del enunciado 10 para Educación Secundaria Obligatoria.

10.1. David.
Miguel
Ángel.
Renacimient
o. Italia.

10.1.a. Obra útil
Secundaria: Sí 62,2%, No 35,6%,
No sabe 2,2%, No válida 0,0%.
Universidad: Sí 15,3%, No 16,9%,
No sabe 0,0 %, No válida 67,8%.

10.1.b. Obra Bella
Secundaria: Sí 71,1%, No 26,7%,
No sabe 2,2%, No válida 0,0%.
Universidad: Sí 32,2%, No 0,0%,
No sabe 0,0%, No válida 67,8%.

10.2. Figura
antropomorfa.
fang. Guinea
Ecuatorial.
Museo
Etnológico de
Barcelona.

10.2.a. Obra útil
Secundaria: Sí 42,2%, No
55,6%, No sabe 2,2%, No válida
0,0%.
Universidad: Sí 11,9%, No
20,3%, No sabe 0,0%, No válida
67,8%.

10.2.b. Obra Bella
Secundaria: Sí 26,7%, No
71,1%, No sabe 2,2%, No válida
0,0%.
Universidad: Sí 20,3%, No
11,9%, No sabe 0,0%, No válida
67,8%.

10.1.c. Realización técnica adecuada Secundaria: Sí 88,9%, No 8,9%, No sabe 2,2%, No válida 0,0%. Universidad: Sí 28,8%, No 3,4%, No sabe 0,0%, No válida 67,8%.	10.2.c. Realización técnica adecuada Secundaria: Sí 53,3%, No 44,4%, No sabe 2,2%, No válida 0,0%. Universidad: Sí 18,6%, No 13,6%, No sabe 0,0%, No válida 67,8%.
10.1.d. Obra Universal Secundaria: Sí 91,1%, No 4,4%, No sabe 2,2%, No válida 2,2%. Universidad: Sí 32,2%, No 0,0%, No sabe 0,0%, No válida 67,8%.	10.2.d. Obra Universal Secundaria: Sí 20,0%, No 75,6%, No sabe 4,4%, No válida 0,0%. Universidad: Sí 13,6%, No 18,6%, No sabe 0,0%, No válida 67,8%.

Gráfico 88. Valores porcentuales del enunciado 10 para Educación Secundaria Obligatoria y Educación Universitaria.

2.4.5 Conclusiones.

El conocimiento de los alumnos, tanto de enseñanza secundaria como superior en cuestiones elementales de arte negroafricano, es bajo, si tenemos en cuenta que sólo en torno a un 60% de los encuestados, es capaz de nombrar un séptimo país africano (teniendo en cuenta que de los siete nombrados el 50% son países norteafricanos, siendo constante la presencia de Egipto y Marruecos, y el 50% restante son negroafricanos con la presencia constante de Sudáfrica debido a la influencia reciente del mundial 2010). Nos queda como resultado que los alumnos de secundaria y enseñanza superior son capaces de nombrar en torno a tres países negroafricanos.

La situación se agrava cuando tienen que colocar en un mapa la posición del país nombrado, en cuyo caso, únicamente el 53,3% de los encuestados, colocan de forma correcta el primer país elegido, mientras que con respecto al séptimo país, solo lo colocan correctamente el 28,9%.

Pese a lo que se pudiera prever, la situación es más preocupante en la enseñanza universitaria donde únicamente el 27,1% de los alumnos colocan bien el primer país, mientras que sólo el 5,1% lo hacen de forma correcta con el séptimo país nombrado. El 84,7% de los alumnos de enseñanza superior no saben donde se encuentra el séptimo

país nombrado, que junto con el 10,2% de errores en la colocación, supone que un 94,9% de alumnos universitarios no saben posicionar sobre el mapa el séptimo país que ellos han nombrado.

El enunciado tres, plantea las correlaciones de términos que permiten establecer creencias y prejuicios. Más de la mitad de los encuestados consideran que no se da relación entre una *forma social étnica* y *posibilidades de desarrollo* (económico, cultura o social), insistiendo en el inmovilismo de las sociedades tradicionales subsaharianas.

Cuando hacemos corresponder la asociación entre *desarrollo* y un país africano como Nigeria (como uno de los principales exportadores de petróleo del mundo), el 44,4% de los alumnos de secundaria no establecen vínculos entre *desarrollo* y *Nigeria*, que unidos al 22,2% que responden “no sabe”, y el 2,2% cuya respuesta no es válida, dejan en un 31,2% de alumnos que consideran vínculos entre *desarrollo* y *Nigeria*.

Tan sólo el 33,3% de los alumnos de secundaria afirma haber visto un museo o exposición de arte subsahariano, únicamente el 13,6% en enseñanza superior. Mientras que el 71,1% de alumnos de secundaria y el 91,5% en enseñanza superior, nunca han visto un libro de arte negroafricano. Estos datos son similares para búsquedas de información en arte negroafricano en internet.

No hay ni un interés ni una formación sistemática y reglada, en torno al arte africano, y en los casos que se da, se produce por intereses puntuales y personales. Esto junto con la creencia de que las culturas negroafricanas son subdesarrolladas (60% en secundaria y 49,2% en superior), coloca la obra negroafricana en un estado de indefensión, donde la falta de interés deriva en falta de difusión y publicación especializada. Dentro de este círculo vicioso donde la falta de beneficio económico, tanto para editoriales, como para referentes profesionales que generen beneficios, colocan al arte negroafricano a merced de creencias y prejuicios principalmente derivados de los medios de comunicación, que se ven reflejados en los libros de texto.

El nivel de conocimiento atributivo de una obra en cuanto localización geográfica-temporal, y en función de éstas, de atribución estilística, presenta datos aceptables para las obras occidentales, tanto griegas y románicas, presentando confusiones con la obra “moderna”, que aún así muestra un tendencia comparativa. El nivel del mismo tipo de conocimiento con respecto a culturas africanas, a excepción de

la egipcia, es prácticamente nulo, manteniéndose entre el 0% y el 10% de respuestas correctas, tanto para secundaria como para enseñanza superior.

Los conocimientos genéricos y elementales, en cuanto a atribución de características de la obra negroafricana, sólo se identifican en el material de la obra y el tipo de representación, mientras que no identifican la proporción más generalizada. Cuando este conocimiento tiene que ser aplicado a culturas concretas las respuestas correctas están por debajo del 5%, tanto para las respuestas técnicas generales, como para las localizaciones geográficas y temporales (para estas últimas los datos de corrección están por debajo del 3%). En este nivel, los encuestados que reconocen no saber las respuestas para las culturas nok, benin y dogón, son del 86,7% en secundaria, del 98,3% en enseñanza superior; del 80% en secundaria, del 98,3% en enseñanza superior; del 91,1% en secundaria, y del 100% en enseñanza superior, respectivamente.

Los datos de comparativa de una obra históricamente tipológica Occidental y una obra negroafricana, en función de la valoración de su utilidad, belleza, técnica y universalidad, presenta una tendencia ascendente en la valoración de los alumnos de secundaria para la obra Occidental, que se invierte en la valoración de la obra africana, llegando al 75,6% de los encuestados que no consideran universal la obra negroafricana (por un 91,1% que sí consideran universal la obra Occidental).

2.4.5 Análisis

No se da apenas un conocimiento de posición geográfica de los países africanos en una forma de ignorancia por desestimación, que los engulle en otros conceptos que los agrupa y los sitúa en un *sur* vago e impreciso. Estos conceptos marcan agrupamientos como países *subdesarrollados*, o más benéfico como países *en desarrollo*, suponiendo el desarrollo en los términos occidentales.

Este proceso es paralelo al que se vivió en la época de la colonización con el término *civilización*. En cuanto método se basa en la aceptación de un grado *último*, al que debe aspirar una sociedad. En aquel caso, se obvió que las culturas africanas eran civilizadas (en sus términos; algunos de ellos muy precisos) y en la actualidad se obvia el nivel de desarrollo alcanzado por las culturas africanas.

¿Cuál es el problema? Básicamente se basa en los términos en los que se acepta que una cultura es desarrollada; esto es, principalmente en función de su desarrollo tecnológico y económico. Esto determina las relaciones del hombre, tanto con su entorno como con el resto de sus miembros y de las instituciones que se generan.

El término de desarrollo comprendido bajo los parámetros occidentales, hace considerar que el progreso sea concebido en los límites de occidente (a excepciones hechas de países como Japón), dejando al margen a las culturas africanas. De esta manera aunque se consideren las manifestaciones artísticas dentro de un marco de progreso, esto por un lado las limita a las condiciones del mismo, y por otro, desestima como no artísticas cualquier manifestación que no esté dentro de los límites geográficos de occidente, o que no esté dentro de los resultados previstos.

En el arte Occidental se da un alto grado de abstracción, tanto en su generación como en su resultado objetual, que hace que el objeto se mantenga en una órbita específica que le hace comprensible, desde el vocabulario empleado, hasta los mecanismos de producción e incluso los “artistas”, que lo producen; todo está controlado endogámicamente. Al no haber una finalidad en el arte más allá del arte, no hay referencias ni criterios fuera de los propios. No aportan nada socialmente en su conjunto, ni tampoco reportan nada; se produce una autosatisfacción artística, una disfunción, que hace incomprensible otro tipo de manifestaciones artísticas como las negras africanas altamente funcionales en términos sociales, tanto de generación como de aplicación.

La desestimación de otras manifestaciones artísticas ha hecho que haya una cierta aceptación del arte egipcio dentro del arte Occidental, ya que al ser difícil la negación de sus logros, y su influencia en el desarrollo artístico Occidental, ha de ser absorbido (en torno a un 43% de los alumnos no consideran el arte egipcio como arte africano).

De todo lo anterior se deriva una falta de interés en las propuestas artísticas negrafricanas estando en torno al 75% el número de encuestados que no han visto ningún tipo de exposición, ni han mostrado interés en la búsqueda de información por el mismo.

El sistema educativo no es más que una proyección de una situación social, de forma, que el hecho de que un 91,5% de los alumnos universitarios afirmen no haber tenido formación sobre arte negroafricano, muestra únicamente, la falta de interés social por la cultura negroafricana, más allá de cuestiones anecdóticas y aceptadas socialmente, creando un vínculo de relación entre las culturas de superioridad.

Al igual que se da un cierto grado de conocimiento aceptable en el reconocimiento de culturas como la griega, el grado de conocimiento de culturas como la Ife o la Dchenné es absolutamente desconocido, tanto en atribución geográfica, como histórica o temporal, siendo éstas poco preocupantes en cuanto ni siquiera se reconoce el nombre de dichas culturas.

Existe un vacío en el conocimiento de las culturas africanas. Para hacernos una idea, este proceso de desestimación es similar a que los alumnos no conocieran ni tan siquiera la palabra “griego” o “romano”, y como tal, se produjera un total desconocimiento de sus logros, manifestaciones o respuestas de estas sociedades, sus influencias pasadas y repercusiones. Esto se considera en la práctica imposible, ya que no somos capaces de comprendernos como sociedad, sin la influencia a menudo visible de nuestro pasado histórico, que es a menudo rememorado en un sinfín de fiestas tradicionales. Privar de este tipo de manifestaciones de identidad, es privar de la base social sobre la que se levantan las manifestaciones artísticas, y son cuidadas en los sistemas educativos, siendo muy tenidas en cuenta como medios de cohesión social (no siempre de forma evidente).

Más de un 90% de los alumnos desconocen la existencia de culturas como benín o dogón, siendo depreciadas de los contenidos del sistema educativo, cuando éste, por otro lado, pretende integrar a alumnos extranjeros (entre ellos negroafricanos). Hemos de suponer que esta pretensión de integración se basa en que estos “otros” acepten las bases culturales occidentales, sin que otras opciones las pongan en entredicho. Esto justifica, en parte, que más de un 90% de alumnos considere universal una obra griega, mientras que para una obra fang únicamente un 20% le dé un valor como para merecer ser reconocido de forma universal.

Las diferentes culturas históricas europeas contienen parte de los valores plásticos que hemos considerados como ejemplares, que se han tenido como modelos en

los sistemas educativos de las enseñanzas plásticas y artísticas, tanto a nivel práctico como intelectual. Asumir estos valores plásticos como universales ha llevado a considerar como desestimables otro conjunto de posibilidades plásticas. Este conjunto de sistemas de desestimación no se establecen en función de criterios artísticos, sino también políticos o económicos, en función de las coyunturas e intereses históricos de determinados estados y su posición a nivel global.

Las enseñanzas artísticas han apoyado posiciones coloniales y neocoloniales en la valoración de la obra negroafricana, y estas posiciones han condicionado la consideración de la obra negroafricana en los sistemas educativos. El hecho de que nuestros alumnos sean ignorantes en muchas dimensiones de las culturas negroafricanas sólo puede obedecer a una dejadez, que permite un vacío difícil de abordar.

La inclusión de la plástica diferencial negroafricana requiere de la revisión de nuestros sistemas de aproximación al conocimiento, el fundamento de los mismos, su carácter, e incluso el tipo de conclusiones que podemos extraer de los mismos.

2.5 Fundamentos de elaboración de una propuesta didáctica

La propuesta actual no pretende ser una propuesta didáctica de aula, sino más bien una propuesta desde la aproximación al método, que permita dotar de instrumentos para realizar concreciones de propuesta de aula.

De esta forma trabajamos la presentación de los objetos desde su contexto e insistiendo en la categorización, tanto en los niveles formales, como contextuales e históricos; presentados con el rigor científico requerido. En segundo lugar planteamos el carácter básico del objeto negroafricano en su faceta relacional y en su vínculo con la realidad, que determina no sólo su representación formal sino también su contenido.

Este vínculo con la realidad nos lleva a plantear sistemas de relación formal y funcional. Por último nos centraremos en la aportación de la plástica negroafricana al concepto de dimensionalidad como característica básica, desde la que se construye la obra, y por lo tanto su didáctica.

2.5.1 Propuesta de categorización general de objetos negrafricanos

La catalogación de la obra africana, presenta uno de los retos importantes en la presentación en los libros de texto, tanto por su falta de precisión, como por la carencia de una sistematización y de contextualización.

Para ello realizamos una propuesta de categorización a partir de la cual se puede trabajar en los objetos que se presentan en educación artística, cuando estos son negrafricanos.

En esta propuesta cada obra queda catalogada en función de los siguientes parámetros: registro, localización, imagen principal, imagen secundaria, imagen detalle, citación, descripción, geocultura, cultura, autor, lugar de procedencia, datación, tipología, precisiones tipológicas, nombre específico, contexto, material, tamaño, peso, inscripciones, nivel, mapa, fuente de ingreso, fecha de ingreso, valoración, ficha realizada por, fecha de realización y revisión de la catalogación.

0029	
registro:	
localización:	Instituto de Arte de Detroit, Michigan (EEUU).
imagen:	
citación:	Figura antropomorfa, Bamana, asociación de Jo. Instituto de Arte de Detroit. Legado de Roberto H. Tannahill; Num. Inv. 70.46
descripción:	La asociación de Jo de la tribu de Bamana utiliza estas figuras como parte de la iniciación de hombres jóvenes en edad adulta. Después de seis años de instrucción, una muerte simbólica es decretado y los hombres jóvenes son "reborn" como adultos. Entonces, mientras que bailan, los iniciados llevan a cabo estas figuras -- que pechos y abdomen grandes de la hinchação referían a la capacidad de una mujer joven para la maternidad -- para anunciar que son listos ahora tomar a una esposa.
geopoblación:	
cultura:	Bamana
autor:	Desconocido
lugar de procedencia:	Mali
datación:	
tipología:	Figura antropomorfa Figura femenina
precisiones tipológicas:	
nombre específico:	
contexto:	asociación de Jo
material:	Madera, cobre, granos
tamaño:	51,8 centímetro
peso:	
inscripciones:	Sustractiva
nivel:	Segundo
mapa:	

datos administrativos

fuente de ingreso:	ficha realizada por:
fecha de ingreso:	fecha de realización:
valoración:	revisión de la catalogación:

Gráfico 89. Propuesta de catalogación de objetos negrafricanos.

La concreción de los parámetros así como su descripción queda recogida en la siguiente tabla:

Registro	Recoge con cuatro cifras el número específico de cada obra.
Localización	La localización menciona por un lado, si la obra pertenece a una colección privada o si bien pertenece a una organización de carácter público o privado. En todos los casos se menciona el nombre de la colección (en el caso de las colecciones públicas se recoge el nombre del museo o institución), la ciudad donde se encuentra y entre paréntesis el nombre del país.
Imagen principal	Está definida por el alzado frontal, por los perfiles, o laterales anteriores. Las posiciones de la imagen están nombradas siguiendo las pautas del sistema diédrico, teniendo en cuenta que la imagen de un lado es la que corresponde la vista desde el opuesto; esto es una imagen en la que se percibe el lado izquierdo es vista desde la derecha. De esta manera quedan nombradas de la siguiente forma: Alzado frontal, lateral anterior derecho, perfil derecho, lateral posterior derecho, alzado posterior, lateral posterior izquierdo, perfil izquierdo y lateral anterior izquierdo.
Imagen secundaria	Cualquiera de las imágenes que no se presente en la imagen principal, preferentemente laterales anteriores y perfiles.
Imagen detalle	Cualquiera de las imágenes que no se presente en las imágenes anteriores, preferentemente laterales anteriores y perfiles, o bien una imagen detalle.
Citación	La citación se define con la tipología (en algunos casos las precisiones tipológicas), la cultura, la localización y el número de inventario de la misma.
Descripción	Breve descripción visual del objeto, que corresponde a una lectura objetiva del mismo.
Geocultura	Atribución del objeto a un conjunto histórico artístico con el que comparten ciertos aspectos que no son exclusivamente formales. La localización de cada objeto viene dado por tres números 00/00/00, que corresponden a diferentes niveles de concreción, abarcando características comunes.
Cultura	Nombre de la cultura de producción o adopción.
Autor	Nombre del artista, definido por el nombre específico o por el vínculo del mismo con una zona o conjunto de obras.
Lugar de procedencia	Lugar de zona de procedencia el objeto en la adquisición inicial. Entre paréntesis se presenta el país.
Datación	Caso de carecer de una datación precisa, se presenta una datación relativa considerada en períodos abarcables correspondientes a la división de cada siglo en tres periodos. La datación es relativa y se basa en datación de objetos de diferentes instituciones que presentan cierto tipo de características comunes.
Tipología	Se definen 10 categorías que pueden abarcar la diferente variedad de objetos africanos. Estas son: 01 figura humana, 02 máscara, 03 figura zoomorfa, 04

Precisiones tipológicas	monedas, 05 instrumentos musicales, 06 accesorios arquitectónicos, 07 accesorios personales, 08 accesorios rituales, 09 accesorios hogar y 10 adornos corporales. Las precisiones tipológicas corresponden a las categorías específicas dentro de una tipología. Estas son: 01/01 figura masculina, 01/02 figura femenina, 01/03 maternidades, 01/04 parejas, 01/05 fetiches, 01/06 guardianes de relicarios, 01/07 cabezas, 01/08 postes, 01/09 muñecas, 01/10 marioneta, 01/11 figura ecuestre, 01/12 figura andrógina, 01/13 grupos, 02/01 máscara frontal, 02/02 máscara casco, 02/03 máscara plancha, 02/04 máscara yelmo, 02/05 máscara doble, 02/06 máscara triple, 02/07 máscara horizontal, 02/08 máscara amuleto, 02/09 máscara zoomorfa, 02/10 máscara antropomorfa, 03/01 mamíferos, 03/02 aves, 03/03 reptiles, 03/04 anfibios, 03/05 peces, 03/06 insectos, 03/07 moluscos, 04/01 barras y lingotes, 04/02 utensilios agrícolas, 04/03 armas, 04/04 instrumentos musicales, 04/05 formas naturales animales, 04/06 formas naturales vegetales, 04/07 joyas, 04/08 otras monedas, 05/01 idiófonos, 05/02 membranófonos, 05/03 cordófonos, 05/04 aerófonos, 06/01 cerraduras, 06/02 postes, 06/03 puertas, 06/04 señales de identidad, 07/01 reposacabezas, 07/02 taburetes, 07/03 bastones, 07/04 pipas, 07/05 escudos, 07/06 armas, 07/07 peines, 07/08 pasaporte, 07/09 arpones, 07/10 juguetes, 08/01 ligados al fuego, 08/02 ligados al tejido, 08/03 ligados a la tierra, 08/04 ligados a la lucha, 08/05 ligados a la adivinación, 08/06 ligados a la brujería, 08/07 ligados a la religión, 09/01 cucharas, 09/02 recipientes, 09/03 juegos, 09/04 camas, 09/05 tejidos, 09/06 sillas, 10/01 joyas, 10/02 sombreros y gorras, 10/03 prendas de vestir, 10/04 bufanda y 10/05 cubresexo.
Nombre específico	Con el nombre específico se recoge la denominación del objeto en el lugar de producción o adopción.
Contexto	Cada uno de los objetos se presenta dentro de un contexto global de funcionamiento. Se presentan los siguientes: Objetos de intercambio, objetos de regulación, objetos de adivinación, objetos de paso, objetos vehiculares, objetos de la memoria, objetos de aprendizaje, objetos de identidad y objetos de prestigio.
Material	El objeto se construye en un material principal normalmente por sustracción que define la representación. A este se le añade por adición el material del objeto de segundo nivel. Los materiales soporte constituyen la base de la imagen y les denominamos materiales de primer nivel. En la catalogación aparece en primer lugar el material de primer nivel y seguido de una coma y entre paréntesis los materiales de segundo nivel.
Tamaño	Como norma general cuando aparece únicamente una medida se da, la de mayor longitud del objeto. La primera medida corresponde a la altura; la segunda a la anchura, considerada ésta desde el punto de vista del alzado; y la tercera la profundidad en base al perfil. En todos los casos la medida corresponde a la de mayor longitud.
Peso	La primera medida corresponde al diámetro completo; la segunda a la altura; y la tercera al diámetro parcial, teniendo en cuenta por tal el que no se encuentra cerrando el círculo. Vienen dados por una sola medida que corresponde a la longitud parcial, entendido este como el objeto cerrado.
Inscripciones	Recoge, si las tuviera, marcas de autor. También se registran inscripciones

	posteriores a la realización.
Nivel	Define, del primero al quinto, la calidad de la talla. El nivel primero señala obras de mayor calidad; las obras de quinto nivel se reserva para las obras de menor calidad.
Mapa	Un mapa de localización de la obra y de su ámbito de influencia.
Fuente de ingreso	La fuente de ingreso hace referencia al modo de ingreso de la pieza en la colección, institución o museo.
Fecha de ingreso	La fecha de ingreso hace referencia a la fecha de ingreso de la pieza en la colección, institución o museo.
Valoración	La valoración se registra en términos económicos, bien en euros o dólares.
Ficha realizada por	Autor de realización del registro.
Fecha de realización	Fecha en que se realiza la catalogación del registro.
Revisión de la catalogación:	Fecha en que se realiza la revisión de la catalogación del registro.

Gráfico 90. Parámetros de categorización de la catalogación de la obra negraafricana.

De todas las categorías, las que van a configurar en mayor medida el estudio de la obra, son: la geocultura, como imbricación de la obra en un contexto histórico y geográfico; las tipologías como categoría de ordenación de los objetos; las precisiones tipológicas, ya que son estas las que colocan al objeto en diferentes subgrupos, y el contexto específico de la obra en sí. Estas categorías son útiles en la medida que pueden moverse dentro del mismo esquema, principalmente nos estamos refiriendo a las tipologías, las precisiones tipológicas y el contexto.

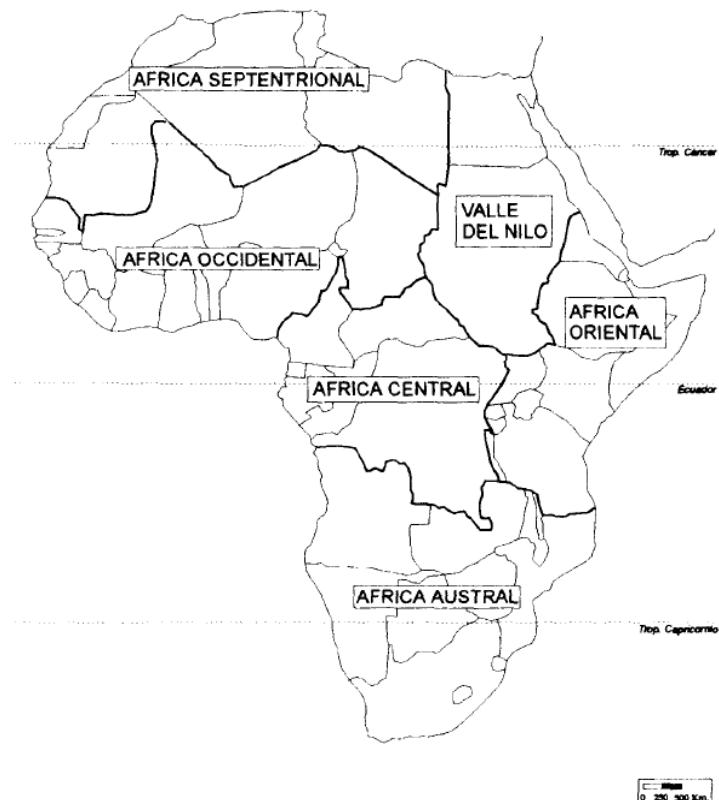
2.5.1.1 La geocultura en la categorización

La geografía funciona como un determinante en las sociedades tradicionales africanas, dentro de la concepción del vínculo con la realidad natural que hemos planteado anteriormente. Considerar la geocultura representa situar el objeto negroafricano en un contexto geográfico (que incluye el concepto histórico y por ende el lingüístico) e interferencial con su ámbito de influencias.

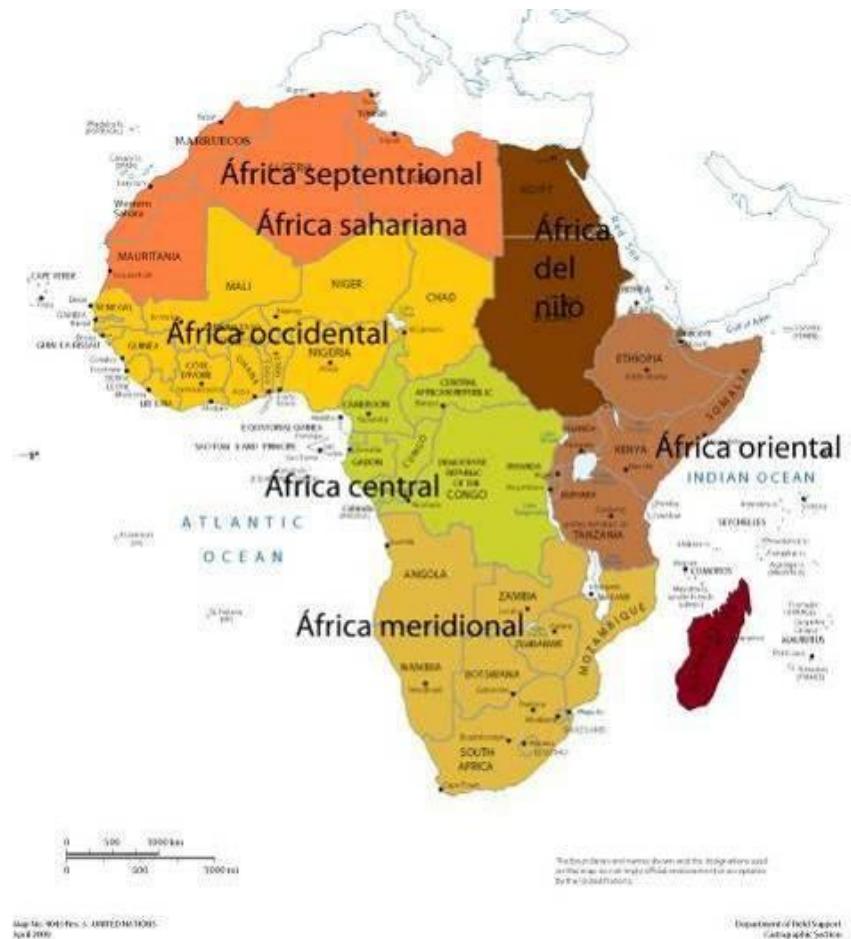
La enormidad de la geografía africana y la falta de fuentes, hace difícil una diferenciación por agrupaciones que puedan situar las obras concretas en un marco de referencia más genérica.

“Hance escribía en los años 1970 en este sentido y aseguraba la existencia de 800 lenguas diferentes entre los indígenas (africanos de origen), 400 dialectos bantúes, cerca de 300 Sudáñeses y el agravante de que algunos son hablados por una sola tribu. Un auténtico Babel” (Torres Luna, 1996, p.14).

En una primer acercamiento haremos una división general de África a partir de la evolución de las divisiones realizadas por: Méndez y Molinero en 1984, Suggate en 1974, Harrison Church en el 77 y el planteamiento derivado del estudio de las mismas hecha por M^a Pilar de Torres Luna en 1996, que presenta esta división:



División general de África (Torres Luna, 1996, p.33).



División general de África. Elaboración sobre la base del mapa de África de las Naciones Unidas.

La concentración de los países del África Central se articula en torno a los que comparten características específicas, ligadas a caracteres ecuatoriales.

“De esta extensión sobra, a todas luces, el apuntamiento superior de la silueta del Camerún, que es tan árido como el vecino lago Chad y el noreste de Nigeria. Sobra igualmente, el apéndice meridional de la República Democrática del Congo, asimilable a las tierras de Zambia” (Torres Luna, 1996, p.34).

La consideración del grupo formado por el Valle del Nilo se hace en función de la potencia de dicho río, que ha determinado un conjunto histórico y cultural, aunque con ciertas particularidades. Siendo pulcros en ésta consideración, deberíamos incluir tanto a Uganda como a Etiopía, lugares respectivos del nacimiento del Nilo Blanco y el Nilo Azul, antes de confluir en Jartum.

“Realmente para hablar de países del Nilo con cierta propiedad habría que incluir a Uganda (que forma parte de los Grandes Lagos africanos) y quizá a algún sector de Etiopía. Sin embargo, cualquiera de estas dos naciones no tiene una apoyatura económica, humana y cultural en la fértil cinta de agua que dibuja el río como ocurre para los emblemáticos Egipto y Sudán” (Torres Luna, 1996, p.34).

Con respecto a África oriental, Torres Luna considera adecuada la diferenciación hecha por Suggate en la que diferencia el Cuerno de África,

“en función de los paisajes y economías del espacio somalí, coincidente en buena parte con el desierto costero algo atenuado, y con las tierras etiópicas que pueden servir de transición hacia los espacios plenamente nilóticos” (Torres Luna, 1996, p.30).

La línea divisoria entre el África Occidental y el septentrional se acomete con el problema de considerar Mauritania parte del septentrión, o incluir Chad en la zona Occidental. El problema en ambos casos viene determinado por la falta de consideración del Sáhara.

“La imagen de unidad geográfica en cuanto a sus características físicas que de inmediato evoca la palabra *Sáhara*, no está respaldada paradójicamente por una facilidad similar en lo que respecta a los límites de su localización” (Torres Luna, 1996, p.35).

Y a pesar de los problemas de limitación del Sáhara, hemos de considerar al menos su influencia con respecto a las obras de carácter artístico que se han ido generando a través de la historia negrafricana, principalmente en el África Occidental. Esta influencia ha de estar considerada en relación a las pinturas rupestres.

A partir de estas diferenciaciones que hemos creído conveniente tener en cuenta, establecemos una organización basada en una estructuración del objeto africano a partir de la consideración de su lugar de origen, su carácter étnico y el sentido dinámico, histórico y geográfico del mismo. De esta manera pretendemos establecer agrupamientos que respondan a los tres criterios citados. Estos son:

Distribución general	Focos históricos	Expansión
2.5.1.1.1 Sudán Occidental.	Arte rupestre. Los reinos del África sudánica Occidental.	2.5.1.1.1.1/01 Níger Central. 2.5.1.1.1.1/02 Sabanas de Burkina. 2.5.1.1.1.1/03 Norte de países costeros del Sudán Occidental.
2.5.1.1.2 Costa de Guinea Occidental.	Sherbro, bulom y kisi. akan. Yoruba. Benin: el arte de la ciudad-estado Edo.	2.5.1.1.2/04 El litoral y bosque interior. 2.5.1.1.2/05 Costa de Guinea Central.
2.5.1.1.1 África Occidental.	2.5.1.1.3 Culturas clásicas del África Occidental.	2.5.1.1.3/06 Culturas clásicas del Níger. 2.5.1.1.3/07 Culturas clásicas de la costa Occidental. 2.5.1.1.3/08 Culturas del este del África Occidental.
2.5.1.1.4 Sudán Central.	Kánem-bornú y la cultura sao. Kororofa: los dchukun.	2.5.1.1.4/09 Lago Chad. 2.5.1.1.4/10 Orilla derecha del Benué. 2.5.1.1.4/11 Orilla izquierda del Benué. 2.5.1.1.5/12 El Bajo Níger 2.5.1.1.5/13 El Río Cross 2.5.1.1.5/14 El Grasland camerunés hasta la frontera con la República Centroafricana.
2.5.1.1.5 Golfo de Guinea.	Igbo-ukwu.	2.5.1.1.2.1/15 Cuenca del Ogooué. 2.5.1.1.2.1/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge.
2.5.1.1.2 África central.	2.5.1.1.2.2 Interior del África Central Norte. 2.5.1.1.2.3 Interior del África Central Oriental junto a los grandes lagos.	2.5.1.1.2.2/17 A la derecha del Uele. 2.5.1.1.2.2/18 A la izquierda del Uele. 2.5.1.1.2.3/19 Del Lualaba a los grandes lagos. 2.5.1.1.2.3/20 Del Lulua al Tanganika.
2.5.1.1.2.4 Interior del África Central al sur del Lukenie.		2.5.1.1.2.4/21 Lukenie, Kasai. 2.5.1.1.2.4/22 Kwango, Kwilu, Lulua.
2.5.1.1.2.5 Interior del África Central Sur.		2.5.1.1.2.5/23 Los confines angoleños y de Zambia.
2.5.1.1.2.6 Culturas clásicas del África Central.	El arte de la sabana meridional.	2.5.1.1.2.6/24 Cultura clásicas del África Central.
2.5.1.1.3.1 Sudán Oriental.	Arte rupestre. Los antiguos nubios.	2.5.1.1.3.1/25 Sudán Oriental.
2.5.1.1.3.2 Este del Tanganika y el Nyanza.		2.5.1.1.3.2/26 Costa del Índico. 2.5.1.1.3.2/27 Entre el Tanganika y el Nyanza.

2.5.1.1.3.3 Este africano del Nyasa.		2.5.1.1.3.3/28 En torno al Nyasa.
2.5.1.1.3.4 Sureste africano.		2.5.1.1.3.4/29 Sureste africano al sur del Zambeze.
2.5.1.1.3.5 Culturas clásicas del África Oriental y Austral.	Africa oriental. El arte de África meridional.	2.5.1.1.3.5/30 Culturas clásicas del África Oriental y Austral.

Gráfico 91. La geocultura en la categorización.

2.5.1.1.1 África Occidental

África Occidental es la zona de sabana entre el Sáhara y el bosque ecuatorial. Al norte encontramos una estepa semiárida, denominada el Sahel, mientras que al sur tenemos un clima húmedo arbolado con algunas zonas de bosque denso. Los pueblos de la sabana mantenían relaciones exteriores con el mundo musulmán a través del Sáhara antes del siglo IX. Mientras que los pueblos del bosque, a partir de finales del XV, se dirigieron a occidente y al mundo católico.

“Desde finales del primer milenio, los principales grupos de pueblos de África Occidental se había ubicado grosso modo en sus áreas presentes” (Sellier, 2005, p.95).

El África Occidental desde el punto de vista histórico se puede dividir en tres grandes regiones: pueblos de la sabana Occidental, compuesto por el grupo mande, grupo voltaico, grupo atlántico y sonrai; los pueblos de la sabana central compuesto por el grupo chadico que dio lugar a los Estados Hausas, y nómadas de lenguas nilo-saharianas, que crearon el Estado de Kánem; y el tercer grupo los pueblos del bosque; formado al este por el grupo kwa (akan, yoruba, igbo) y al oeste por los kru.

En este esquema separamos los pueblos del bosque por la riqueza cultural de la zona del Golfo de Guinea y Camerún, estudiándolo como un quinto grupo. Haremos un grupo diferenciado en lo que corresponden a lo que podríamos llamar culturas clásicas de toda la zona Occidental, aunque separando las mismas, en los tres grupos anteriormente diferenciados. De esta forma la clasificación quedaría como aparece en el *esquema general de África Occidental*.

		Níger Central.
2.5.1.1.1 Sudán Occidental.		Sabanas de Burkina.
		Norte de países costeros del Sudán Occidental.
2.5.1.1.2 Costa de Guinea Occidental.		El litoral y bosque interior.
		Costa de Guinea Central.
2.5.1.1.1 África Occidental.	2.5.1.1.3 Culturas clásicas del África Occidental.	Culturas clásicas del Níger.
		Culturas clásicas de la costa Occidental.
		Culturas del este del África Occidental.
	2.5.1.1.4 Sudán Central.	Lago Chad.
		Orilla derecha del Benué.
		Orilla izquierda del Benué.
2.5.1.1.5 Golfo de Guinea.		El Bajo Níger.
		El Río Cross.
		El Grasland camerunés hasta la frontera con la República centroafricana.

Gráfico 92. Esquema general de África Occidental.

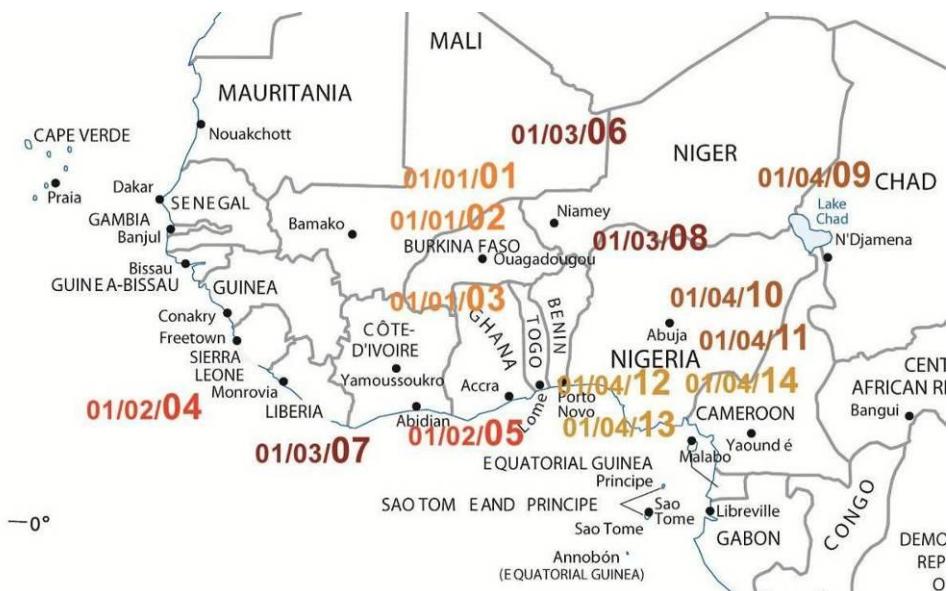


Gráfico 93. Esquema general de África Occidental en su posición sobre el mapa.

La influencia histórica más antigua sobre la zona del Níger Central es la sahariana (pinturas rupestres), que al no contar con una clasificación geocultural específica, la incluimos como espacio de influencia sobre toda la zona del Sahel, lo cual incluye, además del *Níger Central*, las *Sabanas de Burkina* y el *Norte de países costeros del Sudán Occidental*.

En la superposición de la foto satélite con el mapa de localización de pinturas rupestres (Willet, 1999, p.44), podemos observar la posición de las principales obras rupestres tanto del sáhara como de el sur de África.

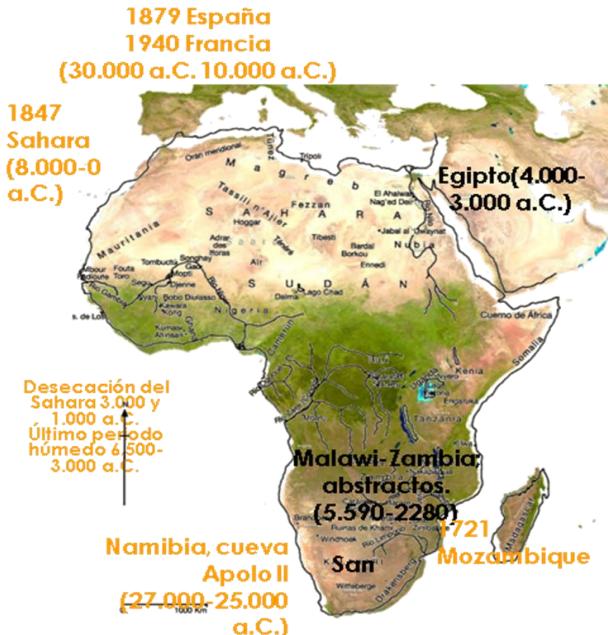


Gráfico 94 Superposición de la foto satélite con el mapa de localización de pinturas rupestres (Willet, 1999, p.44).

La extensión de las pinturas rupestres del Sáhara abarca desde Marruecos y Mauritania en la costa Atlántica, a Tibesti y Nubia en el Mar Rojo (5.700 km.) y del Atlas sahariano al Sahel (1.500 km.). La mayoría de los grabados y pinturas, en torno al 25 por ciento, se encuentran en Tassili (40.000), realizándose los más antiguos en torno al 8.000 a.C.

En la plástica negrafricana posterior ha tenido influencia la pervivencia basada en la primacía de la cabeza, la abstracción simbólica y la interpretación naturalista. Se han mantenido ciertos temas como: figuras míticas, figuras gigantescas de cabeza redonda, cazadores con arcos, escenas de caza, símbolos abstractos, animales y carros tirados por caballos. La espiral, que quizás sea la representación de una serpiente, es el motivo unificador de todo el arte rupestre como patrón decorativo extendido para toda África.

El arte africano a lo largo de la historia ha asumido parte de las características que se encuentran en el arte rupestre del Sáhara, tanto en su carácter simbólico como en la interpretación de la naturaleza y su representación.

“Este antiguo arte, con su poderoso simbolismo y sus convenciones estéticas, puede muy bien ser la raíz de ese arte africano que se prolonga a través de los milenios hasta nuestros días [...]. Tales consideraciones de primacía son evidentes también en tiempos más recientes. En la escultura, desde los tiempos de Nok hasta los modernos yoruba, se pone el acento en la cabeza, que se representa mayor de lo que es en realidad; y la figura de los gobernantes se representa mayor que la de su séquito. La abstracción simbólica y la interpretación naturalista de los objetos esculpidos son características tanto del arte rupestre como del arte étnico; como lo es en la danza con máscaras, en la que suelen emplearse cabezas de animales” (Gillon, 1989, p.41).

Las comparativas de máscaras se pueden realizar a partir de los siguientes trabajos en los que se observa una máscara con estructura superior de triángulo invertido con remate en picos:

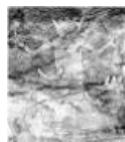


Imagen 58. “Figura de gigante enmascarado con superposiciones (¿o ser sobrenatural?). Tasili-n'Adyer, Argelia, VII-VI milenios a. C. Pintura. Altura de la figura aproximadamente 250 cm.”(Gillon, 1989, p.44).



Imagen 59. Marka, Mali Burkina, comienzos del XX, madera, 49-20-12 cm. C.P.

Las comparativas del uso de danzantes enmarcados se pueden realizar a partir de los siguientes trabajos:



Imagen 60. “Figura de danzante enmascarado en Inaouanrhat, Tassili n-Ajier. Altura 78 cm”. (Willet, 1999, p.51).



Imagen 61. Bobo, Burkina Fasso, portador de máscara, mediados del XX, madera, 56-17-27 cm. C.P.

Las comparativas del uso de cabezas redondas se pueden realizar a partir de los siguientes trabajos:



Imagen 62. “Figura sin cara (aicónica) en Tin Teferiest, Tassili n’Ajier. Período arcaico”. (Willet, 1999, p.46).



Imagen 63. Moba, Togo, tchitcheri, mediados del XX, madera, 99-20-18 cm. C.P.

Las cabezas redondas pueden ser la evolución de los discos solares que aparecen también en Egipto.

Hecho el planteamiento de influencia de la zona sahariana sobre el arte tradicional negroafricano y principalmente en la zona del Sahel, nos centramos en la zona del Níger Central y la influencia de los antiguos reinos occidentales. Junto con la influencia sahariana en la zona del Níger Central tuvieron una gran influencia los Imperios del Níger Central, sobre todo el espacio de influencia del Sahel, lo cual incluye, además del *Níger Central*, las *Sabanas de Burkina* y el *Norte de países costeros del Sudán Occidental*.

En la superposición de la foto satélite con el mapa de localización los Imperios del Níger Central (Gillon, 1989, p.97), podemos observar la posición de la máxima extensión de los Imperios del Níger Central.

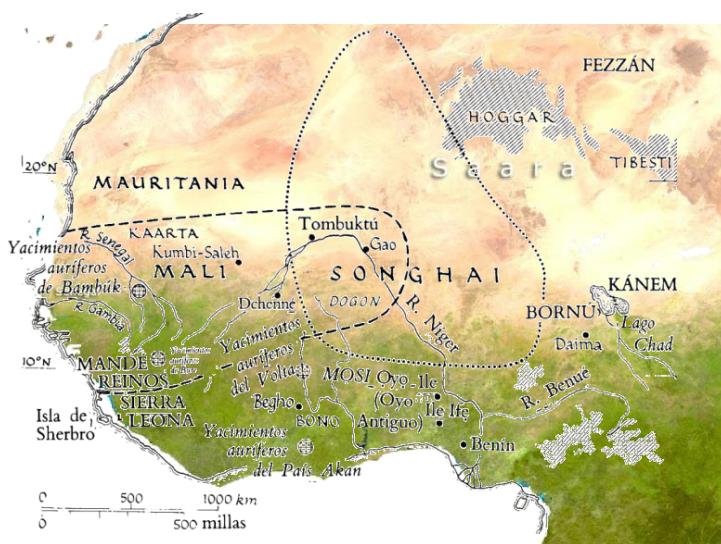


Gráfico 95. Grandes Imperios del Níger Central (Gillon, 1989, p.97). Superposición de la foto satélite.

El ámbito de influencia de los Imperios del Níger Central abarca la zona ocupada por todo el delta interior del Níger, desde el sureste de Mauritania, todo el centro y suroeste de Mali, norte de Burkina y oeste de Níger. A nivel geográfico es clara la influencia del río Níger en cuanto capacidad de comunicación y ámbito de influencia. La zona es un lugar estratégico de comercio con el norte de África y este, ha sido el cauce de la influencia islámica a partir del siglo XI. Estas condiciones llevaron a mediados del siglo XIII a la fundación del Imperio de Mali, que cae en el siglo XV. Al Imperio de Mali le siguió el reino Songhai destruido por los marroquíes a finales del siglo XVI, cuya aristocracia Arma gobernó paralelamente a la progresión del islam. Fulbé musulmanes fundan un Estado teocrático en Futa Díalon a mediados del siglo XVIII. Mientras que los bambara (guerreros mande animistas) fundan los reinos Segu y Kaarta. El califato de Sokoto a comienzos del XIX y el imperio tuculor de El Haj Omar, relevan a los reinos bambaras. A partir de aquí es otra historia; progresión de franceses por el oeste y de británicos y alemanes por el sur. Comienza la gran invasión del Sudán Central. Apenas se encuentra con resistencia salvo la de un jefe de guerra mande, Samori Turé.

Entre las culturas sobre las que han influido plásticamente están: bamana, bozo, dogón, senufó, mossi y kurumba. Las excavaciones de 1977 realizadas por McIntosh en Dchenne, determinaron dos estilos dchenne y bankuni. La fecha de ocupación data del 500 al 1.500 d.C. El estilo Bankuni, encontrado en torno a Bamako y Segu, muestra el cuerpo alargado y cilíndrico, cabezas redondas y proporciones naturales.



Imagen 64. "Mujer de rodillas.
Estilo bankuni. Terracota. 63 cm. Colección
Baudom de Grunne. Foto: Roger Asseberghs".
(Gillon, 1989, p.100).



Imagen 65. mossi, Burkina Fasso,
madera, 124-18-17 cm., frente.

En el estilo de Dchenné sobresale el mentón y se repite con asiduidad la figura de la serpiente, que se ha constituido como mito primordial de la nación.



Imagen 66. "Busto masculino. De Dchenné Antigua. 1300-1400 d. C. Terracota. 38 cm . Detroit Institute of Art (instituto de Arte de Detroit). Foto: cortesía Lance Roberta Entwistle". (Gillon, 1989, p.99).



Imagen 67. senufó, Costa de Marfil, fetiche, comienzos del s.XX, madera, cuerno, fibras, plumas, 43-14-15 cm. C.P.

En Dchenné aparecen figuras arrodilladas y representaciones del caballo, que se han repetido en la actualidad en los senufó, bozo, dogón, mossi, kurumba y bamana. Los senufó mantienen concordancias tanto en iconografía, mitología, e incluso organización social, en lo referente a los artistas (castas de herreros), con los pueblos del Níger Central, siendo posiblemente este, su origen geográfico, ocupando su posición actual desde hace unos 300 años. Son claras también las similitudes entre los senufó y los dogón, aunque estos se han mantenido en el delta interior del Niger desde su llegada en torno al siglo XV, posiblemente huyendo de la penetración del Islam.

Los mossi, aunque en origen no realizaban objetos artísticos, mantenían una organización similar a los imperios sudánicos en función de mornarquías divinizadas. Muy posiblemente fueron los kurumba los que realizaban las obras mossi, al ser estos reconocidos por los mossi como *nioniosi* (los dueños de la tierra). El arte mossi mantiene el perfil kurumba.



Imagen 68. Figura antropomorfa, Muñeca kurumba, madera, 8,3 cm. Museo Americano de Ciencias Naturales. Núm. Inv. 90.2/ 8504.

Podemos concretar que los pueblos influenciados por las pinturas rupestres del Sáhara, así como por los Imperios del Níger Central, agrupados por zonas, son los que relatamos a continuación. Los pueblos de África Occidental de la zona del Sudán Occidental, que se encuentran en el Níger Central del oeste de Mali son: mandinka, soninke kagoro, kita, bamana, touareg, bankuni y mande. Los pueblos de África Occidental de la zona del Sudán Occidental, que se encuentran en el Níger Central, en el delta interior del Níger (centro de Mali) son: djnné, tellem, dogón, bozo, samogo, arma-

songhai, fulani, san, masina, marka y soninke dafing. Los pueblos de África Occidental de la zona del Sudán Occidental, que se encuentran en el Níger Central del norte de Burkina son: kurumba y nyonyosi. Los pueblos de África Occidental de la zona del Sudán Occidental, que se encuentran en el Níger Central del este de Mali son: peul, bura, udalan, sorko, songhai-kado, wodaabe e iwellemeden. Los pueblos de África Occidental de la zona del Sudán Occidental, que se encuentran en el Níger Central del oeste de Níger son: gow, zarma, zarmaganda, dendi, mauri, adarawa y kurfei. Los pueblos de África Occidental de la zona del Sudán Occidental, que se encuentran en el Níger Central del oeste de Nigeria son: fulani, sokoto, dakakari, rushe, kambari y busa.

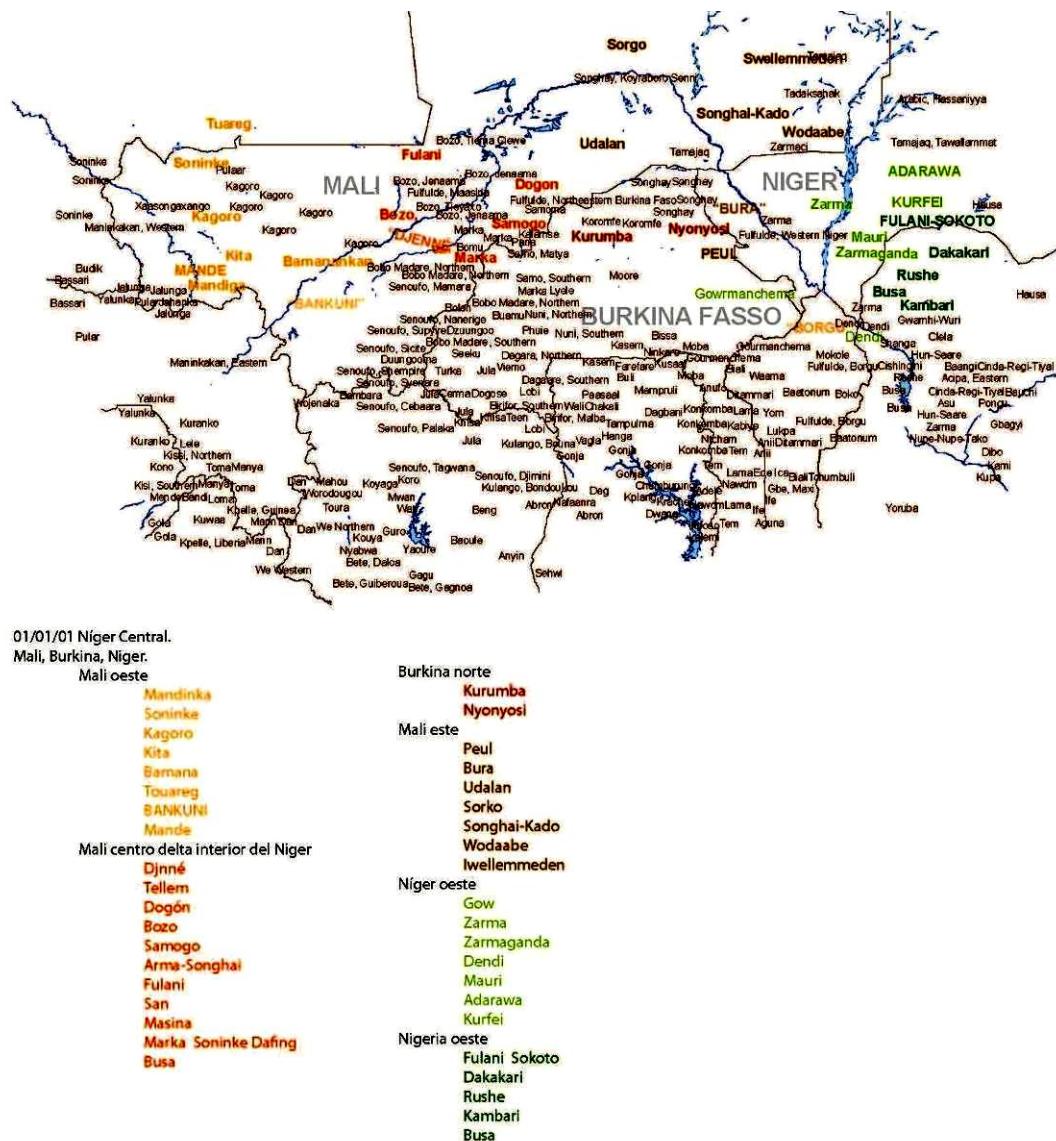


Gráfico 96. Pueblos del Níger Central posicionados geográficamente.

Los pueblos de África Occidental de la zona del Sudán Occidental, que se encuentran en las *sabanas de Burkina* al suroeste de Mali son los minianka. Los pueblos de África Occidental de la zona del Sudán Occidental, que se encuentran en las sabanas de Burkina situados en el propio Burkina son: bwa, gurunsi, mossi, tusyam, karaboro, sia, dafi, nunuma, nuna, bobo-fing, bobo, bissa, gurma, ko y busansi. Los pueblos de África Occidental de la zona del Sudán Occidental, que se encuentran en las sabanas de Burkina al norte de Gana son: lobr y sissala. En esta misma agrupación se encuentra al norte de Togo los moba y al norte de Benin tanto los somba como los baribá.

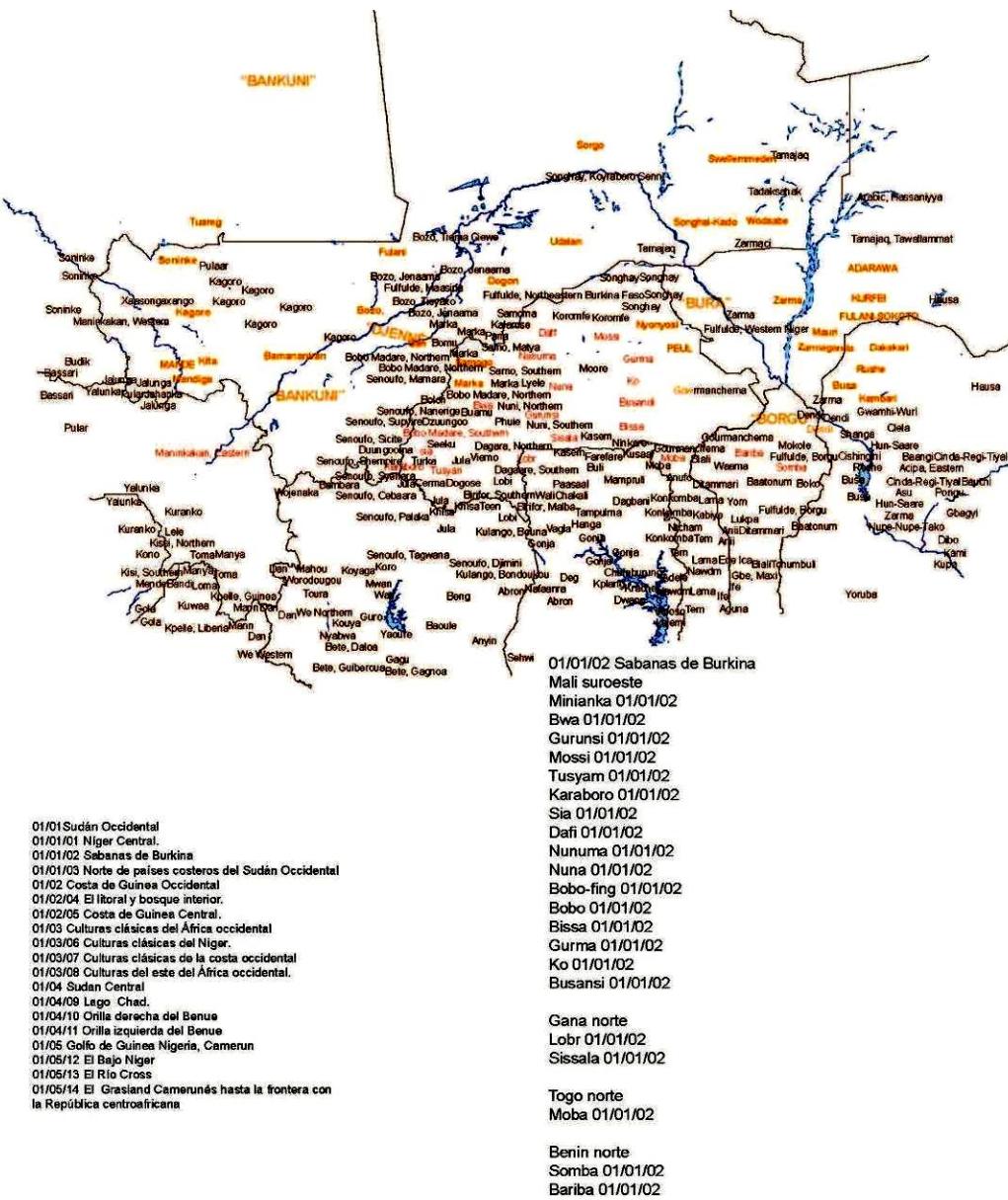
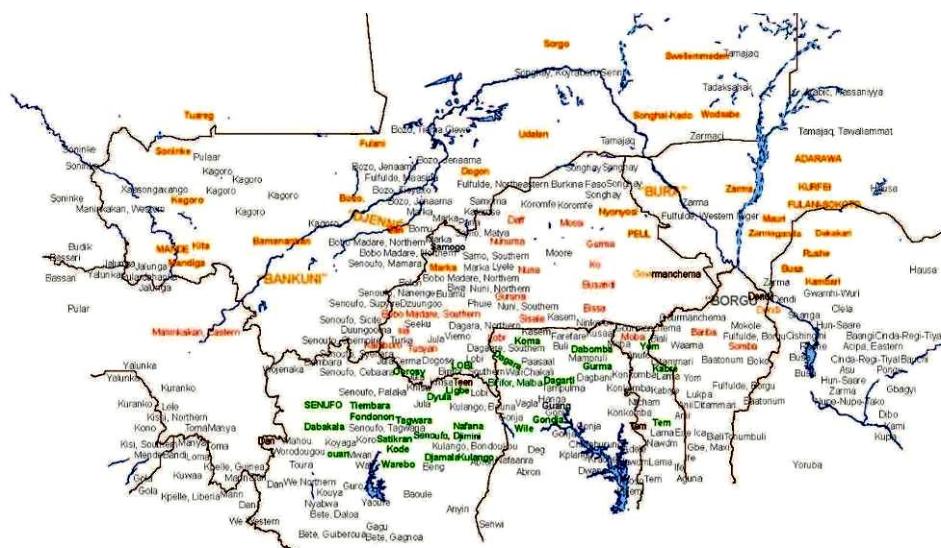


Gráfico 97. Pueblos de las sabanas de Burkina posicionados geográficamente.

Los pueblos de África Occidental de la zona del Sudán Occidental, que se encuentran en el norte de los países costeros del Sudán Occidental al norte de Costa de Marfil son: senufó, marka, kulango, tiembara, fondonon, dabakala, ouan, tagwana, satikran, kode, warebo, dyula, djimini, djamala, nafana y ligbe. Los pueblos de África Occidental de la zona del Sudán Occidental, que se encuentran en el norte de los países costeros del Sudán Occidental al sur de Burkina son: birifor, dorosye y lobi. Los pueblos de África Occidental de la zona del Sudán Occidental, que se encuentran en el norte de los países costeros del Sudán Occidental al norte de Gana son: dagara, turka, koma, wile, dagarti, guang, gondja, dagomba y gurma. En esta misma agrupación al norte de Togo se encuentran los kabre y los tem, mientras que al norte de Benin esta los yom.



Costa norte	Burkina sur
Senufo	Birifor
Marka???	Dorosye
Kulango	Lobi
Tiembara	
Fondonon	Gana norte
Dabakala	
Ouan	Dagara
Tagwana	Turka?
Satikran	Koma
Kode	Wile
Warebo	Dagarti
Dyula	Guang
Djimini	Gondja
Djamala s	Dagomba
Nafana	Gurma
Ligbe	
	Togo norte
	Kabre
	Tem
	Benin norte
	Yom

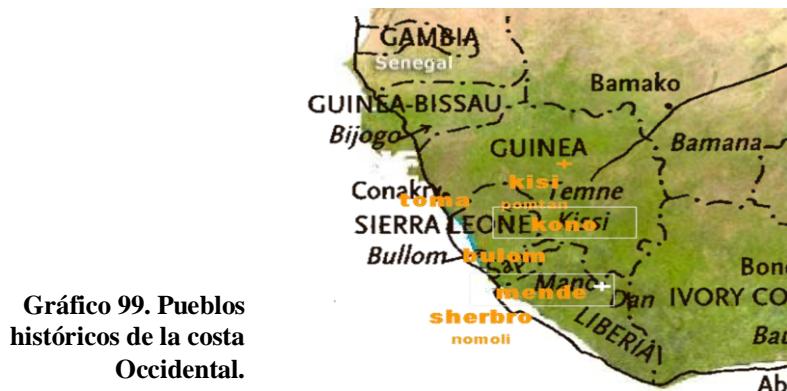
0101/Sudán Occidental
0101/01 Níger Central.
0101/02 Sabanas de Burkina
0101/03 Norte de países costeros del Sudán Occidental
0102/Coste de Guinea Occidental
0102/04 El litoral y bosque interior.
0102/05 Costa de Guinea Central.
0103/Culturas clásicas del África occidental
0103/06 Culturas clásicas del Níger.
0103/07 Culturas clásicas de la costa occidental
0103/08 Culturas de este del África occidental.
0104/Sudán Central
0104/09 Lago Chad.
0104/10 Orilla derecha del Benue
0104/11 Orilla izquierda del Benue
0105/Golfo de Guinea Nigera, Camerún
0105/12 El Bajo Níger
0106/13 El Río Cross
0106/14 El Grasland Camerunés hasta la frontera con la República centroafricana

Gráfico 98. Pueblos del norte de los países costeros del Sudán Occidental posicionados geográficamente.

Un primer grupo de la Costa de Guinea Occidental los conformaría los pueblos del litoral y el bosque interior, menos influenciados por los imperios del Níger Central y que presentan la particularidad histórica de los pueblos sherbro, bulom y kisi, en cuyas zonas de ocupación actual, se realizaron obras que no han tenido evidencias de continuidad. No obstante por su particularidad las relatamos.

Los sherbro y los kisi habitaban las actuales Sierra Leona y Guinea. Eran expertos en el cultivo de arroz que desarrollaron desde el s. XIII en el que llegaron a la zona. Debido a que los contactos de los portugueses se limitaron a las costas, apenas tenemos información sobre ellos.

“Las invasiones de poblaciones mande-hablantes reforzaron la dominación de los antiguos imperios de Gana y Mali de las rutas comerciales que se dirigían al oeste y al sur, y desalojó a los kisi, bulom, sherbro y temne. Estas presiones aumentaron a mediados del siglo XV con la llegada de los portugueses y el consiguiente incremento de las oportunidades comerciales. Así, hacia 1540, bandas de guerreros mande invadieron la región por el sureste; finalmente, hacia 1650, los mende avanzaron desde el este, separando físicamente a los sherbro y kisi, étnicamente relacionados entre sí” (Gillon, 1989, p.119).



En la actualidad los sherbro ocupan la Isla de Sherbro, los bulom el interior de Sierra Leona y los kisi el noroeste fronterizo con el país Toma. En el pasado se realizaron en esta zona los marfiles afroportugueses atribuidos a los sherbro. Las tallas Mende, Toma y Vai del XIX y XX no tienen similitudes con el arte de los antiguos habitantes que tallaron los nomoli, potam y mahen yafe.



Imagen 69. “Nomoli. País mende. Sierra Leona. Esteatita. Altura 14 cm (5,5 pulgadas). Museum of Mankind (Museo del Género Humano), Londres, 1906.5-25.2. Foto: Arno Hammacher, en A. Tagliaferri y A. Hammacher: *Fabulous Ancestors*. (Nueva York, 1974)”. (Gillon, 1989, p.123).



Imagen 70. ”Pomdo. Kisi. Guinea. Esteatita. Altura: 26 cm (10,25 pulgadas). Musée des Arts Africains et Océaniens, París. Foto: André Held”. (Gillon, 1989, p.120).

Los Nomoli se encontraron en las tierras de los mende y los sherbro en Sierra Leona, mientras que los Potam han aparecido en tierras kisi de Guinea. Los nomoli y los potam son obra de los antepasados de los actuales sherbro y kisi. En tierras mende y kono se han encontrado cabezas de piedra de tamaño natural, llamadas *Mahen Yafe*, de gran belleza naturalista y serenidad.

“En tierras mende y kono se hallaron algunas esculturas de piedra de tamaño natural. Los mende las llaman *malen yafe* (espíritu del jefe), y poseían un estilo característico, aunque muestran alguna semejanza con ciertos *nomoli*. Las cabezas están colocadas casi horizontalmente sobre robustos cuellos cónicos, y muchas tienen cabello, barbas y moños o copetes indicados por medio de retículas o sombreados. Los *mahan yafe* presentan un tamaño mucho mayor que el de las demás esculturas de piedra de la región, y algunas están talladas en piedras más duras y oscuras que la esteatita.” (Gillon, 1989, p.125-126).



Imagen 71. ”Mahen yafe. De Sierra Leona. Piedra. 26 cm (10,25 pulgadas). Metropolitan Museum of Art (Museo Metropolitano de Arte), Nueva York. Foto: André Held”. (Gillon, 1989, p.125).

Los pueblos de África Occidental de la zona de la Costa de Guinea Occidental, que se encuentran en el litoral y bosque interior en Guinea Bissau son los bidjogo. Los

pueblos de África Occidental de la zona de la Costa de Guinea Occidental, que se encuentran en el litoral y bosque interior en Guinea son: baga, landumán, nalu, kissi, sono, mano y toma. Los pueblos de África Occidental de la zona de la Costa de Guinea Occidental, que se encuentran en el litoral y bosque interior en Sierra Leona son: temne, mende, serbro y bullon. Los pueblos de África Occidental de la zona de la Costa de Guinea Occidental, que se encuentran en el litoral y bosque interior en Liberia son: dangen, dan-gui, dan-yakuba, kran, sapo, geh, wé, kran, gio, grebo, kru, bassa y kra. Los pueblos de África Occidental de la zona de la Costa de Guinea Occidental, que se encuentran en el litoral y bosque interior en el suroeste de Costa de Marfil son: maou, toura, wobe, guere, kru, guro, kouya, yaoure, niabwa, bete, bakwe, godie y neyo.

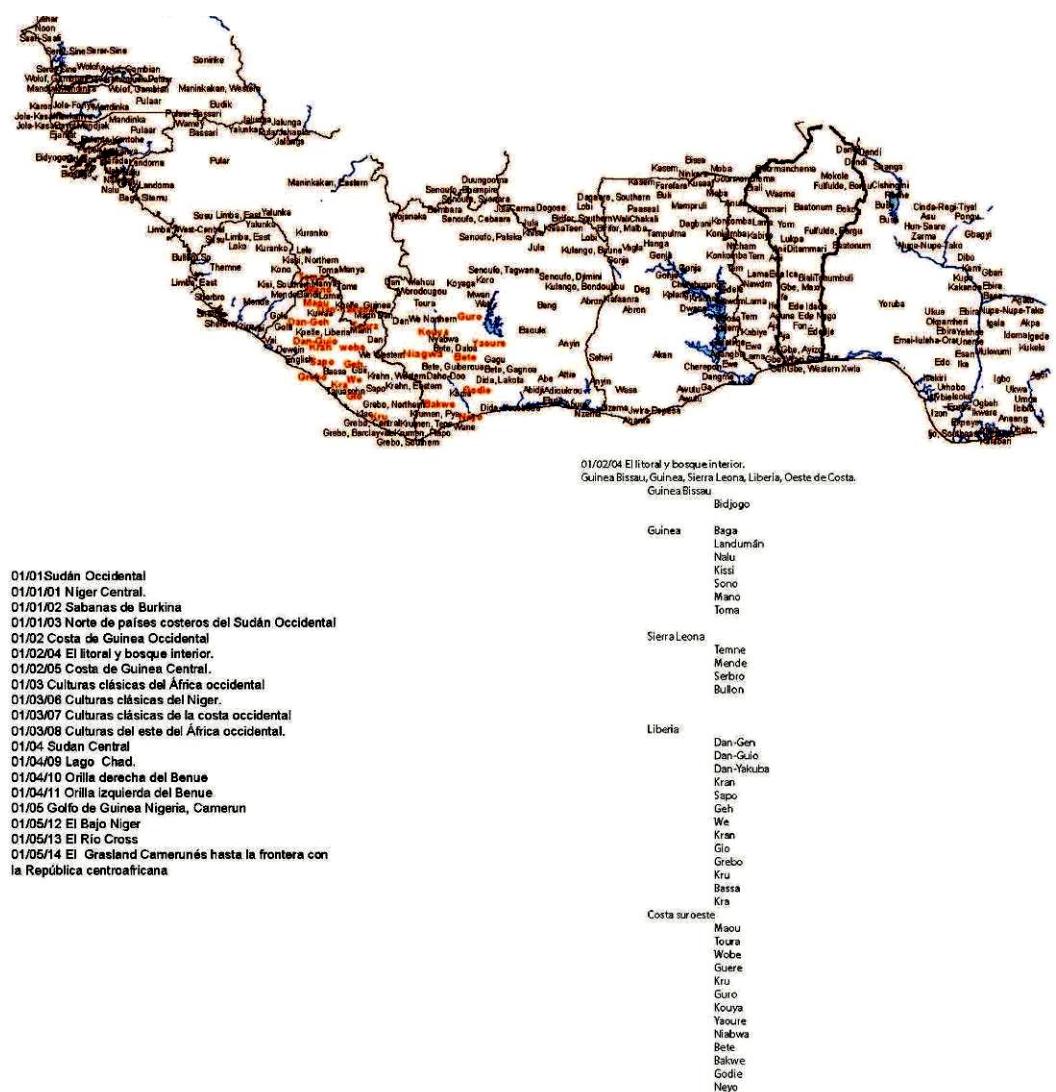


Gráfico 100. Pueblos del litoral y el bosque interior de Guinea Occidental posicionados geográficamente.

Sobre la *Costa de Guinea Central* ejerció una gran influencia histórica el *grupo akan* que habita, en la actualidad, el centro y sur de Ghana, el sureste de Costa de Marfil, el sur de Burkina y el oeste de Togo. Los pueblos relacionados con los akan son los baulé, anyi y atye. El grupo akan dominante es el ashanti en Kumasi, fante en Costa y abron en el centro.

La creencia de la prodecencia del grupo akan se remonta al reino sudánico de Ghana, llegando a su posición actual sobre el año 1.000 a.C. En el siglo XIV la capital akan era Begho, que basaba su poder en los yacimientos de oro. Su primer estado, Bonu Mansu, fue fundado en el 1.400 d.C., con multitud de reinos (Akwamu, Adansi, Twifo, Denkyira). A partir del siglo XV se instalaron en la zona los portugueses, holandeses, franceses y británicos.

El trabajo de sus artistas se mueve entre el arte de los espíritus y arte del estado, muy influenciado este último por el Islam. Son famosas su esculturas *Akua`ba-ashanti*, con la versión fante rectangular, así como la maternidad sobre un taburete con escabel o en una silla real *asipim*. También son conocidas las máscaras humanas baule *Go*; máscaras zoomorfas *Goli*, que no representan antepasados. Las figuras para alojar espíritus son los *asie usu* y los *blolo*. El espíritu de los simios, *egbekre*, es el guardián de la aldea.

Se han encontrado cabezas de terracota de los siglos XVII-XVIII, así como insignias y atributos del estado. El trono ashanti es la reencarnación del alma de la nación, junto con él se representan: espadas ceremoniales, insignias de lavaalmas, parasones, tejidos y pesas de oro.



Imagen 72.

“Cabeza, Parte de una figura. Krindchabo. Costa de Marfil.

Terracota. 18 cm. Colección André Held, Ecublens, Lausana (Suiza)”. (Gillon, 1989, p.150).

Se mantienen cultos animistas tradicionales y la creencia en un dios supremo y creador *Nyame*. Practican la brujería y la protección de los amuletos en forma de talismanes de oro o cuero con frases coránicas. El oro sigue jugando un papel importante en esta

zona aurífera, como símbolo de poder, que justificaba el orden social controlado por los gobernantes divinos.

“Ya a partir del siglo VIII los comerciantes árabes habían descrito el esplendor de las cortes de los reinos sudánicos occidentales y la gran profusión de oro, plata y marfil empleada para el adorno de los gobernantes, de su séquito, de los sirvientes, caballos y palacios. El despliegue de riqueza y poder que se expresaba a través de las insignias de monarcas, jefes y cortesanos en los primeros estados akan, que culminó en la confederación asante, probablemente eclipsó al de la mayoría de las cortes de África Occidental” (Gillon, 1989, p.155).

Entre los atributos de las jefaturas el trono se convirtió en el vínculo del que dependía el bienestar de la nación. La identidad depositada en el trono de oro se consignaba tanto por identificación como por diferenciación.

“El trono original, «enviado desde el cielo», fue profanado por ladrones que lo robaron del lugar en que había sido ocultado de los gobernadores británicos desde 1896 hasta el retorno del Asantehene, exiliado por los británicos cuando se anexionaron la Costa de Oro en 1901. Cuando se descubrió que algunas piezas del trono y campanillas de oro habían sido objeto de robo, toda la nación entró en un período de duelo. Se construyó un nuevo Trono de Oro, al que incorporaron partes del anterior, y posiblemente con la misma forma que el original, que difería de los típicos escabeles akan” (Gillon, 1989; 155).



Imagen 73. Asiento. akan. Ghana. Madera con Ciras de plata batida. 28 cm (11 pulgadas). Museum of Mankind, Londres. Foto: cortesía de la Administración del Museo Británico. (Gillon, 1989; 154).

La influencia akan se da en la actualidad en los pueblos de África Occidental de la zona de Guinea Central que se encuentran en el sureste de Costa de Marfil, que son: baulé, gagu, didda, abie, abidji, adjukru, assini, ashanti anyi, ashanti atie, ashanti akye y ashanti ebrie. Los pueblos de África Occidental de la zona de Guinea Central que se encuentran en el sur de Ghana son: ashanti abrom, ashanti fanti, nzima, abure, ga, adamgme, akyem, ksachi y anlo. Los pueblos de África Occidental de la zona de Guinea Central que se encuentran en el sur de Togo son: adja y guin-mina. Los pueblos de

Africa Occidental de la zona de Guinea Central que se encuentran en el sur de Benin son: egba, fon, nago y ewe. Del mismo grupo que se encuentran en el suroeste de Nigeria son los yoruba.



01/02/05 Costa de Guinea Central.
Este de Costa, Gana, Togo, Benin, Nigeria.

Costa sureste

Baule
Gagu
Dida
Able
Abidji
Adjukru
Assini
Ashanti Anyi
Ashanti Atie
Ashanti Akye
Ashanti Ebrie

Gana sur

Ashanti Abrom
Ashanti Fanti
Nzima
Abure
Ga
Adamgme
Akyem
Ksachi
Anlo

Togo sur

Adja
Gbin-Mina

Benin sur

Egba
Fon
Nago???

Ewe

Nigeria suroeste

Yoruba

Gráfico 101. Pueblos de la costa de Guinea Central de África Occidental posicionados geográficamente.

Dentro de las *culturas clásicas del Níger* destaca la cultura nok localizada en la zona aluvial de la confluencia del Niger y el Benue, en una extensión de 300 km de norte a sur y 450 km. de este a oeste. Los trabajos más antiguos se sitúan en el 500 a.C., mientras que los últimos datan en torno al 200 d.C. Los trabajos más antiguos de arcilla en África se encuentran en torno a 8.000 o 9.000 a. C. en Nubia, que posiblemente se difundieron a través de Chad o Tibesti hacia el Sáhara y de ahí al sur.

El arte nok tiene similitudes con Ife y el arte yoruba. Se caracteriza por: pupilas perforadas, triángulos o segmentos de círculos, labios gruesos, nariz ancha y cabezas con formas esféricas, ovales, alargadas y angulares, que pueden deberse a cambios de periodo o estilo.

“Las pupilas de los ojos suelen estar casi siempre perforadas, colocadas en triángulos o en segmentos de círculo, con cejas estilizadas y que van desde un semicírculo hasta líneas rectas. Las bocas presentan labios gruesos, a veces abiertos, pero es raro que muestren los dientes. La nariz suele ser ancha, con fosas nasales perforadas y amplias. Los ojos son a veces de tamaño exagerado y están colocados en lugares no naturales” (Gillon, 1989, p.83-84).



Imagen 74. "Cabeza alargada. Cultura de Nok. Hallada en Katsina Ala. Terracota. 20,5 cm . Nacional Museo Jos, donación de la Administración Local Tiv, 51.24.1. Cortesía de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos, Lagos. Foto: André Held". (Gillon, 1989, p.86).

Sus figuras presentan diferentes ornamentaciones, que debido a la carencia de textiles, muestran: tejidos trenzados, joyas, brazaletes y collares. En ocasiones aparece cubierta la cabeza, pero nunca los pies con ningún tipo de calzado.



Imagen 75. "Figurita masculina arrodillada. Cultura de Nok. Hallada en una mina particular, en Bwari, cerca de Abuja. Una de las escasísimas figuras completas; ¿utilizada como colgante? Terracota, maciza. 10,5 cm. National Museum, Jos, 60.J.2". (Gillon, 1989, p.87).

En la iconografía aparecen serpientes, figuras bifrontes y diferentes animales.

"La serpiente se halla muy extendida en África como símbolo de culto, y se la encuentra esculpida con frecuencia en vasijas, quizá para ser utilizadas en cultos religiosos. A pesar de las conversiones al Islam y al Cristianismo, estos cultos han sobrevivido en muchas zonas del continente hasta el presente" (Gillon, 1989, p.88).



Imagen 76. "Busto femenino. Cultura de Nok. Terracota. Serpientes (?) que salen de las fosas nasales. 51 cm. Australian National Gallery, Canberra". (Gillon, 1989, p.89).

La función de las representaciones son de carácter funerario, culto a los antepasados, representaciones de jefes y seres míticos. El tamaño de las terracotas se encuentra entre los 10 y los 125 cm., mientras que las proporciones son de 1/3 a 1/4. Los primeros hallazgos datan de 1928, realizados por Dent Young. En 1943, Bernard Fagg, encuentra la Cabeza de Jemaa.



Imagen 77. "Cabeza. Cultura de Nok. Hallada en 1943 en una mina de estaño en Tsauni, en las montañas próximas a Jemaa. Terracota. Orejas, ojos, ventanas de la nariz y boca están perforados; hueco; tres hileras de cabellos forman trenzas; disco sobre la frente. 22 cm. Lagos (Nigeria)". (Gillon, 1989, p.82).

Junto con la tradición de Nok nos encontramos con el arte de la ciudad estado Edo, Benin. Se encuentra al este de los Yoruba y al oeste del río Niger. Los bini (se autodenominan Edo o son subetnia de los Edo), tienen por capital Benin. Han

desarrollado históricamente grandes cualidades guerreras. En el siglo XII, los bini forman reinos confederados que rinden pleitesía espiritual al Oni de Ife. En el siglo XV, se firma el tratado comercial entre Portugal y Benin, mientras que un siglo más tarde comenzaron a llegar comerciantes ingleses y holandeses. Las descripciones de Dapper provienen de esta época, en la que se da una gran importancia al bronce. A finales del XIX los ingleses colonizan Nigeria, comenzando en Benin el *reino del terror*, que terminó con la expedición punitiva inglesa de 1897.

Los trabajos nupe, igala y benin mantienen una iconografía común que utilizaba *Cruces de Malta y bigotes de Gato*.

Ife es el padre espiritual de los reyes de Benin. Destacan sus cabezas de bronce, datadas en tres períodos: *Primer Periodo*, que abarca de los siglos XV al XVI, y se caracteriza por un estilo naturalista; *Periodo Medio* que se extiende hasta mediados del siglo XVII, en el que se desarrollan las conocidas placas de Benin y el *Periodo Tardío*, hasta 1897, donde se entra en una decadencia plástica con un atiborramiento decorativo de las cabezas.



Imagen 78. “Cabeza, para el altar de un oba fallecido. Arte cortesano de la ciudad de Benin. Se cree que esta cabeza fue ejecutada entre 1475 y 1525. Bronce. 21 cm. Anteriormente Colección Louis Carré. Foto: Horst Kolo”. (Gillon, 1989, p.269).



Imagen 79. “Placa que representa a un leopardo. Arte cortesano de la ciudad de Benin. Siglo XVI. Bronce. Longitud, 45,5 cm (17.9 pulgadas)”. Museum of Mankind, Londres. Foto: André Held. (Gillon, 1989, p.274).

Los yoruba son una de las etnias más importantes de África, compuesta por doce millones de personas. Se sitúan al suroeste de Nigeria y Benin, siendo su capital espiritual Ile-Ife, fundada por Oduduwa (enviado por el dios Olorun). Ife es el corazón de la monarquía Yoruba y sede del Oni. Los bronces de Ife están datados del siglo XI al XVI. El primero en descubrirlos fue Leo Frobenius en 1910. En 1938, en Wunmonije, se descubrieron trece cabezas de bronce de tamaño natural.



Imagen 80. “Cabeza de un oni. De Wunmonije. Siglos XII a XV. Latón.

Agujeros para fijar la corona o el cabello y la barba o un velo, y orificios de clavos en el cuello. 29,5 cm . Museum of Ife Antiquities [Museo de las Antigüedades de Ife]. Cortesía de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos, Lagos. Foto: André Held”. (Gillon, 1989, p.197).

En 1939 se descubre la cabeza de Obalufon y en 1957, en Ita Yemoo, aparecen las asombrosas figuras completas del Oni y la Reina.



Imagen 81. “Pareja real, ambos con todos sus atributos. La cara del oni ha

sido restaurada. Su pierna izquierda rodea la pierna derecha de la reina. Los atributos, los adornos, y los ropajes son semejantes a los que se muestran en (133), pero el vestido de la reina llega hasta las axilas. Proveniente de Ita Yemoo. Siglos XII-XV. Latón. 28,57 cm. Museum of Ife antiquities. Cortesía de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos, Lagos. Foto: André Held”. (Gillon, 1989, p.202).

En Upe y Tada se descubrieron los *bronces de Tsoede*. Las terracotas de Ife provienen de una tradición que pudo comenzar en el siglo VII, entre la que destaca la *Cabeza de Lajuwa*.



Imagen 82. “Cabeza que representa, según parece, a Lajuwa. Se mantiene en

pie por sí sola; presenta un cabello finamente ejecutado y un bonete. Del palacio del Oni, Ife. Siglos XII-XV. Terracota. 32,8 cm . Museum of Ife Antiquities. Cortesía de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos, Lagos. Foto: André Held”. (Gillon, 1989, p.207).

Owo, fundada por Ojugbelu en el año 1.200 d.C. desarrolló figuras para santuarios entre las que se encuentran las cabezas de carnero.



Imagen 83. “Cabeza de carnero. Colocada en un altar de los antepasados de un jefe Owo. Madera. 40,5 cm . National Museum, Lagos. Cortesía de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos, Lagos. Foto: André Held”. (Gillon, 1989, p.218).

Las culturas clásicas del *África Occidental* del Níger que se encuentran en Mali son: bankuni y djenne. La cultura clásica del *África Occidental* del Níger que se encuentra en Níger es bura. La cultura clásica del *África Occidental* del Níger que se encuentra en Benín es borgu. Las culturas clásicas del *África Occidental* del Níger que se encuentran en Mali son: nok, igbo-ukwu , ifé, tsoede, benín, owo, nupe y bini.

Las culturas clásicas del *África Occidental* de la costa Occidental que se encuentran en Sierra Leona son sherbro y bullon. La cultura clásica del *África Occidental* de la costa Occidental que se encuentra en Guinea es la cultura kissi. La cultura clásica del *África Occidental* de la costa Occidental que se encuentra en Guinea es la cultura akan.

Las culturas clásicas del *África Occidental* del este del África Occidental que se encuentran en el oeste de Chad son sao y kanem. La cultura clásica del *África Occidental* del este del África Occidental que se encuentra en Níger es bornu.

01/03/06 Culturas clásicas del Níger

01/03/06 Culturas clásicas
de la costa occidental

01/03/06 Culturas clásicas del este del África occidental

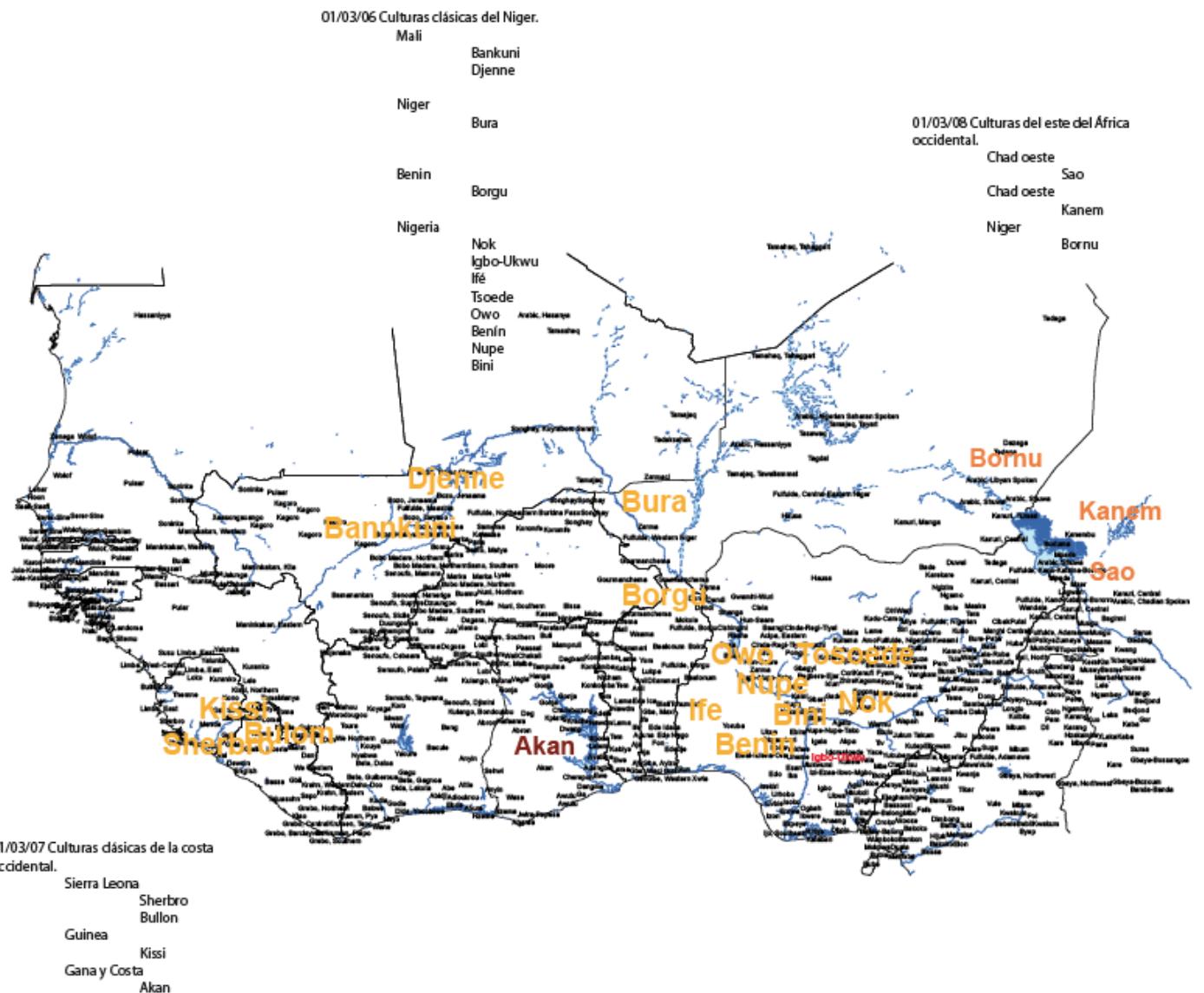


Gráfico 102. Esquema general de las culturas clásicas del África Occidental posicionadas geográficamente.

En el lago Chad se desarrolló el reino Kánem-Bornu que coincidió con Ghana. Fue fundado por Sufuwa en el siglo IX., basando su expansión en el comercio de estaño, marfil y tejidos finos, tanto con el Norte de África, como con Egipto y Nubia.

El reino Kánem-Bornu sobrevivió a Mali y a Shonghai. Idris Alaoma (1571), extendió su poder hasta los estados hausa. El último miembro de la dinastía Sefuwa terminó su reinado en 1846. En el siglo XIV comenzaron los conflictos con los Sao, desapareciendo como grupo diferenciado en el siglo XVIII, después de ser islamizados. Los sucesores actuales son los fali en la meseta de Jos, en Nigeria, y los kotoko en Camerún septentrional. Las excavaciones de Jean Paul y Anie Lebeuf, descubrieron objetos de hierro. Más adelante entre 1961 y 1971, Connah encontró en Ndifu vasijas gigantes de 120 cm, y dató asentamientos agrícolas estables en Daima en torno al 1.000 a.C. Se han encontrado objetos en arcilla antropomorfa y zoomorfa.



Imagen 84. ”Escultura de una oveja (o cabra). De Daima, Nigeria. Siglos VI-XI. Terracota. Longitud: 8 cm. National Museum, Lagos, Nigeria, SF 17714, ex Universidad de Ibanán”. (Gillon, 1989, p.135).

“La figura de terracota de una cabra, es una de las más bellas entre las más antiguas esculturas zoomorfas de Daima. También se han encontrado joyas de hierro y latón. Algunas de las joyas y figurillas de bronce fueron fundidas por el proceso de la cera perdida” (Gillon, 1989, p.131-132).



Imagen 85. ”Brazalete con cabeza antropomorfa. «Sao». Proveniente de Gawi, Chad. Bronce. Diámetro exterior 7,7 cm. Jean-Paul y Annie Lebeuf: *Les arts des Sao*. (París, 1977)”. (Gillon, 1989, p.131).

“Del mismo modo que Nubia es el corredor que conduce al interior de África, la región del lago Chad es un cruce de caminos para el comercio y los movimientos de pueblos que se dirigen de este a oeste, de norte a sur, y viceversa. Muchas de las respuestas a nuestros interrogantes sobre la historia del arte africano pueden estar enterrados en esa región; pero los resultados de las excavaciones en Chad, Camerún y Nigeria, aunque prometedoras y apasionantes, han permitido responder a pocas de las

preguntas que nos planteábamos, y la búsqueda de nuevas evidencias arqueológicas del pasado deberá continuar” (Gillon, 1989; 135).



Imagen 86. ”Estatua de antepasado (?). «Sao». Figura central de un altar de Tago, Chad. Terracota. 36 cm . Jean-Paul y Annie Lebeuf: *Les arts des Sao*. (París, 1977)”. (Gillon, 1989, p.134).

Los pueblos de África Occidental, que se encuentran en el Sudán Central, en el norte del lago Chad son: kanem, daza, soliman, kanembu y buduma. Los pueblos de África Occidental, que se encuentran en el Sudán Central, en el oeste del lago Chad son: mober, manga, bade, koyam, bornu, kel gres, tazarawa y beriberi. Los pueblos de África Occidental, que se encuentran en el Sudán Central, en el sur del lago Chad son: sao, kanuri, laamang, mandara, kotoko, baguirm, ndjamena, sara, sokoro, kenga, niellin, fanyan, kibet, bua, gula, ngama, mbaye, manza, nduka y ngapu. Los pueblos de África Occidental, que se encuentran en el Sudán Central, en el este del lago Chad son: daju, dadio, mubi, mimi, hemat, mararit, sila, sinyar, daju, gula y runga.

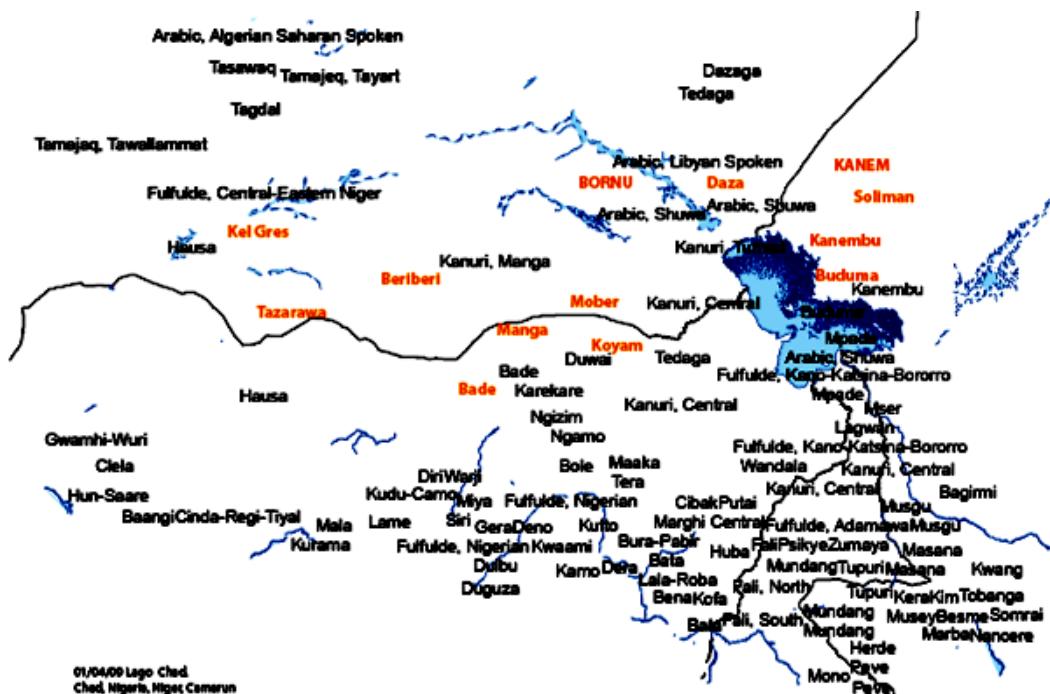


Gráfico 103. Pueblos del lago Chad posicionados geográficamente.

Los pueblos del Benué, Dchuckun y Kororofa, son comunidades acéfalas unidos bajo el “reino divino” de los dchukun, los hausa y los fula o fulani. Los dchukun son descendientes del linaje real de los kororofa (1.300-1.750). Los dchukun dejaron Biepi (kororofa) y fueron a Puje (Pudche) en el siglo XVII y de ahí a Wukari en el XVIII (actual capital); los kororofa desaparecieron en el XVII. Es la única monarquía divina africana donde está constatado al menos un caso de regicidio.

“El monarca divino de los dchúkun era elegido por un pequeño grupo de jefes y cortesanos, y era responsable del bienestar de la nación y de la fertilidad de la tierra. La tradición ordenaba que tras siete años de reinado —o antes, si caía enfermo o fracasaba en su tarea de proteger al pueblo de sequías o epidemias—el rey debía morir por estrangulamiento” (Gillon, 1989; 137).

Las etnias relacionadas con los dchukun son los igala, idoma y goemai (máscaras mongop relacionadas con *aku maga*). Realizan esculturas relacionadas con ritos de regeneración del rey, tanto los dchukum, como los wurbu, chamba, keaka y mambila. Los chamba y wurkum tienen figuras de madera destinadas a ser guardianes de la cosecha. Otros pueblos relacionados con los dchukun son los nupe, wadya, karim y koro.

Rubin diferencia dos regiones de arte; el noreste como *utilización de figuras* y el suroeste como *utilización de máscaras*. Entre las máscaras destaca *macho aku maga* que actúa con *aku wa`unu* (abstracción de cabezas humanas) y *aku wa`uua* (yelmo coronado por una cimera).

Rubin encontró objetos de bronce, en Wukari, que son símbolos de la jefatura.

“Meek describe el Gran Dios de los dchukun como Dios-Sol, llamado Chido, el cual, en el papel de madre tierra, asume la naturaleza de una mujer llamada Ama. El culto de los antepasados es básico en la religión dchukun”. (Gillon, 1989; 137).



Imagen 87.

“Hacha de ceremonia. Tiv, Nigeria. De las insignias reales del jefe chamba de Kashimbila; utilizada en cultos de posesión por las sacerdotisas del culto curativo. Hoja

de hierro, que surge de la boca de una cabeza de bronce antropomorfa; la parte superior es de bronce fundido. 42 cm. Colección Arnold Rubin. A. Rubin: «Bronzes of Northeastern Nigeria», en *The Art of Metal in África*, Nueva York, 1982". (Gillon, 1989, p.142).

Durante la coronación del rey aparecían ciertas figuras que permanecían durante la noche en palacio para regenerar el poder del rey.



Imagen 88. “Dchukun. Proveniente de la cuenca del Benué, Nigeria septentrional. Madera erosionada. 76 cm. Colección Ulrich von Schroeder, Zurich (Suiza)”. (Gillon, 1989, p.139).

Otras tallas representan antepasados o fundadores de linaje. Algunas de ellas incluso están relacionadas con el servicio al monarca en el más allá.



Imagen 89. “Dos figuras guardianas. Wurkum, pueblo de lengua chádica. Región del río Benué, Nigeria nororiental. Izquierda: madera, incrustación, ojos de metal y anillo en la nariz, punta de hierro. 45,75 cm (18 pulgadas). Colección Tara. Foto: Werner Forman”. (Gillon, 1989, p.141).

Los pueblos de África Occidental, que se encuentran en el Sudán Central a la orilla derecha del Benué en el sur del Chad son: musgi, massa y moundang. Los pueblos de África Occidental, que se encuentran en el Sudán Central a la orilla derecha del Benué en el norte de Camerún son: dek, matakam, kapsiki, fali giska y kirdi. Los pueblos de África Occidental, que se encuentran en el Sudán Central a la orilla derecha del Benué en el centro de Nigeria son: sukur, margi, gude, bata, tera, bura, adamawa, waja, bole, tangere, burum-zarandas, montol, mama, angas, goemai, awe, rons, arago, afo, aga, komo, basa, nok, gwandara, jaba, gade, gbari, panda, igbira, igu, nupe y *hausa*.

Los pueblos de África Occidental, que se encuentran en el Sudán Central a la orilla izquierda del Benué en el sur del Chad son: marba y dari. Los pueblos de África

Occidental, que se encuentran en el Sudán Central a la orilla izquierda del Benué en el norte de Camerún son: laka, mbum, duru, fulbe, nimbari, adamawa, namji y vere. Los pueblos de África Occidental, que se encuentran en el Sudán Central a la orilla izquierda del Benué en el centro de Nigeria son: chamba, mumuye, mboyi, jibu, fungong, tigong, mambila, jukun, keaka, tiv, uchia, akwuya, idoma, igala, basa nge, basa gbari y igbira.



Gráfico 104. Pueblos de la orilla derecha e izquierda del Benué de este a oeste posicionados geográficamente.

Los trabajos hallados en Igbo-Ukwu, que influyeron en los pueblos del Bajo Niger, el río Cross y el Grasland Camerunés, tienen una datación en torno al siglo IX d.C., siendo la fecha de ocupación del siglo V al siglo VIII d.C. En los hallazgos fortuitos realizados por Isaiah Anozie en 1938, se encontraron los objetos más antiguos de aleación de cobre de toda África. Se realizaron posteriores excavaciones llevadas a cabo por Thurstan Shaw y Jonah Anozie en 1959-1960, realizando el informe posterior en 1964. Richard Anozie descubrió en una cisterna una cámara funeraria de un dirigente igbo. Más adelante en la excavación de igbo Isaiah se encontró una edificación hundida, en la que se halló un idiófono de una enorme destreza realizado a la cera fundida.

El estilo e iconografía es diferente a Ife y Benin, mostrando un delicado y afiligranado trabajo en cera fundida, donde aparecen representados insectos como parte de los adornos de recipientes, conchas marinas y motivos espirales. Los hallazgos muestran la presencia de una industria de fundición del Delta del Níger y del río Cross .

Entre los trabajos en madera destacan los de la región de Oron (figuras de antepasado ekpu elaboradas a partir de formas geométricas elementales), los Mbembe (tambores gigantes) y los Ejagham o Ekoi (Akwanshi y cabezas de piel).

Los pueblos del África Occidental del Golfo de Guinea, en la zona del bajo Níger al sur de Nigeria son: urhobo, ijo, bini, igbo, ibaji, isoko, ogoni, ibibio, eket, abua , oron, afikpo, ikom, orri, izi y ukelle. Los pueblos del África Occidental del Golfo de Guinea, en la zona del río Cross al sur de Nigeria son: igedde, yachi, iyala, yakoro, mbembe, boki, ejagham, yako, ekoi, keaka, efik, ododop y efut . Los pueblos del África Occidental del Golfo de Guinea, en la zona del Grasland Camerunés hasta la frontera con la República centroafricana al sur de Camerún son: mfunte, bali, bafum, bamenda, kom, bamun, tikar, anyang, obang, kossi , kundu , kpe, bafo, abo, bassa, duala , koko, mabea, puko, benga, ntumu, ngumba, ewondo, bane, maka, wute, bangwa, kara, beti, kepere, dzimu y bacham. Los pueblos del África Occidental del Golfo de Guinea, en la zona del Grasland Camerunés en la República centroafricana son: mbere, baya, biyanda, buli y gbaya.

2.5.1.1.2 África Central

2.5.1.1.2 África central	2.5.1.1.2.1 Costa Atlántica Suroeste de Congo, Noroeste de Angola	2.5.1.1.2.1/15 Cuenca del Ogooué. Gabón 2.5.1.1.2.1/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge
	2.5.1.1.2.2 Interior del África Central Norte	2.5.1.1.2.2/17 A la derecha del Uele. 2.5.1.1.2.2/18 A la izquierda del, Uele Congo.
	2.5.1.1.2.3 Interior del África Central Oriental junto a los grandes lagos. Congo	2.5.1.1.2.3/19 Del Lualaba a los grandes lagos 2.5.1.1.2.3/20 Del Lulua al Tanganika. Congo y Zambia.
	2.5.1.1.2.4 Interior del África Central Al sur del Lukenie	2.5.1.1.2.4/21 Lukenie, Kasai 2.5.1.1.2.4/22 Kwango, Kwilu, Lulua
	2.5.1.1.2.5 Interior del África Central Sur. Angola y Zambia	2.5.1.1.2.5/23 Los confines angoleños y de Zambia
	2.5.1.1.2.6 Culturas clásicas del África Central	El arte de la sabana meridional
		2.5.1.1.2.6/24 Cultura clásicas del África Central.

Gráfico 105. Esquema general del África Central.

Los pueblos de África Central de la costa atlántica que se encuentran en la cuenca del Ogooué en el sur de Camerún son: bulu, djem, dzimu y panouin. Los pueblos de África Central de la costa atlántica que se encuentran en la cuenca del Ogooué en Guinea Ecuatorial son: seke, kumbe, bubi, fang ntumu y fang okak. Los pueblos de África Central de la costa atlántica que se encuentran en la cuenca del Ogooué en Gabón son: fang betsi, fang nzaman, fang mvai, bakwele cuele, mahongwe, kota, obamba (mbaamba), shamaye, shake, akele, adjumba, enenga, galoa, orungu, vili, varama, nkomi, ngoue, kele, vungu, apidji, okande, simba, bubi, shango, aduma, mbere, ndzabi, teke-sise, tsogho (mitsogho), shira punu, myene, eshira y mbaamba. Los pueblos de África Central de la costa atlántica que se encuentran en la cuenca del Ogooué en el oeste de la República Democrática del Congo: laali, kele, teke tsaayi, makaa, ngungulu, nzabi, bwisi, tsangui, atege, mbete ambete, ngare, mboko, bokiba, mabeza, bekwil, ngom, baya, ndas, nsinseke, kukwa, nzyunzyu, banga-ngulu, ngungwei, boon, moy, bobangi, nunu, tiene, ngenge y yanzi.



Gráfico 106. Pueblos de la cuenca del Ogooué posicionados geográficamente.

Los pueblos de África Central que pertenecen a la costa atlántica y se encuentran entre el Kouilou Niari y el M'Bridge en el sur de la República Democrática del Congo son: lumbo, vili, yombe, sundi, kunyi, yaa, bembe, kamba, dondo, laali, tie, keenge, changala, tio, wuum, lari y sundi.

Los pueblos de África Central que pertenecen a la costa atlántica y se encuentran entre el Kouilou Niari y el M'Bridge en el oeste de la República Democrática del Congo son: sundi, kakongo, woyo, manyanga, mboma, bwende, ndibu, mbinsa, ntandu, mpangu, lula, mbata, mbeko, dikidiki, lula, patu, teke-wuum, teke-mfinu, yaka, ngongo, mfumu y kongo.

Los pueblos de África Central que pertenecen a la costa atlántica y se encuentran entre el Kouilou Niari y el M'Bridge en el noroeste de Angola son: salongo, muchikongo, zombo, soso, nkanu, ambundu y ndembu.

Los pueblos del África central que se encuentran en la zona norte del interior, a la derecha del Uele en el sur de Sudán son: fertir, binga, dembo, kreich, ouassa, thuri, luo, gok, jur, agar bongo, ndogo, dinka, belanda, beli, mittu, sere, zande y baka.

Los pueblos del África central que se encuentran en la zona norte del interior, a la derecha del Uele en el norte del Congo son: zande-avungara, ogambi logo, kibali, doka, dongo manziga, malingindu, mamvu, sere, doruma, mopoy, pambia, ezo, sasa, gindo, zande, akare biamange, boso, zande-abandia, goa, gama, kango, duaru, gaya, deni, soa, nzakara, sere y kasa.

Los pueblos del África central que se encuentran en la zona norte del interior, a la derecha del Uele en el sur de la República Centroafricana son: ouadda, sere, baia, bodo, biri, wada, vidri, sabanga, banda, togbo, dakpa, yakpa, mbugbu, banja, anziri, langba, wada, manza, mandja, ngabaka-mabo, nzombo, ngabaka y kara.

Los pueblos del África central que se encuentran en la zona norte del interior, a la derecha del Uele en el este de la República Democrática del Congo son: banja, bondjo, enyele, bondongo, nzombo, bomitaba, ngala y ngaba.

Los pueblos de África Central que se encuentra en el norte del interior, a la izquierda del Uele y la República Democrática del Congo son: mangbutu, mangbele, mari, minza, mayogo, andikofa, mamvu, ateru, andobi, kebo, mboli, mayogo, maboso, bodo, malele, bafwandaka, zande, barambo, makere, mapopoi, kango, avuru katanga, avuru duma, mobenge, boguru, mombati boyele, bongi, mabinza, tungu, turumbu, boa, magbetu, apagibeti, gboma, bondo, ngola, bati, yoko, mobango itimbiri, yamandundu, yaliwasa, budja, poto, ngabandi, bali-duwa, ngenja, ndunga, bongo, sango, banja, buraka, furu, wenze, doko, ngombe, nbagandi, motembo, banja-ngabandi, ngbaga, togbo, ngiri, lobala, bangala, iboko, mondjombo, loi, mampoko, bobangi, eleku, banja, apaubeti y so.

Los pueblos de África Central que se encuentra en el norte del interior, a la izquierda del Uele y en el norte de la República Democrática del Congo son: topoke, buma, bolinga, mbesa, yamongo, doko, fonge, ntomba, ngombe, bolom, bo, enga,

mompanga, ngata, bolenge, nkole, losakanyi, ntomba, sengele, mpe, lia, iyembe, konda, kundu, ifumba, kote, nsongo, kota, lionje, saka, lalia, bosoku, bolomboki, lokele, kembe, mongo, yamaie, yela, hamba, yamasa, kongo, kutu, kela, ooli, mpongo, solu, mbole, moma, longo, lendo, injolo, nkole, iyembe y ngandu.

Los pueblos del interior de África Central, junto a los grandes lagos hasta el Lualaba, situados al noreste de la República Democrática del Congo, junto al Albert, Ekward, Kivu y al norte del Tanganika son: mabendi, lendu, nyali, bira, hema, mitego, kwanza, lese, lese-karo, lese-dese, ndaaka, beke, mbo, bira, mbuva, amba, nande, pere, nyanga, hunde, kanu, havu, mwenda, shi, fuliru, vira, nyindu, muzimu, bembe, hutu, goma

Los pueblos del interior de África Central, junto a los grandes lagos hasta el Lualaba, situados al noreste de la República Democrática del Congo, en torno al Lualaba y al Lomani son: byeru, beke, bemili, baali, mba, turumbu, lokele, leka, lobaie, topoke, kundumu, tooli, lombi, kumu-kilinga, kumu-mandombe, lengola, leka, metoko-bamoka, metoko -basikate, metoko, lengola-lilu, lengola-lowa, kwame, kisi, songola, langa, mbole, jonga, ombo, ngengele, beya , bene, kabango, kama, tale, zimba, bangobango, kusu , tetela, luba, kasongo, genya, zula, hemba, hombo, kumu, lega y boyo.

Los pueblos del interior de África Central junto a los grandes lagos, que se encuentran entre el Lulua y el Tanganika, al sureste de la Republica Democrática del Congo y a la izquierda del Lualaba son: yela, nkutshu, tetela , binji, bwana mputu , bwana luntu, isambo, luba kasai, luba, sanga, tempa, sungu, binji, songye, lubefu, beneki, bala, kibeshi , sanga, kanyok, milenbwe , belanda, ngengele, kusu, samba, kalebwe, tshoffa , lubengule, kayanga, kalundwe, luba-shankadi, luba+ndembo, hemba-boyo, luba+samba, milembwe y hemba-buki+kilosi.

Los pueblos del interior de África Central junto a los grandes lagos, que se encuentran entre el Lulua y el Tanganika, al sureste de la Republica Democrática del Congo y a la derecha del Lualaba son: bene, kabango, zimba, kasongo, kabango, tale, muzimu, nyindu, fuliru, vira, bembe, bangu-bangu, zula, boyo, goma, kalanga, hemba, hombo, kunda, lumbu , holo-holo, tumbwe, luba, bwuile, tabwa, luba-upemba, bemba, zela, lomitwa, yeke, shila, lungu, lunda, chishinga, mukulu, bisa, unga, ngumbo, aushi,

kawendi, lala, ngoma, lamba, lima, nwenshi, lembwe, yeke, lemba, sewa, kaonde, sanga, lega, luba+lunda, luba+kunda, hemba+kuada y hemba+bangubangu.

Los pueblos de interior del África Central al sur del Lukenie, entre el Lukenie y Kasai al suroeste de la República Democrática del Congo son: yanzi, buma, dia, sakata, tow, bai, tere, mbelo, imoma, bidiankamba, ipanga, ngul, lwer, kongo, titu, kala, isoko, booli, ngul, dzing, nzadi, ilebo, yaelima, ndegese, basongo-meno, shoowa, kel, bieeng, lele, bieeng, bushoong, kuba, kete biombo, mongol, bulaang, pyaang, luba, ngeende, ngondo, maluk, ngoombe, mbeengi y bokila.

Los pueblos de interior del África Central al sur del Lukenie, entre el Kwango, Kwilu y Lulua al norte de Angola son: holo, holosuku, nkanu, yaka, pombo, hungo y ndola jinga

Los pueblos de interior del África Central al sur del Lukenie, entre el Kwango, Kwilu y Lulua al suroeste del Kwango al Kwilu son: yaka, mfumu, nku, teke-mfinu, teke-wuum, dikidiki, lula, patu, yanzi, hungaan, tsong, mbala, ngongo, yaka-suku, tsaam, suku, lunda, shinji, minungu, soonde y kwese.

Los pueblos de interior del África Central al sur del Lukenie, entre el Kwango, Kwilu y Lulua al suroeste del Kwilu al Lulua son: pende, lulua, mput, yanzi, hungaan, pindi, mbuun, wongo, chokwe, kete, lulua, nsapo, kete, mbagani, binji, nkongo, dinga, mbal, lwalu, tukongo, lwalwa, salampasu, lunda, lunda+kete, lunda+chokwe, chockwe+lunda y ndembo.

Los pueblos del sur del interior del África Central en los confines de Angola y Zambia, situados en el este de Angola son: kimbundu, ngola, ndongo, cipala, sanga, wambu, sambu, ngalangi, nkhumbi, nyemba, handa, nyaneka, humbe, vales, bondo, sende, songo, lwinbi, ndulu, bailundu, mbewela, ngangela, luchazi, mbwela, imbangala, shinji, minungu, lunda, kete, nkongo, dinga, salampasu, chokwe, obibundu, matapa, minungu, lwena, ndembu, mbunda, mpukushu y cazama.

Los pueblos del sur del interior del África Central en los confines de Angola y Zambia, situados en el oeste de Zambia son: luba, kaonde, lunda, mbewera, luchazi, chokwe, lovale, mbunda, makoma, nyengo, mwenyi, ndundulu, nkoya, simaa, machi, shanjo, kwandi, lozi, kwangwa, nkoya, totela, koba, subiya, toka, leya, tonga, wé,

lumbu, mashasha, mbwera, lamba, sewa, lima, yeke, swaka, luano, lenje, soli, goba, sala, ila y lundwi.

En la zona del África central se formaron cuatro reinos importantes: Kongo, Lunda, Luba y Kuba. La lengua común de los pueblos Kongo es el *kikongo*. En el siglo XIII o XIV fundaron un estado con capital en Mbaza Kongo regida por Mani Kongo. En 1482, Diego Cao desembocó en el estuario del río Kongo, y ocho años después, en 1490, comenzaron las primeras conversiones. La conquista del Kongo comenzó con Paulo Dias. En 1660 comenzó la guerra a gran escala, de la que el Kongo no se recuperó a lo largo de su historia.

El imperio luba comenzó a finales de siglo XV y se desarrolló en tres fases: Primer imperio, *Kongolo-Mukulu*; Segundo imperio, *Kalala Ilunga* y Tercer imperio, *Kaniot*. El imperio Lunda se desarrolló a finales del siglo XV, sin elaborar tradición escultórica. Destacó el gobernante Chibinda Iluga. El reino Kuba se estableció en la provincia de Kasai a partir del año 1.600 d.C., siendo la jefatura dominante el *Bushoong*.

Entre las influencias actuales se encuentran los yombe, woyo, boma, vili, solongo, sundi, bembe y bwende. Entre sus obras destacan esculturas funerarias talladas en esteatita; *ntadi* (plural: *mintadi*), que Vansina data a mediados del siglo XVII. También realizan urnas de terracota maboondo (diboondo en singular), que ya fueron descritas entre 1666-1667, por Carli en su informe *Viaje al Congo*.

Entre los bwende y bembe (región de Stanley Pool) realizan el *niombo bwende* y el *muzidi* o *kimbi* (plural: *bimbí*) bembe asociadas ambas a ceremonias funerarias. Una de las dataciones por taller se encuentra en las maternidades yombe de finales del XIX, realizados por el *Maestro de la maternidad de Roselli-Lorenzini* y el *Maestro de la maternidad de Briey*. En el reino Kongo destacaron los trabajos textiles y en marfil.

La monarquía no era de tipo hereditario sino por elección de los jefes. De tipo funerario esculpieron *mintadi* que

“se realizaban para los reyes, jefes y nobles, con frecuencia mientras aún vivían, y se conservaban hasta su muerte, cuando se colocaban sobre las tumbas como estatuas conmemorativas. No pretendían parecerse al difunto, sino mostrar sólo el cargo y las características por las que se había hecho famoso. Los gobernantes se representaban bien

formados, agraciados y sentados en cuclillas en posturas asimétricas, sobre un pedestal o arrodillados; las manos estaban en diferentes actitudes, y algunas llevaban símbolos de poder; todos llevaban un gorro distintivo, propio de su autoridad” (Gillon, 1989; 287).

Algunos de estos mintadi representaban cazadores, curanderos o maternidades.



Imagen 90. *Tumba o ntadi*. Maternidad. Región de Mboma, Kongo. Esteatita.

35,6 cm (14 pulgada Colección Tishman, Nueva York. Foto: cortesía de la Galería Pace, Nueva York”. (Gillon, 1989, p.289).

Las urnas de terracota maboondo (diboondo en singular) aparecen descritas en 1666-1667 por Carli en su informe *Viaje al Congo* citado por Thompson y recogido por Gillon.



Imagen 91. “Columna funeraria, *diboondo*, del cementerio de Lunga Vaza.

Boma, Kongo. Terracota, hueca. Mide 44,5 cm (17.5 pulgadas). Diámetro: 29,5 cm (11.6 pulgadas). Institut des Musées Nationaux du Zaïre (Instituto de los Museos Nacionales de Zaire). Foto: Horst Kolo”. (Gillon, 1989, p.291).

El sentido de la muerte lleva a los Bwende a realizar momificaciones del cuerpo del fallecido desecado al humo y cubierto con una tela sobre una forma voluptuosa. En la misma línea trabajan los bembe en la realización de los bimbi (muzidi o kimbi en singular), pero utilizando las figuras como relicario de los huesos del difunto.

Son destacables los nkisi en sus cuatro variedades funcionales (aunque no formales): los nkondi de los malos presagios; los npezo, el mal; los na moganga protectores y los mbula protectores frente a la brujería. Aparecen mencionados por primera vez a comienzos del XVII (Battel), aunque la presencia de clavos no se menciona hasta 1818.





Gráfico 108 Superposición del mapa satélite sobre el mapa histórico del Valle del Nilo
publicado por Gillon (1989, p.62).

En el informe arqueológico de 1907, elaborado por George Reisner, se determinaron tres fases: Grupo A. 4.000-2.500 a.C., arte claramente Nubio que duró hasta comienzo del Reino Antiguo; Grupo B. 2.500-2.200 a.C., *Ficción arqueológica*; Grupo de Kerma (alta Nubia) (2.200)-1.500 a.C. y Grupo C (baja Nubia), 1.800-1.500 a.C. Nubia termina su evolución con la dominación del Imperio Nuevo.

La Dominación Kushita de Egipto fue en la XXV dinastía (747-656). Durante la invasión asiria de Egipto, los Kushitas se retiraron a su territorio; periodo del florecimiento de Napata y Meroe. En el 332 a.C., Egipto es conquistado por Alejandro Magno (Ptolomeos), que mantuvieron su presencia hasta que fue anexionada por los romanos en el año 30 a.C.

Nubia exportó sus trabajos a nivel metodológico, al Norte (bajo Nilo), al Chad (corazón de África) y a Tibesti y Enedi (Sáhara). La relación con el Sáhara y Tibesti se observa en los símbolos e iconografía (espiral-esfera carneros).



Imagen 93. “Animal de aspecto bovino con esfera en la cabeza. De Aniba. Grupo C, 1900-1550 a. C.; estilo relacionado con las pinturas rupestres de Borku, Tibesti,

lo que sugiere un nexo entre el pueblo que habitaba esta región y el pueblo del Grupo C, ambos ganaderos. Arcilla cocida, marrón claro. Longitud 6,8 cm Ágyptisches Museum (Museo Egipcio)" (Gillon, 1989, p.66).

Nubia es la cuna del arte subsahariano, donde se realizaron las primeras esculturas en arcilla, metal y marfil en el Jartúm antiguo. Existen indicios claros de una relación entre el arte sahariano y el arte nubio basados en determinados símbolos iconográficos. A pesar de que Nubia no ha sido considerada en su especificidad diferenciada con respecto al arte egipcio, esta ha tenido una relevancia importante por sus características específicamente negroafricanas.

"Durante mucho tiempo su arte fue considerado sólo un apéndice cultural del Egipto dinástico, y por esta razón solía ser excluido de las obras sobre el arte africano negro subsahariano, aun cuando la región en cuestión se encuentra al sur del Sahara y sus habitantes son negros" (Gillon, 1989, p.62).

La influencia de Nubia con el arte subsahariano posterior se basó en el uso combinado de formas antropomorfas y zoomorfas, la presencia de escarificaciones y la influencia simbólica e iconográfica.



Imagen 94. "Figura antropomorfa con cabeza de oveja; probablemente mujer embarazada; diosa de la fertilidad. De Askut. Grupo C, 1900-1550 a. C. Arcilla cocida. 10 cm. Museo de Historia Cultural, Universidad de California, Los Angeles". (Gillon, 1989, p.65).



Imagen 95. "Mujer sentada con escarificaciones. Proveniente de Aniba. Grupo C, 1900-1550 a. C. Arcilla cocida, marrón grisácea. 11,7 cm. Museo Egipcio, El Cairo". (Gillon, 1989, p.65).

Junto con estas influencias, quizás la de mayor importancia haya sido la función del arte dentro de la sociedad y el valor del mismo en cuanto capacidad de contenedor

como en el caso de la figura del rey Sabago, que se presenta como *receptáculo del alma del rey*.



Imagen 96. El rey Shabaqo realizando una ofrenda. Proviene de la región del antiguo Kush. Fines del siglo VIII a. C. (XXV dinastía). Vaciado de bronce macizo, marrón oscuro. 1,6 cm. Museo Nacional, Atenas, 632. (Gillon, 1989, p.68).

El pueblo de África Oriental que se encuentra dentro de la zona del Sudán Oriental es el Konso Gato. A parte de la influencia histórica de Nubia, los pueblos que han habitado África oriental se encuentran en la zona desde hace 2.000 años. Son pueblos de lenguas joi, cushíticas, nilóticas y bantúes, la gran mayoría eran cazadores y recolectores, pastores y ganaderos nómadas. En 1873 un misionero menciona los postes conmemorativos vigangode los Mijikenda (giriama).



Imagen 97. “Postes conmemorativos *vigango*. Mijikenda. Costa de Kenya. Siglo xix (?). Madera. Figura de la izquierda: 207 cm (82 pulgadas). Figura de la derecha: 178 cm (70 pulgadas). Colección privada”. (Gillon, 1989, p.237).

También destacan los postes malgache.



Imagen 98. “Poste conmemorativo. Madagascar. Madera. 183 cm (72 pulgadas). Foto: cortesía de la Galería Pace, Nueva York”. (Gillon, 1989, p.237).

Los pocos reinos del África Oriental que surgieron hacia el siglo XV fueron Bunyoro y Buganda, seguidos por Karagwe, Ruanda y Burundi, basado en sociedades

ganaderas y agrícolas. Sus cortes tenían poco del esplendor y riqueza de las cortes de África Occidental y central.

Se han encontrado obras aisladas de los nyamwezi, que no permiten un estudio histórico.



Imagen 99. “Figura femenina. Nyamwezi. Tanzania central. Recogida en 1900. Madera. 74,5 cm (29,33 pulgadas). Colección privada, Londres. Foto: cortesía de Sotheby, Parke Bernet y Co”. (Gillon, 1989, p.239).

Las únicas etnias del África oriental que han producido suficientes tallas y que han desarrollado un estilo propio que permite fundamentar una tipología de su arte son los zaramo y los makonde y las figuras conmemorativas de Madagascar.



Imagen 100. “Postes conmemorativos masculino y femenino. Sakalava, Madagascar. Madera. *Figura masculina*: 57 cm (22,4 pulgadas). *Figura femenina*: 45 cm (17,72 pulgadas). Colección Baudouin de Grunne. Foto: Rober Asselberghs”. (Gillon, 1989, p.247).

Los pueblos del África Oriental y Austral que se encuentran al este del Tanganika y el Nyanza en la costa del Índico al este de Kenya son: kamba, masaku, sanye, tikuu, giryama, mijikenda, nyira, duruma, teita y digo. Los pueblos del África Oriental y Austral que se encuentran al este del Tanganika y el Nyanza en la costa del Índico al este de Tanzania son: chaga, kahe, meru, arusha, chini, gweno, pare, mbugu, shambala, segeju, vumba, daisu, pemba, bondei, zigua, irangi, burunge, gogo, ngulu, kaguru, sagara, luguru, vidunda, kutu, doe, hadimu, kweri, kami, zaramo y ndereko. Los pueblos del África Oriental y Austral que se encuentran al este del Tanganika y el Nyanza, entre el Tanganika y el Nyanza al oeste de Tanzania son: iambi, kindinga, iramba, turu, sandawe, kimbu, sangu, bungu, wanda, lyangalile, nyiha, manda, nkansi, fipa, holo-holo, rungwa, pimbwe, konongo, bende, tongwe, gala, vinza, jiji, ha, sumbwa y nyamwezi. El pueblo del África Oriental y Austral que se encuentran al este del Tanganika y el Nyanza, entre el Tanganika y el Nyanza en Burundi es rundi. Los

pueblos del África Oriental y Austral que se encuentran al este del Tanganika y el Nyanza, entre el Tanganika y el Nyanza al oeste de Kenya son: tukana, samburu, pokot, kalenjin, marakwet, pok, kony, keyo, camus, maasai, tugen, luyia, nyala, nandi, luo, gusii, kipsigis, wafi, nandi y kikuyu. Los pueblos del África Oriental y Austral que se encuentran al este del Tanganika y el Nyanza, entre el Tanganika y el Nyanza al noroeste de Tanzania son: maasai, sonjo, mbugwe, gorowa, iraqw, iranzu, hadza, dato, suku, shash, kara, ikizu, ikom, ngurun, zanaki, kuma, sim, oba, suba, kwaya, jita, nata, kerewe, zinza, subi, haya, hangaza, karagwe, ziba y nyambo.

Los pueblos del África Oriental y Austral que se encuentran al este del Tanganika y el Nyanza, entre el Tanganika y el Nyanza al sur de Uganda son: kiga, kigezi, kooki, mpororo, nyankole, konjo, toro, rundi, ganda, nyoro, alur, shifalu, chopi, langi, kumam, teso, nyakwai, soga, karamojong, sapiny, gishu, gwere, padhola, nyuli, teso, samia y gwe.

Los pueblos del África Oriental y Austral que se encuentran al este del Tanganika y el Nyanza, entre el Tanganika y el Nyanza en Rwanda son hutu y tutsi.

Los pueblos del África Oriental y Austral que se encuentran al este del Tanganika y el Nyanza, entre el Tanganika y el Nyanza en el este de la República Democrática del Congo son: nande, hamba, mvuba, lese, nyali y lendu.

Los pueblos del África Oriental y Austral del este africano en el sur de Tanzania al este del Nyasa son: rufiji, matumbi, mbunga, ndamba, pogoro, bena, pangwa, kissindendeule, ngindo, mwera, lindi, makonde, ndonde, ngoni, magwangara, matengo, manda y mpoto. Los pueblos del África Oriental y Austral del este africano al sur de Tanzania y al oeste del Nyasa son: wanji, kinga, safwa, nyiha, malila, lambya, nyakyusa yconde. Los pueblos del África Oriental y Austral del este africano de Malawi y Zambia, y al oeste del Nyasa son: ndali, nandya, nyika, lambya, wenya, yombe, fungwe, kamanga, senga, tumbuka, ngoni, tonga, chewa, nyanja, chipeta, yao y maganja. Los pueblos del África Oriental y Austral del este africano en el noreste de Zambia en torno al lago Bangweolo son: nyamwanga, mambwe, lungu, shila, iwa, tambo, bemba, chishinga, mukulu, ngumbo, unga y bisa. Los pueblos del África Oriental y Austral del este africano en Mozambique al este del Nyasa son: nyanya, yao, makua, mabiha, lomwe, tchwabo, chewa y zimba.

Los pueblos del sureste africano al sur del Zambezi que se encuentran en el sur de Mozambique son: tauara, niungwe, sena, poozo, ndau, hlengwe, tsonga, chopi y ronga. Los pueblos del sureste africano al sur del Zambezi que se encuentran en Zimbaue son: manyika, zezuru, korekore, ila tonga, karanga, smona, tswana, venda, ndebele y matabele. Los pueblos del sureste africano al sur del Zambezi que se encuentran en el sur de Botswana son: hiechware, nukwe, tannekwe, ikung , nbron, nusan, kalahari, kwena, ngwato, hurutshe, ngwaketse y tswana west sotho . Los pueblos del sureste africano al sur del Zambezi que se encuentran en el noreste de Sudáfrica son: ndebele, tlokwa, nguni, laka, lobedu, shangaan, kgatla, pedi, swazi, sotho, rolong, tlharu, nusan, tlmaping, zulú, mpondo, xhosa, tembu, fingo, xam y afrikaaner.

Dentro de las Culturas clásicas del África Oriental y Austral cabe destacar la presencia de los san, que realizan, tanto cerámica reforzada con espigas de base puntiaguda, como pinturas rupestres. En 1956, en Lydenburg, Von Bezing descubrió fragmentos de cerámica, que una vez estudiados y restaurados en la Universidad del Cabo dieron lugar a siete cabezas, aunque el informe general sobre las cabezas no se publicó hasta 1975.



Imagen 101. "Cabeza de Lydenburg, n.º3. Aprox. 500 d. C. Terracota. 21 cm.

Foto: cortesía South African Museum y de la Universidad de Ciudad del Cabo". (Gillon, 1989, p.350).

Estas cabezas están datadas en torno al 500 d.C., tiene forma de espina de pez en una estructura de vasijas alargadas invertidas decoradas con líneas y cordoncillos. En torno a la misma fecha de datación de las cabezas los bantúes llegan al sur de África (Natal). El estado zulú se forma a comienzos del XIX, promovido por Shaka (jefe ngun) que organiza un ejército estable. Los zulú realizan esculturas en madera.



Imagen 102. "Figura masculina de pie. Zulú, con el típico anillo de pelo. Recogida en Sudáfrica, en la segunda mitad del siglo xix por Thomas Bailey; se encuentra en

Inglatera desde 1870; un raro ejemplo de la grandeza de la escultura zulú anterior a las guerras zulúes. Madera, ojos de cuentas. 65 cm. Colección privada, Londres". (Gillon, 1989, p.353).

2.5.1.2 Tipologías y precisiones tipológicas

Aunque es cierto que la escultura de tallas y máscaras son el *gran logro* del arte africano, el sentido particular de la belleza de las culturas negrafricanas, ha hecho que los mismos planteamientos realizados en las tallas y las máscaras se extienda a todo su entorno objetual. El concepto de escultura es, en este sentido, mucho más amplio que el Occidental.

A la afirmación de Laude (1968) de que todo objeto negroafricano es fruto de un encargo tendríamos que añadir que todo encargo tiene una función, así hemos de diferenciar en el objeto lo que se encuentra más allá, formalmente, de lo meramente utilitario.

"Todo lo que de un objeto desborda la utilidad instrumental, todo lo que se ha hecho sin una finalidad práctica revela una necesidad de satisfacción visual. El arte aparece así como el desbordamiento del trabajo" (Meyer, 2001, p.9).

Este desbordamiento más allá de lo esencialmente útil no se concibe como un adosado al objeto, sino que forma con él mismo, una unidad. Todo lo que corresponde a la parte formal del objeto que tiende a un uso, es fruto de la práctica, los desbordamientos son fruto de la imaginación.

"El motivo ornamental parece brotar de la forma inicial, abraza los contornos, purifica las curvas de las armas, viste la superficie de los recipientes, colorea la cerámica, esmalta las perlerías y las joyas" (Meyer, 2001, p.10).

Los objetos desbordados, que nos encontramos, los ordenamos en tipologías propias del uso, función, representación o vínculo con la realidad, dependiendo de la tipología. Somos conscientes de los problemas que implica esta clasificación, habiendo de facto un categorización por cada autor que se sumerje en el arte negroafricano, como la que nos propone Estela Ocampo.

"Ateniéndonos de una manera muy general a su funcionalidad y formas, dejando de lado el significado preciso que en cada cultura tienen, podríamos clasificarlos en a)

máscaras, b) figuras de cuerpo entero, c) objetos ceremoniales, d) armas, e) instrumentos musicales, f) objetos emblemáticos de poder, g) objetos cotidianos” (Ocampo, 2011, p.131).

De esta manera proponemos la siguiente catalogación didáctica:

	01/01 figura masculina
	01/02 figura femenina
	01/03 maternidades
	01/04 parejas
	01/05 fetiches
	01/06 guardianes de relicarios
01 figura humana	01/07 cabezas
	01/08 postes
	01/09 muñecas
	01/10 marioneta
	01/11 figura ecuestre
	01/12 figura androgina
	01/13 grupos
02 máscara	02/01 máscara frontal
	02/02 máscara casco
	02/03 máscaras plancha
	02/04 máscaras yelmo
	02/05 máscaras dobles
	02/06 máscara triple
	02/07 máscara horizontal
	02/08 máscaras amuleto
03 figura zoomorfa	03/01 mamíferos
	03/02 aves
	03/03 reptiles
	03/04 anfibios
	03/05 peces
	03/06 insectos
	03/07 moluscos
04 monedas	04/01 barras y lingotes
	04/02 utensilios agrícolas
	04/03 armas
	04/04 instrumentos musicales
	04/05 formas naturales animales
	04/06 formas naturales vegetales
	04/07 joyas
	04/08 otras monedas
05 instrumentos musicales	05/01 idiófonos
	05/02 membranófonos
	05/03 cordófonos
	05/04 aerófonos
06 accesorios arquitectónicos	06/01 cerraduras
	06/02 postes
	06/03 puertas
	06/04 señales de identidad
	06/05 escaleras

	07/01 reposacabezas
	07/02 taburetes
	07/03 bastones
	07/04 pipas
	07/05 escudos
	07/06 armas
	07/07 peines
07 accesorios personales	07/08 pasaporte
	07/09 arpones
	07/10 juguetes
	07/11 portaflechas
	07/12 azuelas
	07/13 sombrillas
	07/14 matamoscas
	07/15 coronas
	07/16 tejidos
	08/01 ligados al fuego
	08/02 ligados al tejido
	08/03 ligados a la tierra
08 accesorios rituales	08/04 ligados a la lucha
	08/05 ligados a la adivinación
	08/06 ligados a la brujería
	08/07 ligados a la muerte
	09/01 cucharas
	09/02 recipientes
09 accesorios hogar	09/03 juegos
	09/04 camas
	09/05 iluminación
	10a/01 sombreros y gorras
	10a/02 tocados
	10a/03 adornos frontales
	10a/04 peinados
	10a/05 torques
	10a/06 collares
	10a/07 cogantes
	10a/08 adornos de labio
	10a/09 adornos de oreja
	10a/10 pendientes
	10a/11 brazales
	10a/12 pulseras
	10a/13 anillos
	10a/14 amuletos
	10a/15 abalorios
	10a/16 adorno de cintura
	10a/17 faldas
	10a/18 cubresexo
	10a/19 pinturas
	10a/20 otras prendas
10b adornos corporales permanentes	10b/01 mutilaciones
	10b/02 perforaciones
	10b/03 escarificaciones

Gráfico 109. Esquema de las tipologías y precisiones tipológicas.

Sobre este esquema insertamos los objetos. No resulta complicado; la variedad de los objetos negrafricanos hace que encontremos infinidad de ejemplos para cada una de las categorías prácticamente en gran parte de las culturas generadoras de objetos.

Una propuesta podría ser la que sigue:

Tipologías		Precisiones tipológicas			
01 Figura antropomorfa	01/01 figura masculina	01/02 figura femenina		01/03 maternidades	01/04 parejas
			Núm. Inv.: C.I./HU.VA/004 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/014		Núm. Inv.: C.I./HU.VA/159
	01/05 fetiches	01/06 guardianes de relicarios		01/07 cabezas	01/08 postes
			Núm. Inv.: C.I./HU.VA/018 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/157		Núm. Inv.: C.I./HU.VA/064
	01/09 muñecas	01/10 marioneta		01/11 figura ecuestre	01/12 figura androgina
			Núm. Inv.: C.I./HU.VA/031 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/016		Núm. Inv.: C.I./HU.VA/194
	01/13 grupos				
					
02 Máscara	02/01 máscara frontal	02/02 máscara casco		02/03 máscaras plancha	02/04 máscaras yelmo
			Núm. Inv.: C.I./HU.VA/022 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/017		Museo Americano de Ciencias Naturales Núm. Inv.: [90.2/ 4970]
	02/05 máscaras dobles	02/06 máscaras triples		02/07 máscara horizontal	02/08 máscaras amuleto
			Museo Americano de Ciencias Naturales Núm. Inv.: [90.2/ 3447] Museo Americano de Ciencias Naturales Núm. Inv.: [90.2/ 2512]		Núm. Inv.: C.I./HU.VA/020
03 Figura zoomorfa	03/01 mamíferos	03/02 aves		03/03 reptiles	03/04 anfibios
			Núm. Inv.: C.I./HU.VA/023 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/042		Museum of Fine Art, Boston. Núm. Inv.: 1994.416
	03/05 peces	03/06 insectos		03/07 moluscos	
					National Museum, Lagos. (Mayer, 2001, p.51).
	Museo de Arte de Carolina del Norte. Núm. Inv.: 85,1				

	04/01 barras y lingotes	04/02 utensilios agrícolas	04/03 armas	04/04 instrumentos musicales
04 Monedas	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/079	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/071	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/112	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/075
	04/05 formas naturales animales	04/06 formas naturales vegetales	04/07 joyas	04/08 otras monedas (cauríes, pasta de vidrio, piedra del rayo)
	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/093		 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/124	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/062
05 Instrumentos musicales	05/01 idiófonos	05/02 membranófonos	05/03 cordófonos	05/04 aerófonos
	 Colección Helena Folch. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2008, p.133).	 Colección Helena Folch. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2008, p.102).	 Arpa, Mansbetu. Zaire. Colección particular. (Mayer, 2001, p.151).	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/075
06 Accesorios arquitectónicos	06/01 cerraduras	06/02 postes	06/03 puertas	06/04 señales de identidad
	 Cerradura esculpida Dogón. Malí. Colección particular. (Mayer, 2001, p.14).		 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/011	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/116
	06/05 escaleras			
07 Accesorios personales	07/01 reposacabezas	07/02 taburetes	07/03 bastones	07/04 pipas
	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/002	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/026	 Cetro de autoridad Luba, Zaire, taller próximo a Mwanza. (Mayer, 2001, p.175).	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/128
	07/05 escudos	07/06 armas	07/07 peine	07/08 pasaporte
	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/072		 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/098	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/012
	07/10 juguetes	07/11 limpia orejas	07/12 tabaqueras	07/13 mortero de tabaco
	 Museo Americano de Ciencias Naturales. Núm. Inv. 90.2/ 1569	 Limpia-orejas. Etiopía, Plata, 6 - 9 cm. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.41)	 Tabaqueras Dassanetch - Masai, Etiopía – Kenia. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.76)	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/099
	08/01 ligados al fuego	08/02 ligados al tejido	08/03 ligados a la tierra	08/04 ligados a la lucha

	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/104	 Museo Americano de Ciencias Naturales. Núm. Inv. 90.2/ 8845 A	 Instituto de Arte de Mineapolis. Núm. Inv. 97.75.1.	
	08/05 ligados a la adivinación	08/06 ligados a la brujería	08/06 ligados a la religión	
	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/076	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/061	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/120	
	09/01 cucharas	09/02 recipientes	09/03 juegos	09/04 camas
09 Accesorios hogar	 Museo Americano de Ciencias Naturales Núm. Inv.: 90.2/ 1926	 Museo Americano de Ciencias Naturales Núm. Inv.: 90.0/ 2423 AB	 Juego Dan. Liberia y Costa de Marfil. Musée Barbier-Mueller, Ginebra. (Mayer, 2001, p.154).	
	09/05 tejidos	09/06 sillas		
	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/119	 Colección de Njitack Nsompe Pele, jefe superior de Bafoussam (Mayer, 2001, p.32).		
10 Adornos corporales temporales	10a/01 sombreros y gorras	10a/02 tocados	10a/03 adornos frontales	10a/04 peinados
	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/096	 Tocado Lopit, Sudán. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.76)	 Adornos frontales, kalasha Konso - Borana, Etiopía. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.73)	 Surma. (Giansanti, 2004, p.84).
	10a/05 torques	10a/06 collares	10a/07 cogantes	10a/08 adornos de labio
	 Torques y pulsera Oromo, Etiopía. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.45)	 Collar mpooro engorio Rendille - Samburu, Kenia. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.11)	 Colgante mursi - Me'en, Etiopía. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.12)	 Adornos de labio, birgui surma, Etiopía. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.62)
	10a/09 adornos de oreja	10a/10 pendientes	10a/11 brazales	10a/12 pulseras
	 Adornos de oreja surma - mursi, Etiopía. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.63)	 Pendientes Rashaida - Amhara - Tigree, Sudán - Eritrea - Etiopía. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.34)	 Brazal errap. Masai, Kenia. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.52)	 Pulseras Lopit, Sudán. Cauri. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.45)
	10a/13 anillos	10a/14 amuletos	10a/15 abalorios	10a/16 adorno de cintura

	 Anillos Anuak - Dinka - Nuer - Shilluk, Sudán. Marfil, 3 - 8 cm. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.66)	 Amuletos, Oromo - Amhara - Tigree, Etiopía Plata, 1,7 - 4 cm. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.41)	 Abalorio, Etiopía, Bakelita, 3,3 cm. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.26)	 Adorno de cintura Borana, Etiopía, Aleación de cobre, 15,5 cm. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.71)
	10a/17 faldas	10a/18 cubresexo	10a/19 pinturas	10a/20 Otras prendas
	 Corpiño y falda Dinka, Sudán. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.83)	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/074	 Surma. (Giansanti, 2004, p.84).	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/126
10b adornos corporales permanentes	10b/01 mutilaciones	10b/02 perforaciones	10b/03 escarificaciones	
			 Hamer, Etiopía/Éthiopie. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2006, p.5)	

Gráfico 110. Objetos asociados a las tipologías y las precisiones terminológicas.

2.5.1.2.1 Figura antropomorfa.

La categoría *figura antropomorfa* responde a la representación del ser humano, en tanto que respuesta a la concepción de lo que somos (como personas y sociedades). Básicamente la atribución de la categoría de persona se hace en función de un orden

“de una lógica de representaciones y de un dispositivo ritual que le asignan tanto un lugar como un papel en la sociedad y le aseguran una reconocimiento jurídico y moral” (Rabain-Jamin citado por Bonte e Izard, 2005, p.583)

De los planteamientos historicistas de Levy-Bruhl, hemos de pasar a considerar la ley de participación, por la que el individuo *participa* en forma de desdoblamiento a partir de proyecciones de su cuerpo (cabellos, uñas, sombra, etcétera). Leenhardt, fusiona la concepción social de Mauss con el planteamiento de Levy-Bruhl, dotando a las *participaciones* de una dimensión relacional de carácter simbólico.

En nuestro trabajo resulta de especial interés la concepción de la persona a partir de los sistemas de representación (Griaule, 1948; Dieterlen, 1951), que incide en el sistema de categorías a la hora de delimitar la identidad (estudios de dogón y bambara, de Griaule y Dieterlen). Si a esto añadimos como cada uno de los componentes de la

persona (materiales perecederos o trasmisibles) regulan la relación con las instituciones a partir de las prácticas rituales, tenemos una dimensión social del concepto de persona.

“Así, reinterpretando los materiales etnográficos bambara, E. Ortigues (1981) ha podido demostrar que la trasmisión de dos de los componentes que constituyen la persona entre los bambara, el *ni* (alma, principio vital asociado al aliento) y el *dya* (doble, materializado en la sombra en el suelo, o el reflejo en el alma), no se refiere solamente a la mitología: al ser el *ni* de un individuo el *dya* de un pariente muerto, y su *dya* de sexo opuesto a su propio sexo, estas dos entidades establecen una doble relación del individuo con las instituciones del linaje y del matrimonio, de manera que los componentes de la persona pueden ser considerados como señales de relación jurídico-rituales que determinan el lugar de cada una de las instituciones sociales (Ortigues, 1981)” (Rabain-Jamin citado por Bonte e Izard, 2005, p.584).

La representación de la figura humana en cuanto individualidad física, remite en primer término a la diferenciación del género masculino y femenino, con roles diferenciados y con valores específicos. Este individuo una vez que forma parte del mundo de los muertos, junto con los espíritus, fundadores primordiales, héroes y antepasados, necesita de sus propias representaciones.

“Lo que adquiere la condición de sagrado no puede ser exactamente igual a lo carnal, pero debe ser familiar y reconocible. La escultura los representa en su aspecto invisible, muertos y aparecidos, y cada tribu africana lo ha hecho a su manera. El cuerpo debe guardar la apariencia humana; el rostro debe dirigirse a los vivos y hablarles; los tatuajes y peinados deben identificar al difunto como el esposo o padre. La imagen de los seres queridos, de los fundadores, de los héroes, permanece tan viva como cuando estaban entre ellos” (Costa, 2004, p.10).

Así lo que vemos es raramente objeto de representación del ser humano, sino que se centra en el status del ser humano que no pertenece a lo visible.

“Las esculturas africanas en madera son, en su mayoría, figuras de antepasados masculinos o femeninos, o estatuas de jefes de linajes difuntos. Pero otras corresponden a representaciones antropomorfas de espíritus de la naturaleza o de divinidades secundarias” (Meyer, 2001, p.111).

Por último si consideramos los plateamientos de Fortes (1987), donde la religión en las sociedades *primitivas* es inseparable en el concepto de persona, el reconocimiento y la atribución de ser persona implica los procesos rituales religiosos. Los estudios de Fortes entre los tallensi de Ghana muestran que:

“la concepción de la persona no puede ser separada de su realización social. De hecho es inseparable del estatuto de persona al que se aproxima mediante grados sucesivos, a través de momentos sociales (desde el nacimiento de un benjamín, matrimonio, etc.) y de acciones rituales (iniciación) y que sólo se alcanza plenamente a partir del momento en que el individuo se une con la comunidad de los antepasados” (Rabain-Jamin citado por Bonte e Izard, 2005, p.584).

2.5.1.2.2 Máscaras

La categoría máscaras responde a la concepción de identidad y de relación de las diferentes realidades del ser humano. Las máscaras están asociadas en su mayor parte a ritos agrarios, funerarios, de iniciación, o de magia. En general, para los ritos de paso, como para los ritos agrarios, las máscaras tienen como fin

“recordar los acontecimientos notables que se han producido en los orígenes y que han dado como resultado la organización del mundo y de la sociedad. Recordarlos ciertamente, pero también repetirlos, manifestar su permanente actualidad y reactivar, en cierto modo, la realidad presente trasladándola a esos tiempos fabulosos en los que el dios la concibió ayudado por los genios” (Laude, 1968, p.141).

Los movimientos circulares de la kanaga dogón, como imitación de los movimientos del antepasado civilizado Yirigué de los kurumba, son 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, p.142).

La función de las máscaras de iniciación es ayudar a dar un salto cualitativo en la esencia del individuo, bien a la vida adulta, bien a la vida mortal. En conjunto la

representación de máscaras es de nuevo el baile entre lo visible y lo invisible, entre el pasado y el presente entre la identidad y la diferencia.

“La máscara de la muerte, o la muerte como máscara, es un modo de representar lo no representable, de dar forma a lo que sólo es un intenso interrogante. La expresión simbólica y artística de los seres humanos ha buscado, mediante las formas más diversas, configurar ese rostro de la ausencia, esa evocación de la muerte, a través de la máscara” (Ramírez, 1996, p.70).

La manera en que podemos considerar la clasificación de las máscaras va del intento de Laude por realizar una clasificación formal, por supuesto la étnica, o bien como realiza Meyer, en función de su uso. Consideramos que el planteamiento de Meyer es el más adecuado a nuestro trabajo, sin embargo ante la falta de datos y la movilidad de la función, proponemos una clasificación posicional.

2.5.1.2.3 Figura zoomorfa

La categoría *figura zoomorfa* nos remite al vínculo de una sociedad con una animal. Ese vínculo contiene un determinado tipo de relación que según explica Désveaux sobre el pensamiento de Lévi-Strauss se basa en una lógica de clasificación.

“Los fenómenos llamados totémicos no traducen según él la interpretación de la cultura y de la naturaleza, sino que al contrario, suponen una censura entre estos dos órdenes, lo que permite su interpretación. La identidad nominal o ritual (prohibición alimenticia), está puesta en relación de grupos sociales o de individuos con especies animales o vegetales distintas, es el resultado de un doble movimiento del intelecto: percibir la diferenciación de las especies en el orden de la naturaleza y servirse de las diferencias percibidas para expresar una diferenciación en el seno del orden social” (Désveaux citado por Bonte e Izard, 2005, p.276).

En el momento del rito, esta clasificación se desestima para hacer conjugar dos elementos diferentes de la naturaleza (grupo humano y animal). Desde relatos que recogen enseñanzas para poner de relieve la astucia de los protagonistas¹⁶, a la

¹⁶ “En un relato de los zande del África central, Ture la Araña se encuentra con un monstruo devorador de personas con un gong de dos caras que utiliza para atrapar a sus víctimas. Ture se ofrece a introducirse en el gong con el fin de ganarse la confianza del monstruo, pero deja un brazo fuera, de modo

participación de animales en la mitología más profunda de diferentes pueblos, los animales son una referencia que ocupa su espacio dentro de la realidad e interactúa con las personas, bien de forma individual o en su proyección como grupo. Así ciertos animales forman parte en la creación del mundo:

“Este animal [Zorro] inventó la agricultura robándole semillas a Amma dios creador, y sembrándolas en el cuerpo de la Tierra, su madre. La principal consecuencia del robo fue que hubo que purificar la tierra, que se había secado tras aquella especie de incesto. Para ello, los hombres la sembraron con semillas no robadas que les había dado Amma con tal fin. Proscrito, el Zorro huyó a la selva, que se convirtió en su hogar, pero los hombres lo siguieron y cultivaron nuevas tierras, de modo que los viajes del Zorro provocaron la expansión de la civilización humana, y Amma hizo que este animal trajese al mundo tanto el orden como el desorden. Expulsado de la sociedad humana, el Zorro se comunica ahora con la humanidad mediante el oráculo de la arena, sobre la que deja las huellas de sus pezuñas para mostrar a los hombres el camino hacia el futuro” (Willis, 2007, p.277).

Entre los bambaras encontramos la figura del antílope primordial, enviado por Faro, dios creador, para enseñar a los hombres las técnicas agrícolas. La mantis ocupa un lugar destacado entre los Khoisan, atribuyendo a la misma, la creación de las palabras, así como la entrega del fuego a los seres humanos:

“Un día, la Mantis observó algo extraño: que el lugar en el que comía el Avestruz siempre olía bien. Se aproximó al ave mientras ésta comía y vio que estaba asando comida en una hoguera. Cuando hubo acabado, el Avestruz ocultó cuidadosamente el fuego bajo un ala. A la Mantis se le ocurrió una estratagema para conseguir el fuego. Fue a ver al Avestruz y le dijo: «He encontrado un árbol maravilloso con fruta deliciosa. Sigúeme y te lo enseñaré.» El Avestruz la siguió hasta un árbol cubierto de ciruelas amarillas y cuando empezó a comer, la Mantis le dijo: «¡Estírate, porque la mejor fruta está arriba!» Al ponerse de puntillas, el Avestruz abrió las alas para mantener el equilibrio y la Mantis le robó el fuego. A partir de entonces, el Avestruz nunca ha intentado volar y mantiene las alas pegadas al cuerpo.” (Willis, 2007, p.276).

que no se pueda cerrar. «Enséñame cómo se hace», le pide Ture, y cuando el monstruo se lo muestra la Araña cierra el instrumento y lo mata” (Willis, 2007, p.276).

La serpiente aparece de forma reiterada en un gran número de culturas:

“Los fon de Benín, por ejemplo, creen que la divinidad gemela y bisexual *Mawu-Lisa* construyó el mundo con una potencia creadora que fluye como una serpiente gigantesca y lleva por nombre *Da Ayido Huedo*. Esta potencia aparece también en el arco iris y en todas las aguas. Al principio, la potencia serpentina estaba enroscada alrededor de la tierra amorfa, manteniéndola unida, y continúa ejerciendo tal función. Se mueve constantemente y su fluir en espiral pone en movimiento los cuerpos celestes. En el África central y meridional se atribuye un papel semejante a la serpiente primordial *Chinaweji* o *Chinawezí*, que aparece en la mitología del sur del Zaire como *Nkongolo*, el rey *Arco Iris*. En el norte de África existe un mito según el cual lo primero que hizo el dios creador fue la serpiente cósmica *Minia*, que tiene la cabeza en el cielo y la cola en las aguas subterráneas. Su cuerpo está dividido en siete partes, con las que el dios creó el mundo” (Willis, 2007, p.277).

La arqueología apoya el valor de la presencia de la serpiente para las culturas herederas de los antiguos imperios del África Occidental.

“La figura predominante en la iconografía de Dchenné es la serpiente. Esta figura no es infrecuente en la escultura africana en general, y es un rasgo importante en el arte y en la cosmología de los vecinos dogón. En el caso de los soninké (o sarakolé), el frecuente uso de serpientes que envuelven el cuerpo o que adornan vasijas, se relaciona con el mito primordial de la nación. Maghan Diabé, considerado fundador de Wagadu y constructor de su capital Kumbi Saleh, llegó a un pacto con la serpiente legendaria Bida, según el cual la más bella virgen debería serle sacrificada cada año en la época de la cosecha para garantizar la lluvia y la fertilidad. La tradición oral nos habla de un mago que se había enamorado de una virgen que iba a ser sacrificada y que mató a la serpiente Bida, salvándola. Lo que, según se dice, llevó a una sequía de siete años de duración y obligó al clan a trasladarse a la región de Dchenné-dcheno” (Gillon, 1989, p.100-101)



Imagen 103. ”Colgante que representa a un hombre sentado con una serpiente que reptó del cuello al abdomen. Dogón. Mali. Bronce. 5,5 cm (2,16 pulgadas). Museo Barbier-Müller, Ginebra (Suiza). Foto: cortesía del Museo Barbier-Müller” (Gillon, 1989, p.108).

2.5.1.2.4 Monedas

La clasificación de las monedas se hace en función del vínculo formal que mantienen con su origen funcional, excepción hecha del grupo ocho, al que corresponden los únicos objetos que formalmente tienen una gran abstracción, que no se deriva de la realidad de la que dependen, ya que no tienen origen en la misma. De esta manera las monedas quedan clasificadas en: barras y lingotes, utensilios agrícolas, armas, instrumentos musicales, formas naturales animales, formas naturales vegetales, joyas y otras monedas.

Como plantea Merino Navarro

“al mencionar las paleo-monedas, las estamos considerando como reservas de valor o instrumentos del prestigio, pero no como monedas. En el mejor de los casos hablamos de circulación metálica, no monetaria: la garantía que se asocia a la moneda no existe en las paleo-monedas” (Cachafeiro y Merino, 2008, p.15).

Las paleo-monedas cumplen; la necesidad del consenso, de reconocimiento social, y los acuerdos sobre la valoración de las mismas, que las hace capaces de ser utilizadas en diferentes culturas.

Hemos de plantear su origen en un contexto en que

“los intercambios se hicieron más complejos, 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” (Cachafeiro y Merino, 2008, p.20).

Entre estas mercancías se encuentran las herramientas, armas, tejidos y joyas, entre otras muchas, que consignaban un signo de riqueza y un prestigio del poseedor por la fuerte carga simbólica de las mismas.

El uso de estas paleomonedas tiene un marco ritual, donde la forma evoluciona sobre un objeto utilitario y con una función sobre una dimensión de la realidad, como puede ser la agricultura, la música, las armas, o bien desde la evolución de determinadas formas naturales, bien animales o vegetales.

“Se realizarán réplicas, de herramientas, armas, útiles agrícolas [...], que tendrán una nueva función, y que es imposible que sirvieran ya para lo que fueron creadas porque el material es mucho más ligero, porque se ha simplificado o variado ligeramente su diseño, o porque se ha incluido una intención estética que les confiere además belleza. Son por lo tanto nuevos objetos con una nueva utilidad” (Cachafeiro y Merino, 2008, p.22).

Uno de los valores principales de las paleomonedas es la capacidad de *poner en relación*, que implica no sólo grupos próximos, sino también lejanos y con posiciones totalmente diferentes, es el caso de las manillas y su producción en fundiciones europeas.

“Los cauríes son otro excelente ejemplo de paleo-moneda de amplia difusión puesto que se han encontrado en China, India, Islas del Pacífico, América o Europa [...]. Algunas cantidades introducidas a través del puesto de Lagos dan idea de la importancia de este comercio: 2.800 toneladas en 1869, 2.560 en 1870, 3.330 en 1886, etc., hasta que en 1923 su importación fue prohibida” (Cachafeiro y Merino, 2008, p.17).

En cuanto a la forma podemos plantear “el concepto de canon tribal para diferenciar las obras producidas por cada grupo” (Merino Navarro, 2008, p.16), afirmando así la identidad de los mismos, no sólo a través de la identidad propia, sino también a través de la diferencia.

El dinero mercancía se ha utilizado como medios de pago de productos como: ganado, esclavos, productos agrícolas, sal, diferentes minerales, conchas de moluscos, cuentas y tejidos. Junto con el dinero mercancía se desarrolló, de forma mucho más amplia, el dinero de metal, tanto por su resistencia como por su capacidad para mantener el “valor”.

2.5.1.2.4.1 Monedas derivadas de barras y lingotes.

Las monedas derivadas de barras y lingotes dependen de las formas más elementales, como las formadas por rectas y curvas y las relaciones que se establecen entre las mismas a través de sistemas de tangencias o enlaces. La mayoría de ellas comparten la característica de ser simétricas con respecto a uno o dos ejes. Algunas de ellas pueden tener una relación formal con otras manifestaciones artísticas como máscaras o figuras; es el caso de la moneda fang.



Imagen 104. “Fang Guinea Ecuatorial Hierro. 22,8 x 12,1 x 0,4 cm. Colección Jiménez Arellano-Alonso, Valladolid”. (Cachafeiro y Merino, 2008, p.44).



Imagen 105. “Máscara de baile del Ngil. Guinea ecuatorial, Gabón, fang. Madera semidura. Rostro pintado de blanco. Altura 44 cm. Museo Barbier-Mueller, Ginebra. Las máscaras del Ngil desempeñaban un papel en el restablecimiento del orden social”. (Meyer, 2001, p.99).

 boloko Basongo Meno/nkutshu República Democrática del Congo Cobre	 mongo República Democrática del Congo Bronce	 peniques kissi kissi Sierra Leona/Überia Hierro	 croisseffe luba República Democrática del Congo Cobre C.I./HU.VA/115	 téteala República Democrática del Congo Cobre	 efik Nigeria Bronce
 losol o tajere Fulani Nigeria Hierro C.I./HU.VA/079	 Colección Idda. Núm. Inv.: C.I./HU.VA/201	 Colección Idda. Núm. Inv.: C.I./HU.VA/207	 idoma Nigeria Hierro C.I./HU.VA/081	 fang Guinea Ecuatorial Hierro	 ngelima/mbole República Democrática del Congo Bronce

Gráfico 111. Monedas asociadas a barras y lingotes.

2.5.1.2.4.2 Monedas derivadas de utensilios agrícolas

En la mayoría de los casos de trasformación 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 que conlleva la suplencia del trabajo realizado por el mismo y la pérdida de capacidad de procreación.

“Las monedas de los angas/mumuye de Nigeria, son probablemente las más espectaculares. Forjadas en distintos tamaños, oscilan entre los setenta y cinco centímetros y algo más de un metro, pudiendo pesar hasta treinta kilos. Según parece eran colocadas a la entrada de la residencia del nuevo matrimonio, como señal de su unión” (Cachafeiro y Merino, 2008, p.60).



Gráfico 112. Monedas asociadas a utensilios agrícolas.

2.5.1.2.4.3 Monedas derivadas de armas.

Las formas de las monedas armas son un claro ejemplo de adaptación de influencias tanto islámicas como europeas, como es el caso de las denominadas monedas anclas *mandjong* de los kwele de Gagón o los *zong -mezong* en plural-, que se modelaban sobre las ballestas.

Junto con las lanzas y los cuchillos otro gran grupo los formaban las armas arrojadizas.

“El listado de pueblos que crearon variantes de este tipo de arma para utilizarlas como medio de pago es muy amplio, puesto que su empleo abarcaba el continente de este a oeste. Entre ellos figuran los Matakam –de Camerún- o los Yakpa y Wada, de la República Centroafricana. Mientras en el Chad, los Ngambaye utilizaron los kul. Pero la nómina de grupos que fabricaron cuchillos moneda es especialmente extensa en el Congo. Normalmente tomaron como modelos los cuchillos arrojadizos zande –o Azande- que son en sí mismos un hallazgo formal por su originalidad y su plasticidad. Su estructura será imitada, por ejemplo, por los Ngbandi, los Nzakara –quienes los denominan ngindza- los Adio, los Denguese, los nkutshu –entre los que se habla de woshele- los Basongo Meno, los Kenguese, etc” (Cachafeiro y Merino, 2008, p.71).

					
chamba Nigeria Hierro	ngbaka República Democrática del Congo Hierro	chamba Nigeria Hierro	ndengese República Democrática del Congo Hierro	dadiya Nigeria Hierro C.I./HU.VA/134	nsapo/songye República Democrática del Congo Hierro y madera
					
mbaka manza República Centroafricana Hierro y cuero	nzombo República Democrática del Congo Hierro y madera	mbanja República Centroafricana Hierro	konda República Democrática del Congo Hierro y madera	mbole República Democrática del Congo Hierro	kotoko Chad Hierro
					
mbudja República Democrática del Congo Hierro y madera	mogenge/ zande República Democrática del Congo Hierro	labwar República Democrática del Congo Hierro Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/206	ngambaye Chad Hierro	lakka Camerún Hierro	poto República Democrática del Congo Hierro/Madera

					
lobala República Democrática del Congo Hierro	sara/massa/ ngambayé Chad/Camerún Hierro C.I./HU.VA/0 65	lobala República Democrática del Congo Hierro	doko República Democrática del Congo Hierro, madera y bronce	iboko República Democrática del Congo Hierro y madera	fali Camerún Hierro
					 Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/213
zande República Democrática del Congo Hierro y cuero	ibo Nigeria Hierro y bronce	zande Sudán Hierro	Núm. Inv.: C.I./HU.VA/113	Núm. Inv.: C.I./HU.VA/149	
					 mbum Camerún Hierro C.I./HU.VA/092
chamba Nigeria Hierro Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/21 7	ngbandi República Democrática del Congo Hierro y madera	margi Nigeria Hierro y cuero	ngindza Nzakara República Centroafricana Hierro	Núm. Inv.: C.I./HU.VA/112	
					
ikabye Togo Hierro	ga'anda Nigeria Hierro	lobala República Democrática del Congo Hierro y bronce	sara Chad Hierro	mandjong kwele Gabón Hierro	

Gráfico 113. Monedas asociadas a armas.

2.5.1.2.4.4 Monedas derivadas de instrumentos musicales.

Los instrumentos musicales, en algunos casos, se utilizan indistintamente como tales o bien como monedas. Es el caso de las campanas de la cuenca del río Ubangi. Los kirdi, en cambio, elaboran moneda específica a partir del instrumento musical, ensartando campanas más pequeñas en una argolla, en grupos de nueve o diez.



Gráfico 114. Monedas asociadas a instrumentos musicales.

2.5.1.2.4.5 Monedas derivadas de formas naturales animales.

El vínculo del ser humano con el animal queda representado en las monedas

“siendo la serpiente la más repetida. El culto a este reptil fue trasmítido por los pastores nilóticos Peul, difundiéndose desde el valle de Nilo hasta el delta del río Níger” (Cachafeiro y Merino, 2008, p.40).

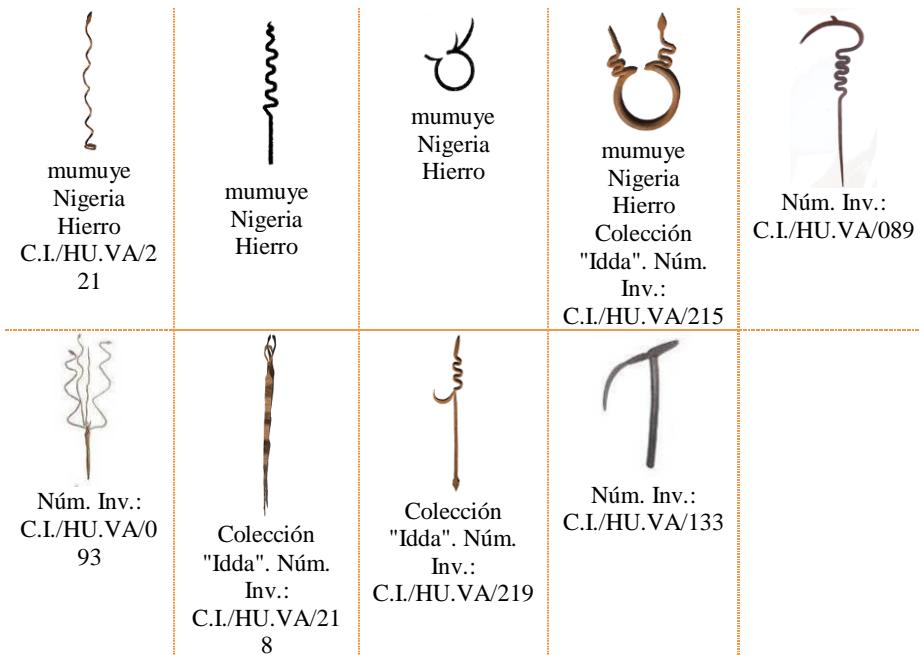


Gráfico 115. Monedas asociadas a formas naturales animales.

2.5.1.2.4.6 Monedas derivadas de formas naturales vegetales.

Son derivaciones de formas vegetales propias del entorno, como las monedas matorral de los chamba.

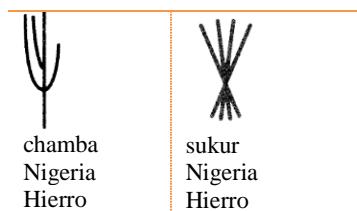


Gráfico 116. Monedas asociadas a formas naturales vegetales.

2.5.1.2.4.7 Monedas derivadas de joyas.

El valor de la moneda en algunos casos está relacionado con su peso, independientemente de su valor artístico. Se utilizaban principalmente para transacciones rituales como las dotes.

“Las monedas joya se localizan sobre todo en la zona Occidental de África, entre los akan de Costa de Marfil, en Malí y en las rutas a través del Sáhara” (Cachafeiro y Merino, 2008, p.41).

Una de las formas más comúnmente desarrolladas y apreciadas son los brazaletes y tobilleras kota. Las más difundidas fueron las manillas, su uso se remonta al menos al siglo XIII en el valle del Níger. En el siglo XVI se exportaban de Nigeria a Portugal, expandiéndose su empleo desde el siglo XVII a África Central.

“Además de valor mercantil, su uso como adorno permitía la distinción y el prestigio social o la regulación de acceso a diferentes grados de iniciación como la sociedad *nkum’okunda* de los jonga de la República Democrática del Congo” (Zerbini, 2001, p.185).

					
bidda Nigeria Bronce  Núm. Inv.: C.I./HU.VA/1 31	manilla mongo República Democrática del Congo Bronce  Núm. Inv.: C.I./HU.VA/13 5	teke República Democrática del Congo Cobre  Núm. Inv.: C.I./HU.VA/13 8	manilla yoruba Nigeria Bronce  Núm. Inv.: C.I./HU.VA/139	ibo Nigeria Bronce C.I./HU.VA/136  Núm. Inv.: C.I./HU.VA/140	harnba/mbole/pongwa/nkutshu República Democrática del Congo Cobre Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/210  Núm. Inv.: C.I./HU.VA/129
 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/1 41	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/14 2	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/13 0	 manilla hausa Nigeria Bronce C.I./HU.VA/080	 teke República Democrática del Congo Cobre	 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/124
 Núm. Inv.: C.I./HU.VA/1 43					

Gráfico 117. Monedas asociadas a joyas.

2.5.1.2.4.8 Otras monedas

Dentro de este grupo hemos de diferenciar las monedas de carácter abstracto, que mantienen un vínculo con la realidad, como las conchas de los moluscos o las ágatas, y las que son producción humana sin ningún vínculo con la realidad, como las cuentas de pasta de vidrio.

Algunas de estas caracolas y caracoles adquirieron más valor que el oro, como es el caso de la *Conus imperialis* y la *Conus papilionaceus*. El caurí fue muy extendido en la antigüedad;

“así, en China fue la unidad de su sistema monetario hasta la invención de la moneda, e incluso después convivieron ambas; se sabe también que aún circulaban en la

India en el siglo XVIII. Probablemente la llegada al continente africano se produjo a través del Mar Rojo en la época del Egipcio de los faraones, en cuyas tumbas se han encontrado cauríes. Desde allí, las caravanas de los comerciantes islámicos que atravesaban el desierto del Sáhara, favorecían su expansión hacia el oeste” (Cachafeiro y Merino, 2008, p.29).

Desde el siglo XVII y XVIII el caurí se convirtió en moneda habitual principalmente para la compra de esclavos. Su uso se incrementó hasta el siglo XIX, cayendo en declive con la llegada de la moneda europea en masa a lo largo del siglo XX.

Algunos ejemplares de pasta de vidrio se han encontrado en Egipto y es probable que siguieran el mismo camino que los cauríes.

“Los portugueses fueron los primeros en dar noticia de su utilización, informando ya en 1481 del uso de cuentas azules, amarillas, rojas y multicolores en la Costa del Oro. Una vez conocidas en Europa comenzaron a fabricarse en Holanda, y sobre todo, en Venecia, de donde procedían la mayoría que circulaban por el continente, aunque la creencia africana era que nacían de la tierra. Dada su aceptación se importaban masivamente para intercambiarlas por oro, marfil y, sobre todo, esclavos, lo que extendió aún más su uso” (Cachafeiro y Merino, 2008, p.31).



Gráfico 118. Monedas asociadas a funciones abstractas.

2.5.1.2.5 Instrumentos musicales

Dentro de la diversidad de los instrumentos musicales, los que representan figuras antropomorfas son los más numerosos.

“Traducen probablemente la comunión que se establece entre el músico y su instrumento, amplificando éste las vibraciones que emanan del alma y del cuerpo del músico” (Meyer, 2001, p.147-148).

Junto con las formas antropomorfas aparecen formas zoomorfas y la integración de ambas. Al igual que el trono ashanti, un instrumento musical puede aglutinar la identidad de un grupo, así;

“el etnólogo Gabriel Seligmann relataba a propósito de piezas semejantes, que un tambor con forma de rumiante, de tamaño natural, con grandes cuernos, había sido capturado como resultado de una campaña militar de 1905. Pertenecía al sultán zande Yambio de Avungara, cuyo poder se derrumbó con la pérdida de este instrumento venerado por el pueblo” (Meyer, 2001, p.150).

En su función más trascendental su sonido es reconocido por espíritus o divinidades para crear un marco de diálogo entre las realidades visibles e invisibles. Así Meyer, recoge sobre el martillo baulé de la colección Barbier Mueller de Ginebra, como

“un tampón de fibras vegetales permitía disminuir el sonido, cuya función era la de despertar con suavidad las divinidades para invocar su presencia” (Meyer, 2001, p.151).

Esta relación entre vivos y muertos se repite en las arpas zande y mangbetu, los kwele de Gabón o los fang.

“Entre los fang, en los cultos que celebran los antepasados, el arpa expresaba la relación entre los vivos por su cuerpo y los muertos por su sonoridad” (Meyer, 2001, p.152).

En África Occidental está muy extendido el uso de la kora y el dan.

“Amadou Hampâpé Bâ nos ha dejado una imagen particularmente viva de un músico de dan. Lo llamamos Danfo Siné, es decir Sine el músico de dan, ya que no dejaba nunca su dan, especie de laúd de cinco cuerdas confeccionado con una gran calabaza. Tocaba con un virtuosismo sorprendente [...]. Hacía lo que quería con sus manos, pero también con su voz. Podía hacer temblar a su auditorio imitando los rugidos de un león furioso, o adormecerlo, imitando, él solo, a todo un coro de grullas [...]. Y

cuando bailaba, podía provocar la envidia del propio Señor Avestruz, rey de los bailarines de la sabana, cuando hace la corte a su amada (Meyer, 2001; 152).

En general los instrumentos de cuerda tienden a crear un ambiente poético, mientras que los aerófonos están más asociados con las danzas (benin) o la caza (bamana o tshokwe). Son particularmente interesantes los portavoces que utilizaban figuras zoomorfas en su extremo, en una alianza entre la voz humana y su canalización a través de una forma animal.

Por su versatilidad vamos a considerar el estudio de la tipología de instrumentos musicales.

Idiófonos ¹⁷	Ideófonos con sonido indeterminado	Idiófonos de sonido indeterminado de madera Sonajas de semilla. Sonajas de cestería. Sonajas de entrechoque. Sonajas mixtas. Maracas.
	Ideófonos con sonido determinado	Idiófonos de sonido indeterminado de metal Sonajas de metal. Sistros. Bastones sonoros. Cascabeles. Cascabeles ornamentales. Campanas. Raspadores. Campanas de madera. Campanas de metal de percusión externa, hierro. Campanas de metal de percusión interna, bronce.
Membranófonos	Ideófonos con sonido semideterminado	Tambores de hendidura.
Cordófonos	Ideófonos con sonido determinado	Sanzas. Balafones o Xilófonos.
	Tubular. Hemisférica. Circular. De fricción (frotación).	
	Arcos musicales.	Arco simple. Arco múltiple o poliarco.
	Liras. Arpas. Laúdes. Arpas-laúdes. Guitarras.	

¹⁷ “Comportan todos aquellos instrumentos que suenan o emiten sonidos por sí mismos, sin intervención de otros elementos como cuerdas, membranas o aire. Son los menos complejos y los más numerosos y difundidos en todo el continente africano” (Ballesteros, 2005, p.34).

Vielas.	
Cítaras.	
Silbatos.	
	Flautas directas
	Flautas con embocaduras
Flautas	Flautas traveseras
	Flautas de pan
Aerófonos ¹⁸	Flautas doble
	Clarinetes
	Oboes
	Cuernos naturales
	Trompas naturales

Gráfico 119. Esquema general de instrumentos musicales.

2.5.1.2.6 Accesorios arquitectónicos

Al hablar de accesorios arquitectónicos nos referimos a los elementos que acompañan a los espacios arquitectónicos y no únicamente a espacios tectónicos.

“Tal vez nos convenga consultar a los clásicos griegos, que fueron quienes acuñaron el concepto: para ellos, arqui-tectónico significaba mucho más que el término ordinario tectónico (esto es, edificio o construcción), y empleaban dicho vocablo para nombrar obras que se apartaban de lo meramente utilitario y cotidiano por su armonía, su atemporalidad, su tamaño, o por la trascendencia de su finalidad” (Janson y Janson, 1988, p.15).

La arquitectura siempre considera el hábitat en el que se genera, en función del modo de vida, organización social, laboral y económica, en forma de conciencia social. El espacio arquitectónico, en su dimensión social, nos remite a la riqueza simbólica del productor.

“La geometría, antes incuso de ser un instrumento técnico para la construcción, es un conjunto de símbolos susceptibles de ser codificados en términos cosmogónicos o metafísicos. En las aldeas Kasena de Burkina Faso, las habitaciones cuadradas están reservadas para los hombres, y las habitaciones redondas para las mujeres, estando

¹⁸ “El sonido se consigue mediante la excitación de la columna de aire, y ello puede hacerse de tres formas diferentes: A través de un borde afilado en el instrumento: flauta dulce y de pico, silbos y flautas traveseras. A través del movimiento y vibración de una o dos lengüetas: oboes y clarinetes. A través de la vibración de los labios del propio ejecutante: trompas y cuernos” (Ballesteros, 2005, p.41).

asociada la circularidad al útero, a la luna, a la noción del origen, a la fecundidad y a la continuidad como figura de lo inmutable” (Antongini y Spini citado por Bonte e Izard, 2005, p.94).

Hemos de tener en cuenta que la arquitectura mantiene al mismo tiempo la dimensión interior y exterior. No sólo creamos un espacio habitable interior, sino que establecemos un diálogo con el entorno próximo al mismo, a partir de referencias mitológicas, histórico-temporales, y por supuesto geográficas. La modificación de la geografía supone la revelación social de la relación de la persona con el entorno y el diálogo que establecemos con la naturaleza. Los factores ambientales y la técnica no son determinantes en el resultado arquitectónico,

“tienen sin duda alguna un efecto directo sobre los tipos de habitación, pero sin embargo no es raro, que a condiciones naturales idénticas puedan corresponder soluciones arquitectónicas muy diversas” (Antongini y Spini citado por Bonte e Izard, 2005, p.93).

Al igual que el cambio, la modificación que hace que un elemento pase de un estado a otro, implica un cierto grado de problemática. Los vanos en un espacio arquitectónico son los que permiten el paso de un espacio interior a otro exterior y las implicaciones de los mismos en cuanto protección tanto física como ritual.

“Las aberturas son elementos de la habitación particularmente protegidos, ya se trate de puertas, ventanas o chimeneas. Debajo del umbral de sus casas, los lobi entierran una medicina exclusiva de la familia residente, que refuerza la separación entre el exterior y el interior, permite reconocer al extraño y, si fracasa, le impide hacer daño” (Antongini y Spini citado por Bonte e Izard, 2005, p.93).

Además de estos espacios de entrada y salida, en ocasiones, el espacio arquitectónico presenta discontinuidades en su propia naturaleza, para así no sólo concebirse tectónicamente y simbólicamente desde la propia arquitectura, sino desde otro tipo de lenguajes, como el de los postes de la *toguna*, asociados a la palabra.

De la misma manera los vanos que aparecen en las paredes exteriores actúan a modo de contenedores de espíritus protectores, como advertencias con el lenguaje propio de los altares escultóricos, como lo hacen algunas pinturas murales con el lenguaje pictórico.

Así los elementos que componen los accesorios arquitectónicos son espacios de paso interior o exterior, o bien saltos de nivel, de separación o diferenciación de distintos niveles, igualmente lo son los pilares de la toguna o las escaleras.

2.5.1.2.7 Accesorios personales

El estado de sueño o reposo es un estado de debilidad, frente al entorno y frente a los espíritus. De forma simbólica el reposacabezas, además de mantener la columna alineada o proteger el peinado (*Karamajong*), es indispensable para proteger al individuo.

“Entre los dogón, la cabeza del jefe espiritual del poblado no debía tocar jamás el suelo, bajo pena de catástrofes” (Meyer, 2001, p.20).

Dentro de la posición de identidad de un individuo en un grupo, el taburete juega un papel importante hasta el punto de que, al igual que los reposacabezas, no son prestados en ninguna circunstancia por su poseedor. Para un zairés como cita Meyer (2001, p.27), sin mencionar la fuente “un hombre sin taburete, es un hombre sin dignidad”.

Destacan los taburetes ashanti, anyi, bamileke, kota o yohoare, entre otros. Junto a ellos se realizan tanto reposaespaldas como sillas articuladas o sillas comunes. Los magbetu se presentan cubiertos con hilos de latón y son utilizados por los jefes. Las sillas articuladas las encontramos más frecuentemente en Costa de Marfil, junto con otras sillas más convencionales de estilo europeo, con cuatro soportes para el apoyo con respaldo.

“Se trata de sillas bajas de respaldo recto, adornadas o esculpidas, reservadas a los iniciados de una sociedad secreta, los poro. Estas sillas les eran ofrecidas por su mujer o un pariente al final de su iniciación. La rigidez vertical y austera de estos símbolos debe confirmar el nuevo papel y la dignidad de estos hombres” (Meyer, 2001, p.27).

Los asientos de gran prestigio son principalmente los de carácter real como los *Afoa-Kom* de los fon, o los tronos perlados bamun (rey Njola). En estos casos podemos encontrar representaciones zoomorfas o antropomorfas, sobre las que se asienta el poder del soberano. En todos ellos aparecen referencias a los antepasados, fundamentos del

poder, y recuerdo simbólico de la omnipresencia del soberano. Este tipo de referencias se encuentran en los asientos de prestigio kwele, luba, bamileke, duala, igbo o gurunsi.

Todos los accesorios personales tienen sentido dentro del concepto de identidad personal y por ende social. No obstante los bastones son uno de los objetos de referencia a la hora de establecer una identidad social diferenciada, principalmente como vínculo de los reinados.

“Estos bastones han sido siempre la insignia de los reyes africanos. En algunos casos, jugaron sin duda el papel de símbolos fálicos que evocan las nociones de fuerza y de fecundidad asociadas a la realeza” (Meyer, 2001, p.174).

Se han encontrado cetros (partes de ellos) del siglo IX o X, como los de igbo-ukwu del Museo Nacional de Lagos. En muchos casos estaban coronados por antepasados del pueblo, como los dan, tshokwe, pende, lunda, luba y songye. El sentido amplio en que se comprende el individuo y sus diferentes proyecciones hace posible que “incluso cuando no era portado por el soberano, se le testimoniaba el respeto como al propio jefe” (Meyer, 2001, p.174). El antepasado está a menudo representado en cetros tschowe en la figura de Tshibinda Ilunga, que representa los antepasados lunda que se impusieron a los tschowe.

En el caso de los luba el bastón era relevante hasta el punto de ser uno de los objetos que se movían entre lo visible y lo invisible, estando

“la mayor parte del tiempo escondido y sólo aparecía en circunstancias excepcionales: así, para celebrar una victoria, la primera mujer del jefe plantaba el cetro en medio de los cuerpos de las víctimas. Este gesto permitía afirmar y materializar la identidad de la comunidad. Comunidad que estaba preparada para defender el cetro con su vida en caso de guerra. Encarnaba el poder del rey, que a veces autorizaba a ciertos vasallos a poseer uno” (Meyer, 2001, p.176).

El tabaco ha sido asimilado como un elemento simbólico con un papel importante dentro de la vida social

“fue introducido en el continente negro como consecuencia de los grandes descubrimientos del siglo XVI. Las pipas de tierra más antiguas provenientes de

excavaciones hechas en África Occidental, datan de 1600, aproximadamente” (Meyer, 2001, p.159).

Tenemos una breve descripción hecha por René Caillié en su *Viaje a Tombouctou* en 1827, que describe las pipas como alargadas con un buen acabado y terminación en un abultamiento adornado ocasionalmente.

El esquema básico sigue el de la pipa europea, y su uso tiende a ser individual, frente al hecho de mascar tabaco que es de carácter social. Así la segunda jornada en la que Griaule es enseñado por Ogotemmêli comienza de la siguiente forma:

“Sentándose en el umbral, Ogotemmêli raspó la tabaquera de piel rígida y se puso en la lengua un poco de polvo amarillo: -El tabaco- dijo – da el ánimo adecuado. Y empezó a descomponer el sistema del mundo” (Griaule, 2000, p.20)¹⁹.

Destacan las pipas de los mumuye, dakakari, bamun, bamileke, zulú o tshowe. Muchas de ellas marcan la diferencia de rango social.

“La ornamentación de las pipas camerunesas estaba regida por un código escrupulosamente respetado: el hombre común sólo tenía derecho a motivos geométricos. Las estatuillas antropomorfas estaban reservadas a los jefes de elevado rango y a los miembros de la familia real, mientras que los dignatarios de las cofradías podían enorgullecerse de las imágenes zoomorfas, sobre todo si tenían relación con su animal totémico” (Meyer, 2001, p.165).

En la pipa bamum que el rey Njola regaló al capitán alemán Gluning como agradecimiento por su apoyo militar en un conflicto tribal (Museo Barbier-Mueller de Ginebra), aparecen unos camaleones que provocan la fecundidad, la justicia y la paz social.

“A propósito de esta pipa, Claude Tardits que la ha estudiado al detalle, recuerda que no sólo se trata de un puro símbolo, la pipa real está ligada al poder; el rey debe fumar durante sus viajes porque es un ritual destinado a favorecer la fertilidad de las tierras y de las mujeres” (Meyer, 2001, p.161).

¹⁹ La traducción publicada por Meyer es “Ogotemmêli habiéndose sentado sobre su banqueta, raspó su tabaquera de piel rígida y colocó sobre su lengua un polvo amarillo. – El tabaco- dijo- hace al espíritu justo” (Meyer, 2001, p.165).

Los juguetes en el sentido amplio del juego, cumplen una función, tanto para la vida de los niños, como para la de los adultos. Para los primeros tiene una importante dimensión formativa, mientras que para los adultos es de carácter más lúdico.

“La infancia es el primer contacto con la vida: un periodo de aprendizaje y juego en el que se adquieren los valores propios de la cultura en la que se nace; un paso previo a la edad adulta cuya plenitud se manifiesta, en las sociedades tradicionales africanas, con el nacimiento de una gran descendencia” (Martínez-Jacquet, 2008, p.7).

El juego no es sólo juego, sino un vínculo con un tipo de realidad que le preparará para la vida adulta en sus diferentes dimensiones, como la caza o el cuidado de los niños.

“Los niños dedican gran parte de su tiempo a pequeñas tareas domésticas, como cuidar de sus hermanos menores, sacar a pastar a los rebaños o buscar agua. El resto del día, transcurre entre juegos. Entre sus principales distracciones se encuentran la caza de pequeñas aves –que practican con tirachinas finamente labrados en madera–, la música y el fútbol” (Martínez-Jacquet, 2008, p.12).



Imagen 106. “Tirachinas baulé, Costa de Marfil. Madera Alt. 18 cm”.
(Martínez-Jacquet, 2008, p.12).

En su nivel social más alto, dentro de los reinados, el portaflechas era parte del atributo del rey. Retoma los valores de fuerza y autoridad que hacían de estos objetos una fuerte restricción de uso y salvaguarda. En referencia a los luba, Meyer describe:

“Podían colocarse a veces, por la noche, al lado de la residencia del rey, pero nunca se confiaba a un mensajero, debido a su carácter sagrado. Sólo una mujer de alto rango tenía el privilegio de guardarla” (Meyer, 2001, p.177).



Imagen 107. ”Portaflechas luba, Zaire, taller próximo de Malemba-Nkulu, madera, 89 cm. Colección Particular”. (Meyer, 2001, p.174).

Destacan las azuelas realizadas por los luba y los pende. Las primeras por la serenidad de representación de las facciones femeninas, y las pende por la colocación de la proyección perpendicular metálica de la barba o la lengua.



Imagen 108. "Azuela luba, Kasai, Zaire, anterior a 1930, hierro, madera, 47 cm. Colección particular". (Meyer, 2001, p.178).

Las sombrillas son un objeto eminentemente práctico en su función de proteger al elegido de agresiones extensas. A parte de las ricas telas que componen su copa, algunas de ellas estaban coronadas por cimas con motivos representativos de su poder.

"El uso de sombrillas era frecuente en la cortes de África Occidental donde fueron probablemente introducidas a partir del siglo XIV, como consecuencia de los contactos con Egipto. Su empleo está confirmado entre los akan a partir del siglo XVII" (Meyer, 2001, p.181).

Se han desarrollado dos tipos de matamoscas. El primero esta conformado por un mango, que sujet a una prolongación de pelos o fibras de animal, siguiendo los parámetros del encontrado en igbo-Ukwu, rematado con una representación de un jinete a caballo y datado en el siglo X. Esta forma se mantuvo hasta el siglo XIX, donde apareció un segundo tipo en el que las fibras o pelo animal eran sustituidas por un disco de cuero sujeto por cuerdas al mango. Este tipo de matamoscas se usaba al mismo tiempo como abanico.

Alguna de las coronas más espectaculares son las yoruba ricamente decoradas con cuentas de vivos colores.



Imagen 109. "Corona perlada rematada con dieciséis pájaros yoruba, Nigeria, 84 cm. National Museum, Lagos". (Meyer, 2001, p.184).

Aunque no se puedan considerar tejidos de forma estricta, los trabajos en corteza de los pigmeos y mangbetu son una de las expresiones más sorprendentes del África

negra y que se limita casi en exclusividad al nordeste de la República Democrática del Congo. Preparadas por hombres y decoradas por mujeres registran desde las huellas de los dedos (*efe*), marcas similares a los pinturas corporales (*mbuti*), a signos de caza o elementos naturales y vegetales.

El tejido en sí, suele estar realizado en algodón, aunque se usa la lana (zona de influencia sahariana) y la rafia (África central). En determinadas zonas la tejeduría está unida al conjunto de las técnicas sagradas ofrecidas por los dioses a los humanos.

“En Mali, entre los bambara, se atribuía a la tejeduría un origen mítico, relacionado con Faro, el dios del sol y del agua, que habría traído a los humanos las técnicas de la forja y la tejeduría” (Meyer, 2001, p.68).

En las decoraciones tejidas se suelen utilizar formas geométricas básicas en diferentes combinaciones. Son célebres los trabajos de los yoruba, las telas *asoke* de Oyo, y los paños *kente* de Ghana (los reservados al rey ashanti eran de seda). Cada figura contiene significados precisos acerca de diferentes acontecimientos, dichos, sucesos históricos, etcétera.

Tanto la técnica de las *ligaduras*, como la técnica de *reserva*, se utilizan para la decoración por tinte, donde la tela era sumergida en tintes de índigo, nuez de kola o diferentes pigmentos. Son célebres, producidas por este método, las telas *adire* de los yoruba de la región de Ibadan, así como las realizadas por los bamum. Los denominados por Meyer como *bokolanfini* (*bogolanes*) de los bambara, están también realizados con esta técnica. La misma autora incluye los trabajos de los senufó de la zona de Korogó dentro de esta categoría, no obstante las representaciones son dibujadas. Durante el siglo XIX, en torno a Senegal algunas de estas telas se convirtieron en valor de modena de cambio.

Decoración pintada la encontramos entre los hausa y los ashanti, donde sus tejidos *adinkra*, están realizados con sistemas de reproducción de imagen a base de tampones.



Imagen 110. “Tela adinkra ashanti. Ghana. Tela de algodón con motivos impresos con tinte vegetal. National Museum of African Art, Washington. Llevado por el rey

ashanti Prempeh I en 1897 cuando fue depuesto por los británicos, este ropaje ha conservado un gran valor afectivo para los africanos". (Meyer, 2001, p.76).

Tanto los fon de Dahomey como los kuba desarrollaron telas de fondo plano sobre el que insertaban con puntos de costura diferentes figuras, representativas en el primer caso y más abstractas en el segundo.

Por último destacamos los bordados de los hausa, los peul y los nupe, especialmente los *boubous* realizados en la ciudad de Kano. Pero sin duda entre los textiles bordados destacan los terciopelos de Kasai, hechos por los shoowa (étnia kuba) realizados por mujeres y destinados a las cortes reales. Los shoowa utilizan en sus representaciones bordadas, tanto modelos de escarificaciones, como representaciones escultóricas, que

"contribuyen a hacer de estas telas verdaderos cuadros abstractos en la superficie de los cuales ondulan, se anudan y se cruzan en interminables y completos entrelazados. Son suficientemente regulares como para incitar al ojo a seguir sus contornos, pero desconcertantes por sus súbitos cambios de dirección, alargan indefinidamente sus laberintos obsesivos de insinuante dulzura" (Meyer, 2001, p.83).

2.5.1.2.8 Accesorios rituales

Esta categoría plantea un vínculo con la realidad no a partir del objeto, sino a partir de su función. Así nos encontramos con objetos como los fuelles de forja, ligados al fuego y al metal y por lo tanto con un extraordinario poder tanto físico como religioso, que hace que los individuos que los controlan sean al mismo tiempo admirados y temidos.

Junto con objetos ligados al fuego nos encontramos otros ligados al tejido, la lucha, la adivinación, etcétera. Cada objeto en esta categoría tiene una relación directa con el rito al que se refiere, y difícilmente se realizan trasvases de estos objetos a otras realidades, es el caso entre otros muchos de las urnas funerarias.

2.5.1.2.9 Accesorios del hogar

Las cucharas por su forma cóncava como por su uso, tienen referencias con los conceptos de maternidad y hospitalidad. A parte de las cucharas de marfil del siglo XV realizadas en Nigeria y Sierra Leona por los encargos occidentales (principalmente portugueses), destacan las cucharas de los lega, los boni (no figurativas, con tendencia a la geometrización), los baulé, zulú, senufó, dan y wé (de carácter figurativo).

Para una mujer zulú, la posesión de una cuchara, es paralela al primer parto y el consiguiente cuidado de la familia. Destaca la *cuchara ukhezo* de la República de Sudáfrica, (región Kwazulu-Natal) que se encuentra en el Museo Nacional del Louvre (cedida por el Quai Branly).

Entre los senufó su uso está asociado a la iniciación dentro del *poro*. La cuchara *Wakemia* de los dan es símbolo de prestigio y reconocimiento social, que metafóricamente Meyer describe en estos términos:

“El propio cucharón se curva dulcemente como el cuerpo femenino, manantial de fecundidad. Repleto de arroz, es vientre y promesa de hijo. Hay veces en las que también se desdobra, a semejanza de los senos de la nodriza. El mango, invariablemente, se convierte en escultura. Si es zoomorfo, es a menudo la cabeza de un cordero o de un cabrito la que aparece. Pero puede ser también antropomorfa, simulando una cabeza femenina o unas piernas” (Meyer, 2001, p.58).

Los recipientes son básicamente de cerámica, calabazas o cestería. Los primeros están presentes desde las transiciones a formas de vida sedentarias y normalmente asociados a las mujeres como productoras (casi siempre la mujer del herrero).

“Desde que las técnicas cerámicas aparecieran en el Sáhara central en el VIII milenio a.C. y se difundieran posteriormente por todo el continente, la producción de recipientes destinados tanto a un uso doméstico como ritual, no ha hecho más que diversificarse, imponiéndose hoy día como una de las producciones artísticas más sugerentes y dinámicas de África” (Martínez-Jacquet y Casanovas, 2010, p.11)

El acto de creación está asociado a un proceso de cambio por lo que cuando un individuo va progresando, al adquirir las cualidades de la persona completa, recibe diferentes tipos de cerámicas.

“Entre los yoruba y los bariba, por ejemplo, las jóvenes reciben al casarse una vasija con mantequilla, para marcar su estatus. Las mujeres kurumba (Burkina Faso), en cambio, obtienen graneros adornados con motivos en relieve al dar a luz a su primer hijo, mientras que, en el país Dowayo (Camerún), las viudas ya sólo emplean singulares vasijas con tres pies para cocinar.” (Martínez-Jacquet y Serra I Ester, 2007, p.6).



Imagen 111. “Vasija yoruba, bariba - Nigeria, Benín. Alt. 37 cm / 35, 5 cm”. (Martínez-Jacquet y Serra I Ester, 2007, p.68).



Imagen 112. “Granero. kurumba - Burkina Faso. Alt. 76/ D. 41 cm”. (Martínez-Jacquet y Serra I Ester, 2007, p.93).

Suele haber una relación entre la forja y la cerámica, bajo el fuego como denominador común, aunque la mayoría de las restricciones son de carácter sexual, donde el hombre se dedica a la cerámica ritual, mientras la mujer realiza la cerámica común.

“Como toda regla, esta separación entre alfarería doméstica (femenina) y cerámica ritual (masculina) conoce excepciones. Entre los ga’anda y los mambilá (Nigeria y Camerún), las mujeres asumen la elaboración de singulares vasijas con forma humana, destinadas a rituales de curación, mientras que, entre los hausa de Níger, son los hombres quienes se encargan de la creación de cerámicas de uso profano.” (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2007, p.6).

Al igual que el trabajo en madera exige ciertas restricciones de tipo sexual o ritos asociados a los árboles de donde se obtiene la madera, igualmente ocurre con la cerámica respecto a la *Tierra* de donde se obtiene.

“Entre los cham y los mwona del noreste de Nigeria, los recipientes empleados con fines curativos - los *itinate* - son modelados siguiendo las instrucciones precisas de un especialista en rituales. El alfarero empieza por aplicar la pella de barro sobre el enfermo, antes de modelarla dándole una forma humana. El adivino sacraliza luego la vasija por

medio de libaciones; el objeto posee entonces una fuerza capaz de absorber la enfermedad en su panza, liberando así al paciente de su dolencia” (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2007, p.8-9).



Imagen 113. “Jarra para grano y plantas medicinales. dagari - Burkina Faso Alt. 32,5 cm / D. 32 cm”. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2007, p.36).

Los recipientes pueden estar realizados de calabaza o cestería, así como de cuernos de buey o de búfalo. La calabaza está agrupada dentro del mundo sagrado, así,

“para los fon de Dahomey, el universo es una esfera compuesta por las dos mitades de una calabaza: una, que corresponde al cielo, reposa sobre la otra, que contiene la tierra y el agua” (Meyer, 2001, p.46).

Los recipientes de cestería están asociados a la acción de tejer, utilizándose el modelo cruzado en el oeste africano, y el enroscado en el centro y sur del continente.

Entre los recipientes de madera destacan los kuba, situados dentro de los objetos de prestigio aristocráticos, y producidos por artistas profesionales de la corte. A parte de los realizados con motivos geométricos, destacan los que representan cabezas humanas con cuernos de carnero. Alejados de la vida sagrada muchos de estos objetos estaban destinados al placer visual asociado a la higiene. Como señala Joseph Cornet “el arte kuba está orientado hacia el hombre, hacia la glorificación de los grandes y el atractivo de la vida” (Joseph Cornet citado por Meyer, 2001, p.53). En madera destacan así mismo las cajas Magbetu de corteza coronadas por una cabeza y realizadas a comienzos del siglo XX.

El bronce y el marfil están reservados al prestigio, como las representaciones de concha de igbo-ukwu, del siglo IX y realizadas a la cera perdida. En marfil destacan las realizaciones de recipientes de owo y benin.

2.5.1.2.10 Adornos corporales

Parece obvia la consideración de que el adorno no está desligado del cuerpo, y como tal, responde a las necesidades del mismo, no solamente estéticas sino también rituales, en cuanto tal, se asocia tanto al movimiento como al sonido.

“La exposición de R. F. Thompson en 1974, African Art in Motion, así como las contribuciones del historiador del arte H. Drewal y del etnógrafo de la danza M. Drewal (1983), dan cuenta de las estrechas relaciones que existen entre la canción, la danza, el ritual, el vestido y el arte corporal. Estos estudios se basan en los trabajos de F. Boas (1927) y de C. Lévi-Strauss (1955, 1958), que muestran de qué modo el adorno, aislado de su soporte, el cuerpo humano, y una vez que sus elementos han sido desmontados y reordenados, puede revelar lazos estilíticos y conceptuales con las producciones de otras formas de actividad creadora como el tejido, la pintura o la escultura” (Price citado por Bonte e Izard, 2005, p.16).

El adorno tiene su propio lenguaje siendo en ocasiones un lenguaje en sí mismo.

“En algunos casos, la lingüística ha aportado más que una simple analogía: a partir del análisis de la pintura corporal de los nuba, J. Fari (1972) ha construido una gramática generativa-trasformacional que produce diseños bien formados y anula los construcciones no gramaticales” (Price citado por Bonte e Izard, 2005, p.16).

De la separación entre cultura y naturaleza, a divisiones fundamentales como macho y hembra, o complejas, de pertenencia, desarrollo, estatuto, o estado, el adorno insiste en la diferencia como identidad, así como de semejanza en la identificación, a partir de la exaltación del cuerpo. El adorno es siempre una intervención y por lo tanto una alteración. Cuando está alteración es permanente

“constituye la huella duradera del cambio ontológico acaecido al término de los ritos de paso que puntúan la vida de los africanos, simbolizando su progresión en la esfera social” (Serra i Ester y Martínez Jacquet, 2006, p.4).



Imagen 114. (Giansanti, 2004, p.93).

“La atención al cuerpo constituye el eje de gravedad de la cultura nuba, en la que existe un elaborado vocabulario para distinguir hasta los más pequeños músculos o las variaciones en la piel. Los hombres afeitan parcial o totalmente las distintas partes del cuerpo, incluyendo la barba y el vello púbico, y luego aplican pinturas. Los más jóvenes se distinguen por el uso del rojo y sus estilos de cabello más simples, mientras que los mayores utilizan una gama más amplia de colores y las formas de su pelo son más elaboradas.” (Ramírez, 1996, p.66).

Las perforaciones se encuentran próximas a los orificios nasales, auditivos o la boca,

“dichos ornamentos, colocados en los órganos de los que emanan el soplo vital y la palabra, resultan ya indisociables de los demás rasgos faciales; la apariencia de la persona se ve profundamente alterada. El ejemplo de las mujeres kichepo, surma y mursi de Etiopía, con sus enormes platos labiales, es particularmente elocuente” (Serra i Ester y Martínez Jacquet, 2006, p.5).



Imagen 115. Hamer, Etiopía. (Serra i Ester y Martínez Jacquet, 2006, p.8).

Entre los adornos corporales encontramos los collares de latón de los dan, de los bamum, los fang (más sólidos y de carácter permanente) y los teke, así como brazaletes y pulseras de los kota, fang (incómodas para ser portadas y más usadas como monedas de cambio), baulé, senufó, mossi, numan, bobo y wé, que dados sus conocimientos técnicos sobre la cera perdida, elaboran objetos más ligeros para ser portados. Entre poblaciones orientales los adornos corporales hacen referencia a su posición social,

“así entre los turkana y los pokot, los brazaletes de los hombres indicaban, además de su edad, su lugar en las incursiones de captura de ganado” (Meyer, 2001, p.92).

2.5.2 Presentación y análisis de la obra tradicional negrafricana

2.5.2.1 Colección Idda de arte tradicional subsahariano

La “Colección Idda” de objetos tradicionales negrafricanos es una colección privada, formada por la adquisición de piezas desde 1990 hasta la actualidad conseguidas por dos vías: adquisición directa en África y adquisición en España. Abarca una zona geográfica amplia aunque tiene una cierta tendencia al África Occidental, con un segundo grupo menos constante de objetos de África Central y por último piezas aisladas del África Oriental. Contiene objetos que podemos calificar de anecdóticos de África del Norte (C.I.HU.VA.145, C.I.HU.VA.146, C.I.HU.VA.147), entre los que destacan, por su especificidad, los objetos catalogados del C.I.HU.VA.161 al C.I.HU.VA.193, correspondientes a cuentas de barro con diferentes muescas.

Es una colección con una clara vocación educativa en cuanto que su principal interés es tanto el estudio como la difusión y promoción del arte africano, en instituciones educativas, tanto públicas como privadas. En este sentido la *colección Idda* está formada principalmente por objetos de madera, metal y en último término terracota, tanto en cantidad como en calidad de las piezas. En los coleccionistas hay una cierta predilección por tallas de madera que representan la figura humana si bien incorporan algunos ejemplos de máscaras, figuras zoomorfas y formas específicas en relación a la función, como es el caso de los reposacabezas (C.I.HU.VA.002 y C.I.HU.VA.015; si bien este último conjuga la forma zoomorfa con la específica referida a la función). Las piezas de metal salvo excepciones (C.I.HU.VA.012 y la C.I.HU.VA.155, C.I.HU.VA.194, C.I.HU.VA.200 y C.I.HU.VA.196), corresponden a monedas o bien a joyas, siendo el primer caso el más numeroso y de mayor calidad. La colección apenas se han centrado en los textiles (C.I.HU.VA.119, C.I.HU.VA.118, C.I.HU.VA.012, C.I.HU.VA.044, C.I.HU.VA.0045, C.I.HU.VA.126, C.I.HU.VA.125), accesorios del hogar, personales, rituales o arquitectónicos, como tampoco en instrumentos musicales, ni adornos corporales (hay escasos ejemplos de cada uno de ellos).

A diferencia de lo que podemos denominar colecciónismo de élite, no es una colección centrada en categorías concretas, sino que se aborda desde la variedad. Así mismo la forma de adquisición se ha realizado fuera de los medios convencionales, esto es: intermediarios, subastas, distribuidores o expositores (aunque algunas piezas han sido adquiridas por alguno de los medios mencionados).

2.5.2.2 Catalogación didáctica.

2.5.2.2.1 Aclaraciones técnicas

Estas aclaraciones explican, tanto el modo de obtención de la información, como el material y la manera de realizarlo. En cuanto a las medidas de las figuras humanas y zoomorfas, la primera medida corresponde a la altura; la segunda a la anchura, considerada ésta desde el punto de vista del alzado; y la tercera, la profundidad en base al perfil. En todos los casos la medida corresponde a la de mayor longitud. En los objetos circulares la primera medida corresponde al diámetro completo; la segunda a la altura; y la tercera al diámetro parcial, teniendo en cuenta por tal, el que no se encuentra cerrando el círculo. La medida de los collares viene dada por una sola medida que corresponde a la longitud parcial, entendida esta como el objeto cerrado.

El peso está tomado con un medidor Phillips Precisión HR 2385.A, bajo condiciones estables. La datación está considerada en períodos abarcables correspondientes a la división de cada siglo en tres períodos: comienzos, del 00 al 32; mediados, del 33 al 66 y finales, del 67 al 99. La datación es relativa basada en datación de objetos de diferentes instituciones y museos que presentan el mismo grado de degradación o estado.

Las posiciones de la imagen están nombradas siguiendo las pautas del sistema diédrico, teniendo en cuenta que la imagen de un lado, es la vista que corresponde desde el opuesto; esto es, una imagen en la que se percibe el lado izquierdo, es vista desde la derecha. De esta manera quedan nombradas de la siguiente forma: alzado frontal, lateral anterior derecho, perfil derecho, lateral posterior derecho, alzado posterior, lateral posterior izquierdo, perfil izquierdo y lateral anterior izquierdo.

El objeto se construye normalmente en un material principal por sustracción que define la representación. A este se le añade por adición el material del objeto de segundo nivel. Los materiales soporte constituyen la base de la imagen y les denominamos materiales de primer nivel. En la catalogación aparece en primer lugar el material de primer nivel y seguido de una coma, y entre paréntesis, los materiales de segundo nivel; Primer nivel, (Segundo nivel)

Las perforaciones constituyen un caso especial dentro de los objetos subsaharianos, ya que si bien se realizan en cuanto método por sustracción, responden en cuanto a idea a la adición, puesto que identifican o definen una vez terminada la representación soporte; primer nivel técnico en segundo nivel.

La localización de cada objeto viene dada por tres números (00.00.00). Cada uno de ellos corresponde a diferentes niveles de concreción, abarcando diferentes posibilidades comunes, que corresponden a la geopoblación.

medidas	Figuras humanas y zoomorfas	La primera medida corresponde a la altura; la segunda a la anchura, considerada esta desde el punto de vista del alzado; y la tercera la profundidad en base al perfil. En todos los casos la medida corresponde a la de mayor longitud.
	Objetos circulares	La primera medida corresponde al diámetro completo; la segunda a la altura; y la tercera al diámetro parcial, teniendo en cuenta por tal el que no se encuentra cerrando el círculo.
	Collares	Vienen dados por una sola medida que corresponde a la longitud parcial, entendido este como el objeto cerrado.
peso	El peso esta tomado con un medidor Phillips	Precisión HR 2385.A
datación	La datación esta considerada en períodos abarcables correspondientes a la división de cada siglo en tres periodos. La datación es relativa.	Comienzos: del -00 al -32. Mediados: del -33 al -66. Finales: del -68 al -99.
imagen	Las posiciones de la imagen están nombradas siguiendo las pautas del sistema diédrico.	Alzado frontal. Lateral anterior derecho. Perfil derecho. Lateral posterior derecho. Alzado posterior. Lateral posterior izquierdo. Perfil izquierdo. Lateral anterior izquierdo.

material	El objeto se construye normalmente en un material principal normalmente por sustracción que define la representación. A este se le añade por adición el material del objeto de segundo nivel. Los materiales soporte constituyen la base de la imagen y les denominamos materiales de primer nivel.	En la catalogación aparece en primer lugar el material de primer nivel y seguido de una coma y entre paréntesis los materiales de segundo nivel. Primer nivel, (segundo nivel).
escarificaciones	Las perforaciones constituyen un caso especial dentro de los objetos subsaharianos, ya que si bien se realizan en cuanto método por sustracción, responden en cuanto a idea a la adición, puesto que identifican o definen una vez terminada la representación soporte	
localización geocultural	La localización de cada objeto viene dada por tres números que corresponden a diferentes niveles de concreción, abarcando características comunes.	00/00/00

Gráfico 120. Aclaraciones técnicas con respecto al sistema de catalogación

2.5.2.2.2 Catalogación abreviada de los objetos negroafricanos.

Con este afán didáctico y divulgativo se han realizado para cada una de las piezas tres tipos de presentación: abreviada, ampliada y una tercera de análisis. Las dos primeras corresponden únicamente a la aportación de datos de las mismas, sin embargo la tercera implica el análisis detallado de cada uno de los elementos que configuran la comprensión de la talla. Consideramos que el nivel informativo de las dos primeras catalogaciones resulta imprescindible.

En cuanto a la catalogación abreviada está compuesta por los siguientes parámetros: Núm. Inv. (*C.I.HU.VA.002*. Abreviatura de la colección, siglas de la ciudad o ciudades donde está localizada, número de registro que corresponde a orden de adquisición); almacenaje (lugar que ocupa cuando no se encuentra expuesta); geocultura (*01/01/01 Níger Central*. Viene dado por tres números que corresponden a la localización del objeto en virtud de diferentes niveles de concreción); cultura (referida a la etnia bien de producción o de adopción); autor (para todas las obras de la colección es anónimo); lugar de procedencia (en primer término aparece el país, en segundo término concreciones locales); datación (dada por datación relativa, primero el siglo y

después comienzos, mediados o finales del siglo); tipología; precisiones tipológicas; nombre específico; contexto; material; tamaño; peso e imagen.

La presentación es la siguiente:

 C.I./HU.VA/157 identificador: 06 ubicación: Imagen en alzado frontal.	geopoblación: 02/01/16 Entre el Kou cultura: fang autor: desconocido procedencia: Guinea Ecuatorial datación: XX finales tipología: figura antropomorfa precisiones: poste nombre específico: nlo byeri o nyima byeri; manebiang contexto: culto Melan; presencias protectoras material: madera tamaño: 540-128-095 mm peso: 1327 gramos	Identificación de la colección, museo, localización del mismo y referencia o número de inventario de la obra.
Gráfico 121. Catalogación abreviada.		

2.5.2.2.3 Catalogación ampliada de los objetos negroafricanos.

A los descriptores de la base de datos abreviada se le unen otras tres imágenes de los objetos, así como un mapa de localización, los datos de decoración, conservación, iconografía y función de cada una de las tallas.

Principalmente el interés de esta catalogación se da en la consideración de la función y la iconografía de la obra, así como de la decoración. Cada uno de estos elementos constituye una parte importante de los objetos africanos, haciendo referencia a las particularidades de la misma, así como su contexto.

En el mapa se registra no únicamente la posición del grupo de producción o adopción sino también el marco geopoblacional de referencia con obras de consideración de este grupo.

En la parte inferior aparecen los datos administrativos que corresponden al lugar de adquisición, fuente de ingreso, fecha de ingreso, valoración, autor de la realización de la catalogación, la fecha de realización y la revisión de la catalogación.

Identificación de la colección, museo, localización del mismo y referencia o número de inventario de la obra.

denominación:

ordenación:

índice:

C.I./HU.VA/157

Imagen en alzado frontal.



lateral anterior derecho perfil derecho alzado posterior o detalle



Imagenes en "lateral anterior derecho", "perfil derecho" y "alzado posterior" o "detalle".

Descripción: Perrón de madera de Maneblang a ciertas estatuillas parecidas a los Elier, generalmente reducidas a una simple cabeza unida a un palo que servía para sostenerla o clavarla en la tierra, solían afadirle vestidos como a una marioneta. Felipe Osaá que posee un ejemplar tallado por él mismo, cuenta que el Maneblang se sacaba en algunas fiestas haciéndolo bailar en un magia pantomima. También, parece ser que en ocasiones se plantaban, como presentas protectoras, junto a las tumbas de los niños. **Fuente:** BORREGO NADAL, Víctor, *Vivir y Conocimiento. El arte fang de Guinea Ecuatorial y la Fundación Sur África*; 2009. (Universidad Complutense. Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura. 1994).

Decoración: No presenta decoración aditiva.

Datos de la descripción, decoración, conservación y iconografía de la misma.

Composición: Su estado de conservación es bueno. No presenta daños a excepción de los producidos en su parte inferior por el uso.

procedencia: 02/01/16 Entre el Koullou Niari y el M'Bride

cultura:

fang

origen:

desconocido

lugar de procedencia:

Guinea Ecuatorial

fecha:

XX finales

tipología:

figura antropomorfa

material:

póste

nombre específico:

nlo byeri o nyima byeri; maneblang

contexto:

culto Melan; presencias protectoras

material:

madera

temática:

sustractiva aditiva

tamaño:

540-129-055 mm

peso:

1327 gramos

nivel:

segundo

mapa:



Datos de identificación de la obra, en diferentes niveles de concreción, hasta considerar el nombre específico en su propia lengua o el contexto de uso en ritos, cultos o sociedades.

Mapa de localización con obras de referencia.

Función de la obra dentro de la especificidad de su propio contexto.

datos administrativos

lugar de adquisición: Guinea ecuatorial
fuente de ingreso: Adquisición
fecha de ingreso: 02/10/2008
valoración: 400

hecha realizada por: EAA (estudios en arte africano. Universidad de Zaragoza)
Alfonso Revilla
fecha de realización: 05/07/2009
referencia de la catalogación:

Datos administrativos.

Gráfico 122. Catalogación extensa.

2.5.2.3 Análisis didáctico de los objetos negroafricanos.

El análisis de cada objeto viene precedido de una portada con la imagen de la obra, el Núm. Inv. de la misma y parámetros de presentación (página 1).



Gráfico 123. Página 1 del análisis de obras.

La segunda hoja corresponde a las aclaraciones técnicas ya planteadas. Tras la misma los datos de la catalogación ampliada. En una tercera parte (página 4) se especifican los datos de la etnia de origen o adopción, con una imagen de uno o varios miembros de la misma en su entorno.

Gráfico 124. Página 4 del análisis de obras.

En una cuarta parte (página 5) aparecen las ocho imágenes básicas: alzado frontal, lateral anterior derecho, perfil derecho, lateral posterior derecho, alzado posterior, lateral posterior izquierdo, perfil izquierdo y lateral anterior izquierdo. Si lo requiere el objeto hay otros cuatro espacios para fotografías de detalles relevantes. En la segunda mitad aparecen los datos referentes la geocultura, las tipologías, las precisiones tipológicas, los materiales y la descripción.



Gráfico 125. Página 5 del análisis de obras.

A partir de aquí comienza el análisis formal en dos partes, la primera (página 6; análisis formal de elementos sustractivos) analiza el resultado de la talla en cuenta a obtención sustractiva, basándose en: las proporciones, la estructura corporal, el tratamiento de la cabeza, las líneas estructurales y los caracteres significativos. En una segunda parte (página 7; análisis formal de elementos aditivos) se estudian los elementos aditivos: marcas corporales, adornos corporales, incrustaciones, añadidos estructurales y pátinas.

Análisis formal I



Análisis formal de elementos sustractivos.
Analiza el resultado de la talla en cuanto a obtención sustractiva, basándose en: las proporciones, la estructura corporal, el tratamiento de la cabeza, las líneas estructurales y los caracteres significativos.

Imagen principal en alzado frontal.

Gráfico 126. Página 6 del análisis de obras.

Análisis formal II



Análisis formal de elementos aditivos. Se analizan los elementos aditivos: marcas corporales, adornos corporales, incrustaciones, añadidos estructurales y pátinas.

Imagen secundaria en alzado lateral izquierdo.

Gráfico 127. Página 7 del análisis de obras.

Las tres últimas páginas están dedicadas a la imagen (página 8; diferentes tomas de la imagen en aproximación. Página 9; obras comparativas. Página 10; publicaciones de la obra).



Imágenes secundarias en perfiles y detalles.

Gráfico 128. Página 8 del análisis de obras.



Imagenes de referencia de obras comparativas.

Imagen secundaria en alzado lateral izquierdo.

Gráfico 129. Página 9 del análisis de obras.



Gráfico 130. Página 10 del análisis de obras.

2.5.2.4 Propuesta didáctica de aula

La propuesta didáctica actual ha sido puesta en práctica durante la exposición *Siete esculturas africanas frente al David de Miguel Ángel*, presentada al público en enero y febrero de 2013 de la sala de la CAI-ASC de Zaragoza. Presentamos algunos de los ejercicios facilitados a los docentes encaminados a reconocer las carencias principalmente de carácter geográfico e histórico, así como a ser conscientes de las valoraciones que realizamos sobre objetos artísticos. Intentamos que varios de los ejercicios presentados ayuden al alumno, en función del nivel en que se encuentre, a que reflexione sobre el porqué consideramos unos objetos artísticos y otro no, invitándole a que dé razones de sus elecciones.

Hay un grupo de ejercicios, sobre todo en los primeros niveles de primaria, encaminados a un primer acercamiento del alumno a los objetos africanos, a partir de trabajos sencillos como colorear, procurando que sean objetos utilitarios, para acercarnos al contexto de la obra.

Hay un tercer bloque de propuesta encaminadas a las materias plásticas y artísticas centradas en la atención visual, así como en conceptos sencillos de plástica como la simetría.

Dentro de los ejercicios para realizar en la sala de exposiciones buscamos el desarrollo de la capacidad de hacer una aproximación de la catalogación básica de la obra, en un intento de sistematizar la aproximación de los alumnos a los objetos africanos, así como realizar una ubicación geográfica básica de las obras y las culturas a las que pertenecen.

La exposición tiene una guía didáctica para los profesores que consta de los siguientes apartados: presentación de la exposición, conceptos básicos de arte africano, ejercicios resueltos, esculturas de la guía didáctica, esculturas posicionadas geográficamente, bibliografía de consulta y mapa político de África. Tal como se presenta en esta guía, partimos de un interrogante:

“¿Qué sabemos de África y de su arte? Durante mucho tiempo, el arte africano ha estado fuera de la Historia del Arte. Gracias a su influencia en la obra de Pablo Picasso y otros artistas de vanguardia, el arte negro fue "descubierto" como una nueva fuente de inspiración, frente al arte clásico y académico. Sin embargo, aunque hoy valoramos el Primitivismo como un ingrediente del arte moderno, es necesario situar al arte africano en su contexto, esto es, en la propia vida tradicional de las etnias africanas. Para ello, tenemos que aprender a mirar el arte africano desde otra perspectiva. Hay que apreciar el arte africano desde unos criterios diferentes a nuestra apreciación del arte europeo, pues sus principios y fines son diferentes. No hay que apreciar una talla africana de igual modo que contemplamos el *David* de Miguel Ángel. Las manifestaciones artísticas de África son una propuesta distanciada tanto de nuestra manera de entender la sociedad, como de valorar el propio arte”. (Almazán y Revilla, 2013, p.5)

El objetivo básico tanto de la exposición como de la guía didáctica y de los ejercicios planteados en la misma, va encaminado a facilitarnos un primer acercamiento a la obra negraafricana, en comparación con la obra Occidental, que nos sirve de apoyo conceptual, a partir del que podemos referirnos, ya que son conceptos que ya tiene el alumno.

“Esta exposición de arte tribal africano tiene un doble objetivo. En primer lugar, presentar un conjunto de piezas de gran belleza que muestren al público la riqueza y variedad de la talla en madera de varias tribus del continente africano. En segundo lugar, la exposición presenta las claves para orientar nuestra mirada hacia el arte africano. Nos han enseñado a ver el *David* de Miguel Ángel, pero apenas hemos tenido nunca la oportunidad de conocer el arte africano”. (Almazán y Revilla, 2013, p.5)

Los conceptos sobre arte negroafricano son presentados en la guía de forma muy sencilla y esquemática como se muestra en el ejemplo de *tallas relacionadas con antepasados*.



Gráfico 131. Presentación de conceptos de la guía didáctica de *tallas relacionadas con antepasados*.

En el primer grupo de actividades que se presentan a continuación aparece, a la izquierda de cada actividad o grupo de actividades, el curso al que va destinada y el número de página de cada una de las guías elaboradas por ciclos, desde el segundo ciclo de Primaria hasta Bachillerato. Los ejercicios que tienen respuestas cerradas, aparecen resueltos. Todas las obras que aparecen en la guía, han sido vistas por el alumno.

Hay un segundo grupo de ejercicios que corresponden a la aplicación del *Proyecto Iconosfera* desarrollado por el Museo Patio Herreriano de Valladolid con la financiación de Caja Duero, a la obra negroafricana. Aparecen tres apartados: el primero *Imagen y Contraimagen*, el segundo la *Imagen Ilustrada* y el tercero la *Imagen*

Narrada. Estos ejercicios están destinados a que el alumno relacione conceptualmente la imagen y el texto.



Escribe encima de cada una de las líneas siete nombres de países africanos.

2º C. Primaria
(p.3)
3er C. Primaria
(p.3)
1er C. Secundaria
(p.3)
2º C- Secundaria
(p.3)
Bachillerato
(p.3)

Sitúa en el mapa con una flecha los nombres de los países que has escrito en la pregunta anterior.



Fíjate bien en las dos esculturas que hay debajo. Escribe a la derecha de cada una de ellas las cinco primeras palabras que se te ocurran al verlas.

2º C. Primaria
(p.3)
3er C. Primaria
(p.3)
1er C. Secundaria
(p.3)
2º C- Secundaria
(p.3)
Bachillerato
(p.3)





Hay ciertos objetos que los enmarcamos dentro del arte y desestimamos otros. Marca con una X si consideras las obras superiores arte y porque. Justifica tu respuesta.

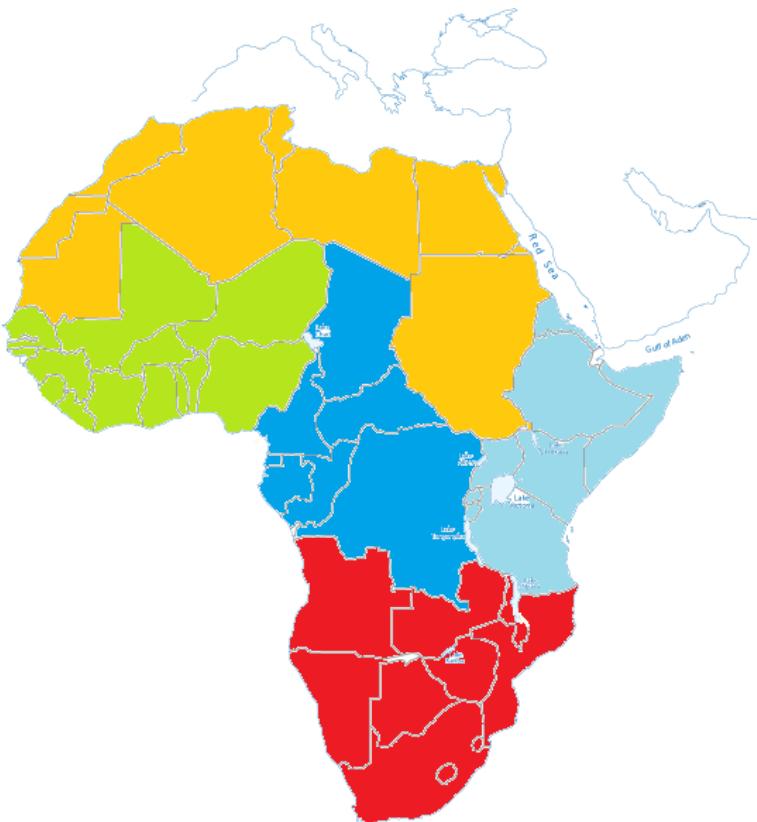
Porque

David
de
Miguel
Ángel
SÍ
NO

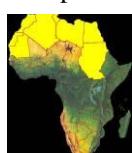
Porque

Escultura
bamana
SÍ
NO

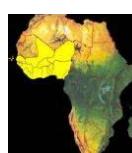
- 2º C. Primaria
[\(p.4\)](#)
- 3er C. Primaria
[\(p.4\)](#)
- 1er C. Secundaria
[\(p.5\)](#)



África septentrional



África Occidental



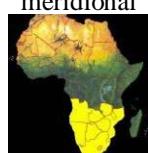
África central



África oriental



Africa meridional



- 1er C. Secundaria
[\(p.5\)](#)
- 2º C- Secundaria
[\(p.5\)](#)

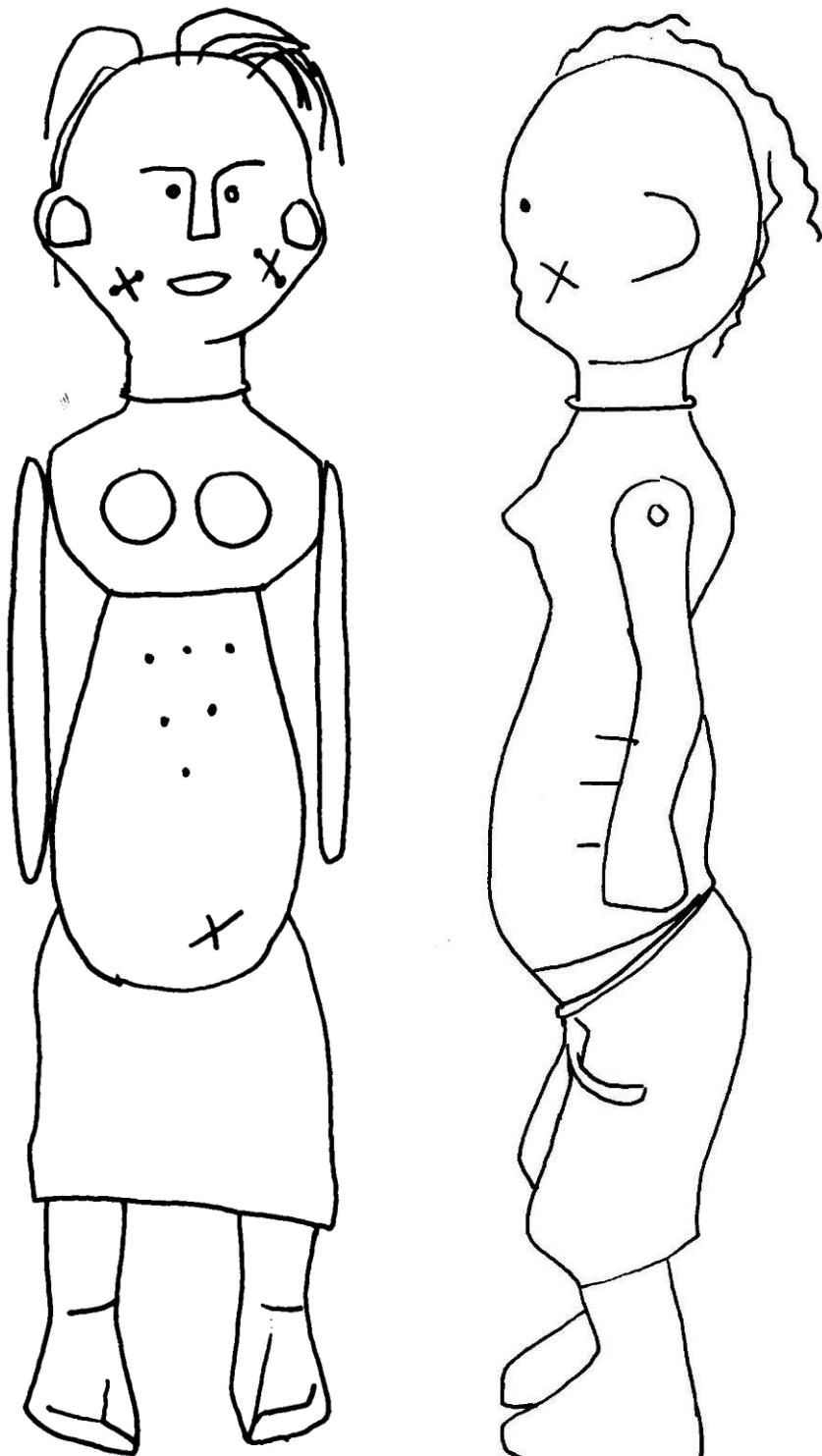
África no es una unidad cultural. Cada cultura responde al menos a cinco grandes regiones culturales. Dibujalas en la parte superior y situa en la inferior cada una de las culturas dentro de su área geográfica.

	Africa septentrional	Africa Occidental	Africa central	Africa oriental	Africa meridional
Bamana		X			
Fang			X		
Mossi		X			
Moba		X			
Yoruba		X			
Makonde				X	
Kuba				X	
Ashanti		X			
Tikar				X	



2º C. Primaria
(p.5)
3er C. Primaria
(p.7)

Pinta la muñeca zaramo recordando la importancia de los colores y los adornos corporales en África.



50

cultura: zaramo
lugar de procedencia: Tanzania
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa
precisiones tipológicas: figura femenina
material: madera, cauris, fibras, adornos corporales
tamaño: 340-076-049 mm



23

cultura: marka

Lugar de procedencia: Mali

datación: XX, comienzos

tipología: máscara

precisiones tipológicas: máscara fronta-

material: madera

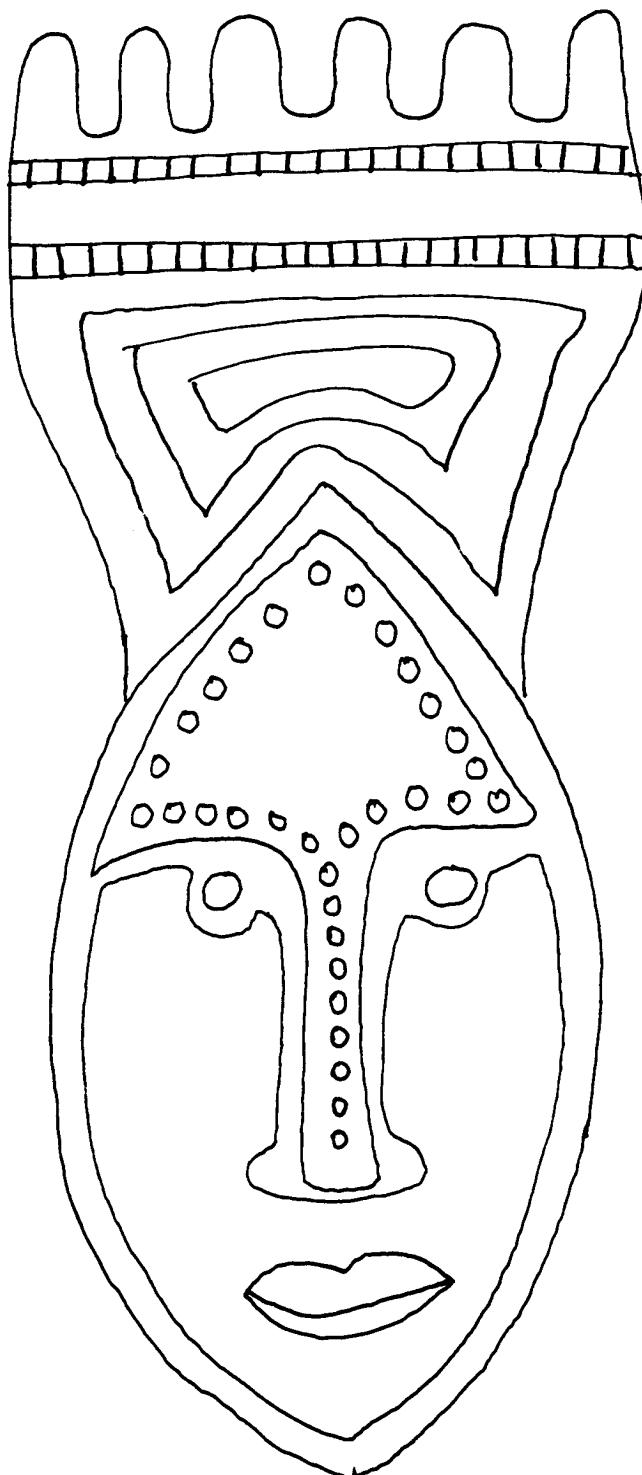
tamaño: 490-195-105 mm



2º C. Primaria
(p.8)
3er C. Primaria
(p.8)

Dibuja la máscara de la hoja. Puedes recortarla y jugar con ella

(Deberá ser ampliada a tamaño A3).





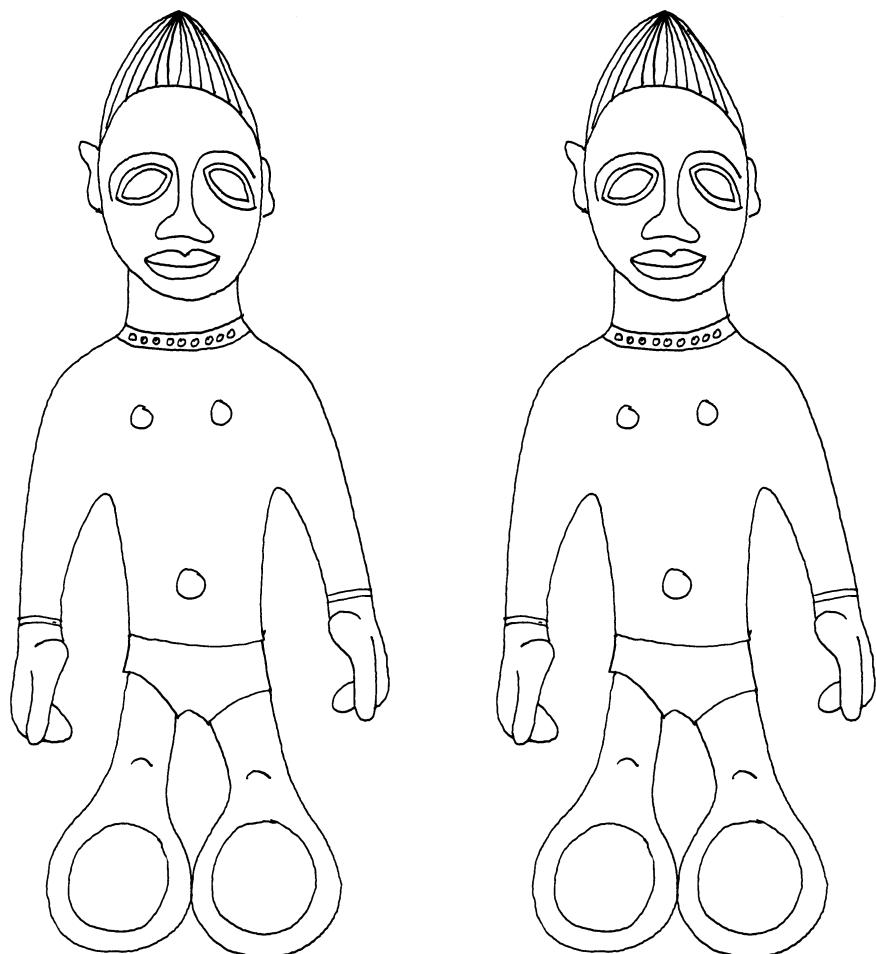
2º C. Primaria
(p.9)

Dibuja la figura *ibejí* yoruba de la imagen. Recórtala por el perfil. Luego perfora los agujeros. Puedes meter el dedo índice y anular por ellos para jugar con la figura.



36

cultura: yoruba
lugar de procedencia: Nigeria
datación: XX, finales
tipología: figura antropomorfa
precisiones tipológicas: figura masculina
material: madera
tamaño: 220-110-055 mm

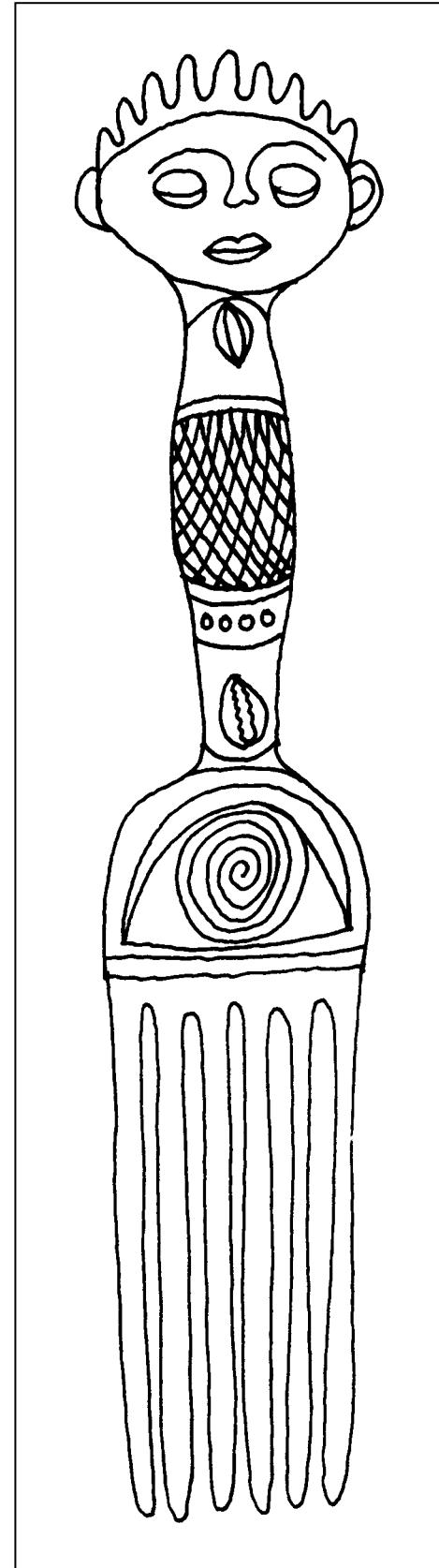




32

cultura: tikar
lugar de procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: accesorio peine
precisiones tipológicas: figura femenina
material: bronce, cauris, piel
tamaño: 386-087-034 mm

Pinta el separa páginas, y recórtalo por la forma rectangular.





Colorea las letras de las culturas que en la exposición tienen
máscaras.

2º C. Primaria
(p.10)

ashanti



bamana

bozo

congo

dogón

fang

lobi

makonde



moba

mossi

mumuyeSenufo



Une con flechas la parte superior de la escultura con la parte inferior que le corresponda.

2º C. Primaria

(p.6)

3er C. Primaria

(p.6)





Rodea con un círculo las obras que pertenecen a la cultura africana.

2º C. Primaria

(p.7)

3er C. Primaria

(p.10)

1er C.

Secundaria

(p.5)





¿Qué hace que una obra te guste y qué no? Es cuestión de elegir y de reflexionar sobre qué hace que una escultura te guste o no.

1er C.
Secundaria
(p.4)
2º C- Secundaria
(p.4)
Bachillerato
(p.4)



SÍ NO



SÍ NO



SÍ NO



SÍ NO



SÍ NO



SÍ NO



SÍ NO



SÍ NO



Responde a las siguientes preguntas marcando con una X en la casilla de SI o en la de NO.

3er C. Primaria
(p.5)
1er C.
Secundaria
(p.4)
2º C- Secundaria
(p.4)
Bachillerato
(p.3)

¿Has visto alguna vez algún museo o exposición de arte africano?

SÍ

¿Crees que las culturas negrafricanas son subdesarrolladas?

SÍ

NO

¿Has entrado alguna vez en internet para buscar información sobre arte africano?

SÍ

¿Has visto en algún libro obras de arte africano?

SÍ

NO

¿El arte egipcio es arte africano?

SÍ

¿Has visto algún libro de arte africano?

SÍ

NO

¿Crees que en el África negra hay escultores?

SÍ

¿Crees que se puede considerar una máscara del África negra como una obra de arte?

SÍ

NO

¿Crees que en el África negra se ha desarrollado algún tipo de arte?

SÍ

¿Has recibido algún tipo de formación sobre arte africano?

SÍ

NO



Indica con una flecha de donde procede cada una de esculturas.

- 1er C.
Secundaria
(p.7)
2º C- Secundaria
(p.6)



cultura: senufó
procedencia:

Costa de Marfil



cultura: moba

procedencia:

Togo



cultura: ashanti

akan

procedencia:

Gana



cultura: yoruba

procedencia:

Nigeria



cultura: dogón

procedencia:

Mali



cultura: makonde

procedencia:

Mozambique





De cada una de las esculturas indica su cultura, país, el material, la proporción y su tema.

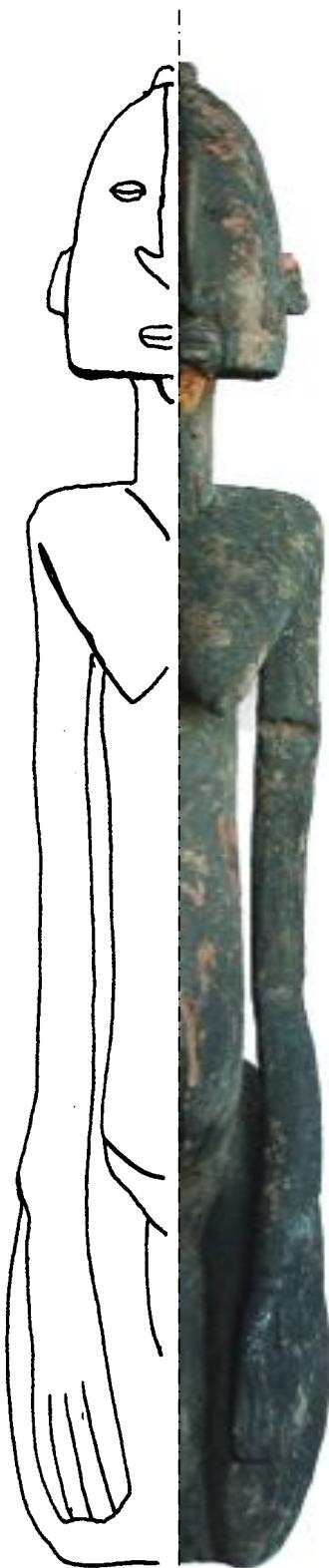
3er C. Primaria
(p.11)
1er C.
Secundaria
(p.10)

cultura	país	material	proporción	representación	
	senufó	Costa de Marfil	piedra <input type="checkbox"/> metal <input type="checkbox"/> madera <input checked="" type="checkbox"/> barro <input type="checkbox"/>	1/4 <input checked="" type="checkbox"/> 1/8 <input type="checkbox"/> 1/11 <input type="checkbox"/> 1/25 <input type="checkbox"/>	zoomorfa <input type="checkbox"/> abstracta <input type="checkbox"/> vegetal <input type="checkbox"/> antropomorfa <input checked="" type="checkbox"/>
	dogón	Mali	piedra <input checked="" type="checkbox"/> metal <input type="checkbox"/> madera <input type="checkbox"/> barro <input type="checkbox"/>	1/4 <input checked="" type="checkbox"/> 1/8 <input type="checkbox"/> 1/11 <input type="checkbox"/> 1/25 <input type="checkbox"/>	zoomorfa <input type="checkbox"/> abstracta <input type="checkbox"/> vegetal <input type="checkbox"/> antropomorfa <input checked="" type="checkbox"/>
	mumuye	Nigeria	piedra <input type="checkbox"/> metal <input type="checkbox"/> madera <input checked="" type="checkbox"/> barro <input type="checkbox"/>	1/4 <input checked="" type="checkbox"/> 1/8 <input type="checkbox"/> 1/11 <input type="checkbox"/> 1/25 <input type="checkbox"/>	zoomorfa <input type="checkbox"/> abstracta <input type="checkbox"/> vegetal <input type="checkbox"/> antropomorfa <input checked="" type="checkbox"/>
	yoruba	Nigeria	piedra <input type="checkbox"/> metal <input type="checkbox"/> madera <input checked="" type="checkbox"/> barro <input type="checkbox"/>	1/4 <input checked="" type="checkbox"/> 1/8 <input type="checkbox"/> 1/11 <input type="checkbox"/> 1/25 <input type="checkbox"/>	zoomorfa <input type="checkbox"/> abstracta <input type="checkbox"/> vegetal <input type="checkbox"/> antropomorfa <input checked="" type="checkbox"/>
	moba	Togo	piedra <input type="checkbox"/> metal <input type="checkbox"/> madera <input checked="" type="checkbox"/> barro <input type="checkbox"/>	1/4 <input checked="" type="checkbox"/> 1/8 <input type="checkbox"/> 1/11 <input type="checkbox"/> 1/25 <input type="checkbox"/>	zoomorfa <input type="checkbox"/> abstracta <input type="checkbox"/> vegetal <input type="checkbox"/> antropomorfa <input checked="" type="checkbox"/>
	dogón	Mali	piedra <input type="checkbox"/> metal <input type="checkbox"/> madera <input checked="" type="checkbox"/> barro <input type="checkbox"/>	1/4 <input checked="" type="checkbox"/> 1/8 <input type="checkbox"/> 1/11 <input type="checkbox"/> 1/25 <input type="checkbox"/>	zoomorfa <input type="checkbox"/> abstracta <input type="checkbox"/> vegetal <input type="checkbox"/> antropomorfa <input checked="" type="checkbox"/>
	dogón	Mali	piedra <input type="checkbox"/> metal <input type="checkbox"/> madera <input checked="" type="checkbox"/> barro <input type="checkbox"/>	1/4 <input checked="" type="checkbox"/> 1/8 <input type="checkbox"/> 1/11 <input type="checkbox"/> 1/25 <input type="checkbox"/>	zoomorfa <input type="checkbox"/> abstracta <input type="checkbox"/> vegetal <input type="checkbox"/> antropomorfa <input checked="" type="checkbox"/>



Una característica de la escultura africana es la simetría. Completa la mitad que falta.

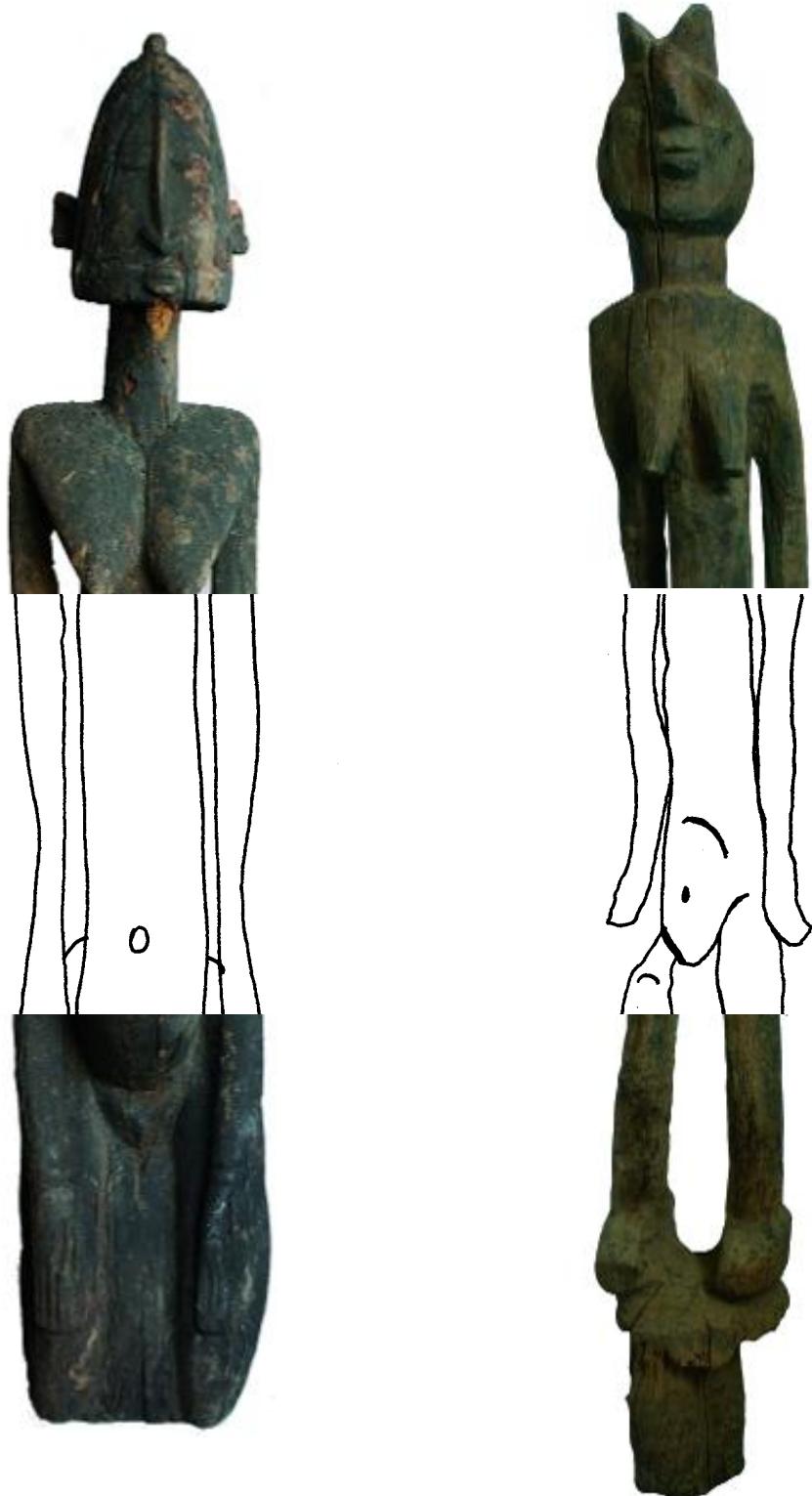
1er C.
Secundaria
(p.8)
2º C- Secundaria
(p.7)





Completa el cuerpo de las siguientes esculturas

2º C- Secundaria
(p.8)





Señala sobre la fotografía de la escultura dogón las líneas básicas y las figuras geométricas en las que se inscribe.

2º C- Secundaria
(p.9)



¿Cómo describirías la escultura dogón de la parte superior?

2º C- Secundaria
(p.9)

Glosario

Factura: Ejecución de una obra artística. Forma de hacer o concluir una pintura o escultura.

Escoplo: Herramienta de hierro acerado, con mango de madera, de unos 30 cm. de largo, con boca formada por un bisel en chafán o de dos planos de diferente inclinación

Naturalismo: Dícese en pintura y escultura de las obras inspiradas en motivos de la naturaleza y que tiene a sus criaturas como modelos.

Arte primitivo: obras de arte de las sociedades consideradas «no civilizadas», es decir, las que ignoraban los principios estéticos occidentales.



Marca con una X a la izquierda el instrumento, la técnica y la factura de la escultura de la imagen superior

2º C- Secundaria
(p.9)

instrumentos	técnica	factura
punzón	superposición de elementos	acabada
gubia	directa sobre el material	pulida
azuela	indirecta	inacabada
escoplo	adición	rugosa
manos	sustracción	añadidos

Indica si asocias los siguientes términos.

ETNIA	África	Arte africano	Desarrollo (economía, cultura, sociedad)
	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
ESCULTURA	África	Arte africano	Desarrollo (economía, cultura, sociedad)
	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
NIGERIA	África	Arte africano	Desarrollo (economía, cultura, sociedad)
	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
PROGRESO	África	Arte africano	Desarrollo (economía, cultura, sociedad)
	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
ANIMISMO	África	Arte africano	Desarrollo (economía, cultura, sociedad)
	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	SÍ <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>



Marca con una X cual es el material más empleado en la escultura africana.

piedra metal madera barro no sabe

Marca con una X cual es la representación más frecuente en la escultura africana.

animales abstracta vegetación figura humana no sabe

Marca con una X cual es la proporción más utilizada en la escultura africana.

1/4 1/8 1/11 1/25 no sabe

Señala con una X la cultura y el país de origen con el que relacionas cada escultura. Indica si consideras que la obra es arte.

Imagen	Cultura	País de origen con el que la relacionas	¿Consideras que la obra es arte?		
	<input type="checkbox"/> Moderna <input checked="" type="checkbox"/> Antigüedad griega <input type="checkbox"/> Tckocke <input type="checkbox"/> Ife	<input type="checkbox"/> Románica <input type="checkbox"/> Dchenné Antigua (Delta interior del Níger) <input type="checkbox"/> Egipcia <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> España <input type="checkbox"/> Mali <input type="checkbox"/> Congo <input checked="" type="checkbox"/> Grecia <input type="checkbox"/> Egipto	<input type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Francia <input type="checkbox"/> Angola <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> SÍ <input type="checkbox"/> NO
	<input type="checkbox"/> Moderna <input type="checkbox"/> Antigüedad griega <input type="checkbox"/> Tckocke <input type="checkbox"/> Ife	<input type="checkbox"/> Románica <input checked="" type="checkbox"/> Dchenné Antigua (Delta interior del Níger) <input type="checkbox"/> Egipcia <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> España <input checked="" type="checkbox"/> Mali <input type="checkbox"/> Congo <input type="checkbox"/> Grecia <input type="checkbox"/> Egipto	<input type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Francia <input type="checkbox"/> Angola <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> SÍ <input type="checkbox"/> NO
	<input type="checkbox"/> Moderna <input type="checkbox"/> Antigüedad griega <input type="checkbox"/> Tckocke <input type="checkbox"/> Ife	<input type="checkbox"/> Románica <input type="checkbox"/> Dchenné Antigua (Delta interior del Níger) <input checked="" type="checkbox"/> Egipcia <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> España <input type="checkbox"/> Mali <input type="checkbox"/> Congo <input type="checkbox"/> Grecia <input checked="" type="checkbox"/> Egipto	<input type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Francia <input type="checkbox"/> Angola <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> SÍ <input type="checkbox"/> NO
	<input type="checkbox"/> Moderna <input type="checkbox"/> Antigüedad griega <input type="checkbox"/> Tckocke <input checked="" type="checkbox"/> Ife	<input type="checkbox"/> Románica <input type="checkbox"/> Dchenné Antigua (Delta interior del Níger) <input type="checkbox"/> Egipcia <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> España <input type="checkbox"/> Mali <input type="checkbox"/> Congo <input type="checkbox"/> Grecia <input type="checkbox"/> Egipto	<input checked="" type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Francia <input type="checkbox"/> Angola <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> SÍ <input type="checkbox"/> NO
	<input type="checkbox"/> Moderna <input type="checkbox"/> Antigüedad griega <input type="checkbox"/> Tckocke <input type="checkbox"/> Ife	<input checked="" type="checkbox"/> Románica <input type="checkbox"/> Dchenné Antigua (Delta interior del Níger) <input type="checkbox"/> Egipcia <input type="checkbox"/> No Sabe	<input checked="" type="checkbox"/> España <input type="checkbox"/> Mali <input type="checkbox"/> Congo <input type="checkbox"/> Grecia <input type="checkbox"/> Egipto	<input type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Francia <input type="checkbox"/> Angola <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> SÍ <input type="checkbox"/> NO
	<input checked="" type="checkbox"/> Moderna <input type="checkbox"/> Antigüedad griega <input type="checkbox"/> Tckocke <input type="checkbox"/> Ife	<input type="checkbox"/> Románica <input type="checkbox"/> Dchenné Antigua (Delta interior del Níger) <input type="checkbox"/> Egipcia <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> España <input type="checkbox"/> Mali <input type="checkbox"/> Congo <input type="checkbox"/> Grecia <input type="checkbox"/> Egipto	<input type="checkbox"/> Nigeria <input checked="" type="checkbox"/> Francia <input type="checkbox"/> Angola <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> SÍ <input type="checkbox"/> NO
	<input type="checkbox"/> Moderna <input type="checkbox"/> Antigüedad griega <input checked="" type="checkbox"/> Tckocke <input type="checkbox"/> Ife	<input type="checkbox"/> Románica <input type="checkbox"/> Dchenné Antigua (Delta interior del Níger) <input checked="" type="checkbox"/> Egipcia <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> España <input type="checkbox"/> Mali <input checked="" type="checkbox"/> Congo <input type="checkbox"/> Grecia <input type="checkbox"/> Egipto	<input type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Francia <input type="checkbox"/> Angola <input type="checkbox"/> No Sabe	<input type="checkbox"/> SÍ <input type="checkbox"/> NO

Identifica cada una de estas culturas con su ubicación, material y cronología.

Cultura	País o países	Material en el que se realizan la mayoría de sus obras conocidas	Siglo de su comienzo y su final
Nok	Mali <input type="checkbox"/> Senegal <input type="checkbox"/> Nigeria <input checked="" type="checkbox"/> Zambia <input type="checkbox"/> Benin <input type="checkbox"/> No Sabe <input type="checkbox"/>	piedra <input type="checkbox"/> metal <input type="checkbox"/> madera <input type="checkbox"/> barro <input checked="" type="checkbox"/> No Sabe <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> XII (d.C.) – XIX (d.C.) <input checked="" type="checkbox"/> V(a.C.) - III (d.C.) <input type="checkbox"/> XV(d.C.) – XVI (d.C.) <input type="checkbox"/> XV (d.C.) - XX (d.C.) <input type="checkbox"/> No Sabe
Benin	Mali <input type="checkbox"/> Senegal <input type="checkbox"/> Nigeria <input checked="" type="checkbox"/> Zambia <input type="checkbox"/> Benin <input type="checkbox"/> No Sabe <input type="checkbox"/>	piedra <input type="checkbox"/> metal <input checked="" type="checkbox"/> madera <input type="checkbox"/> barro <input type="checkbox"/> No Sabe <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> XII (d.C.) – XIX (d.C.) <input type="checkbox"/> V(a.C.) - III (d.C.) <input checked="" type="checkbox"/> XV(d.C.) – XVI (d.C.) <input type="checkbox"/> XV (d.C.) - XX (d.C.) <input type="checkbox"/> No Sabe
Dogón	Mali <input checked="" type="checkbox"/> Senegal <input type="checkbox"/> Nigeria <input type="checkbox"/> Zambia <input type="checkbox"/> Benin <input type="checkbox"/> No Sabe <input type="checkbox"/>	piedra <input type="checkbox"/> metal <input type="checkbox"/> madera <input checked="" type="checkbox"/> barro <input type="checkbox"/> No Sabe <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> XII (d.C.) – XIX (d.C.) <input type="checkbox"/> V(a.C.) - III (d.C.) <input type="checkbox"/> XV(d.C.) – XVI (d.C.) <input checked="" type="checkbox"/> XV (d.C.) - XX (d.C.) <input type="checkbox"/> No Sabe

Escribe a la derecha de cada una de las imágenes “sí” o “no” en relación a cada uno de los enunciados.



Obra útil

- SÍ
 No

Obra bella

- SÍ
 No

Realización técnica adecuada

- SÍ
 No

Obra Universal

- SÍ
 No



Obra útil

- SÍ
 No

Obra bella

- SÍ
 No

Realización técnica adecuada

- SÍ
 No

Obra Universal

- SÍ
 No

1 Imagen y contraimagen

La palabra *contraimagen* no aparece en el diccionario de la Real Academia Española de la lengua. El concepto de contraimagen que proponemos se refiere a las imágenes que, puestas en relación con otra imagen dada, establecen un diálogo de oposición, refuerzo o divergencia. Es decir, una contraimagen debe permitirnos establecer una relación significativa con la imagen. La prueba consiste en encontrar al menos una contraimagen para cada una de las que se proponen que se proponen.

1. Busca para cada una de las imágenes una contraimagen.
2. Explica en un texto breve cuál es la asociación entre la imagen dada y la contraimagen propuesta. De cada imagen escribe la cita bibliográfica de donde procede.

imagen	contraimagen
 <p>cultura: dogón lugar de procedencia: Mali datación: s. XX, mediados tipología: figura antropomorfa precisiones tipológicas: figura femenina material: madera tamaño: 610-120-160 mm Delicada talla dogón que presenta un gran equilibrio en la estilización del cuerpo femenino. Siguiendo el estilo de ciertas tallas dogón, brazos y piernas se mantienen paralelos en sus trayectorias con en el apoyo de los antebrazos sobre los muslos. Destacan los pechos puntiagudos y ligeramente inclinados hacia abajo, así como el rostro colocado sobre un estrecho y alargado cuello cilíndrico que se eleva sobre los hombros rectos.</p>	

2_{La} imagen ilustrada _{La}

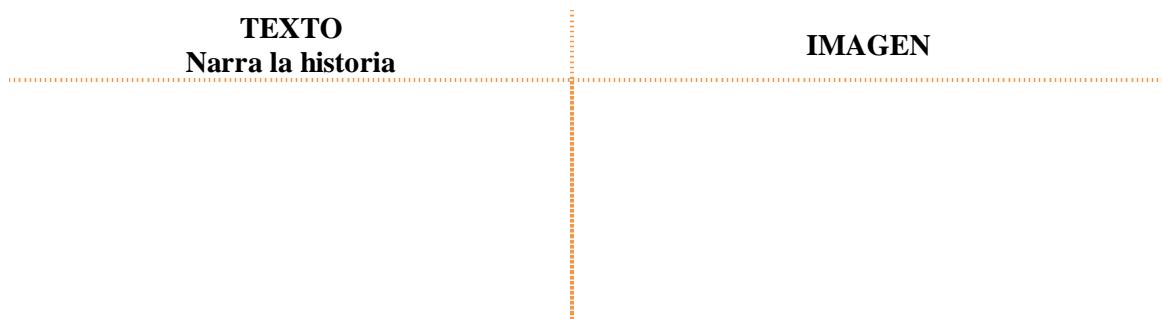
relación entre las palabras y las imágenes es de ida y vuelta, las palabras también sugieren imágenes y éstas transforman el sentido de los textos. Dado el siguiente enunciado buscar hasta un máximo de 2 imágenes asociadas al texto.

Y así sorpresivamente
nos vamos
encontrando con ciertos
objetos que aun siendo extraños
captan nuestra atención.
Hay algo en ellos que nos mueve
a detenernos, que nos mantiene
atentos. Sin duda hay algo que no
podemos comprender en ellos que no
se nos revela, pero que sabemos
que está ahí. Hay un contenido,
y estando tan acostumbrados a
ver continentes nos resulta
un tanto provocativo.

3_{La} imagen narrada Este

trabajo consiste en definir una historia a través de las imágenes de la exposición. Hay que elegir entre 10 y 15 imágenes, de las imágenes de la exposición.

1. Definir una historia conceptual con sus características.
2. Buscar imágenes coherentes con lo que se quiere expresar.
3. Ordenarlas según un criterio temporal, descriptivo o narrativo.



2.5.3 Sistemas de relación formal y funcional

El contexto es una referencia tanto formal como funcional, que en el mundo negroafricano se mueve entre lo visible y lo no visible. En el contexto visible se encuentran todos los objetos dedicados a hacer de la identidad personal, una identidad social en la conyuntura histórica específica que le toca vivir a cada ser humano. En él están conformados todos los objetos que le posicionan dentro de su sociedad y le diferencian del resto.

El contexto invisible traslada a la persona negraafricana al mundo de los antepasados y los espíritus, de las fuerzas sobrenaturales y la relación de las mismas con las naturales. Definir el contexto invisible redunda en la identidad mítica, que configura la identidad social. Los objetos de solapamiento de ambas realidades están regidos por ritos que justifican el diálogo entre ambos contextos, para dotar a la naturaleza humana del equilibrio de las fuerzas que rigen sus vidas. Estas interferencias entre la realidad visible y la no visible se encuentran en una línea más o menos amplia donde se ejecuta la comunicación a través de tallas y máscaras principalmente.

Tiempo					
Realidad visible	Mundo de los vivos	Lo visible pasa a no visible Categoría persona viva → categoría ancestro	Mundo de los espíritus	Realidad no visible	
					Comunicación interferencial entre distintos tipos de realidad
	07accesorios personales	←01figura antropomorfa→			
	06accesorios arquitectónicos	←02máscara→	No imputación a la producción humana		
	09accesorios hogar	←03Figura zoomorfa→			
	10adornos corporales	←05instrumentos musicales→	Ocultación del cuerpo del bailarin debajo del traje		
	04monedas	←08accesorios rituales→	Escultura songye		
Realidad tangible	Mundo natural	←Lo no tangible pasa a tangible→	Mundo sobrenatural		Realidad no tangible
Espacio					

Gráfico 132. Lo visible y lo no visible en los objetos negroafricanos.

El contexto es la categoría más complicada de desarrollar tanto, por falta de datos de los objetos, como por el objeto en sí, en virtud de su variabilidad de sus funciones, así como sus adaptaciones históricas y geográficas. Presentamos pues una propuesta de consideración del objeto en un contexto amplio, dentro de las diferentes realidades del ser humano negroafricano.

Dentro del mundo negroafricano el ser humano es catalizador de diferenciación e identidad, tanto en la aprehensión, como en la proyección (una de ellas a nivel objetual), de las diferentes realidades y el equilibrio o desequilibrio, que se deriva de la actuación de las mismas.

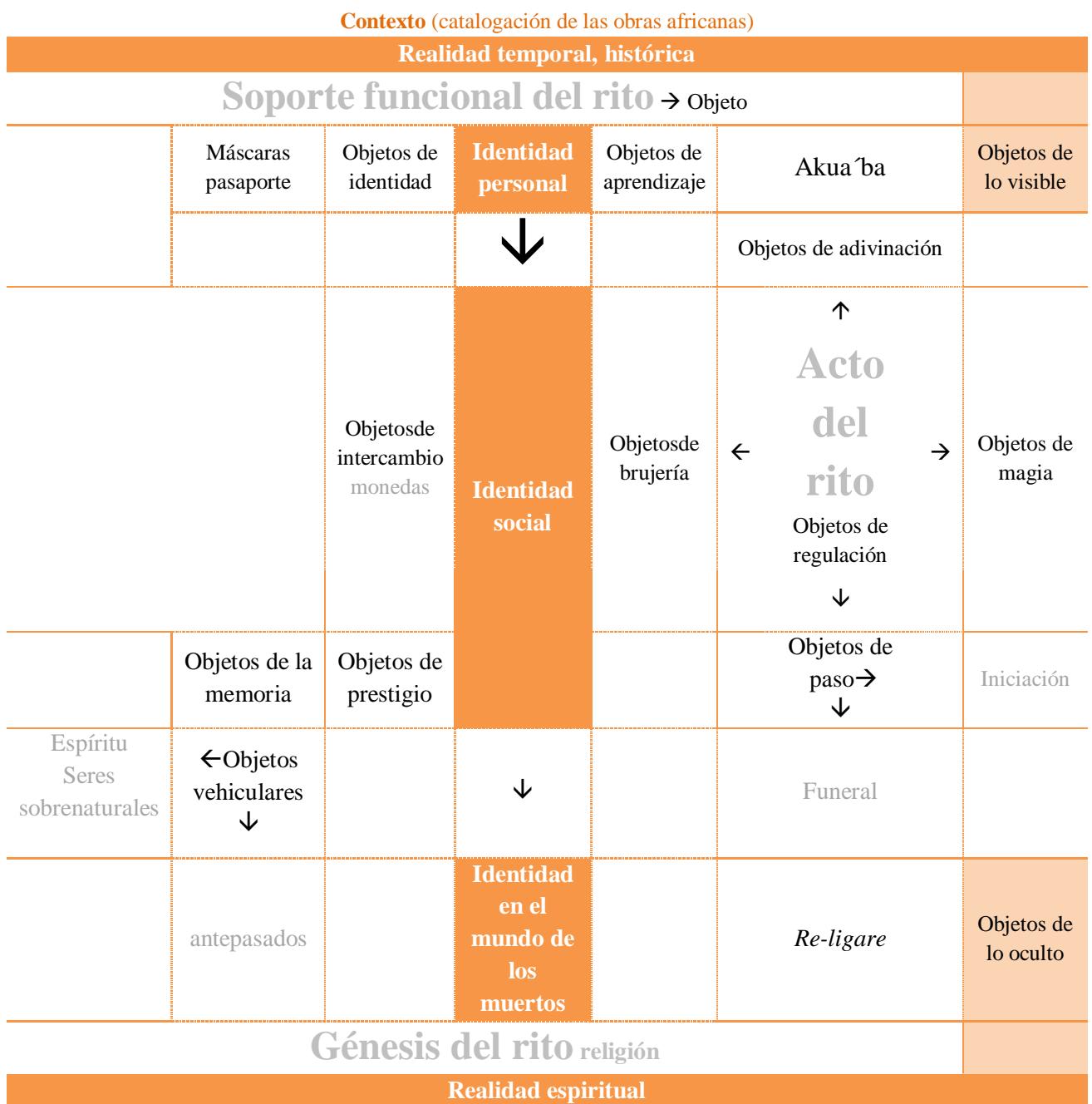
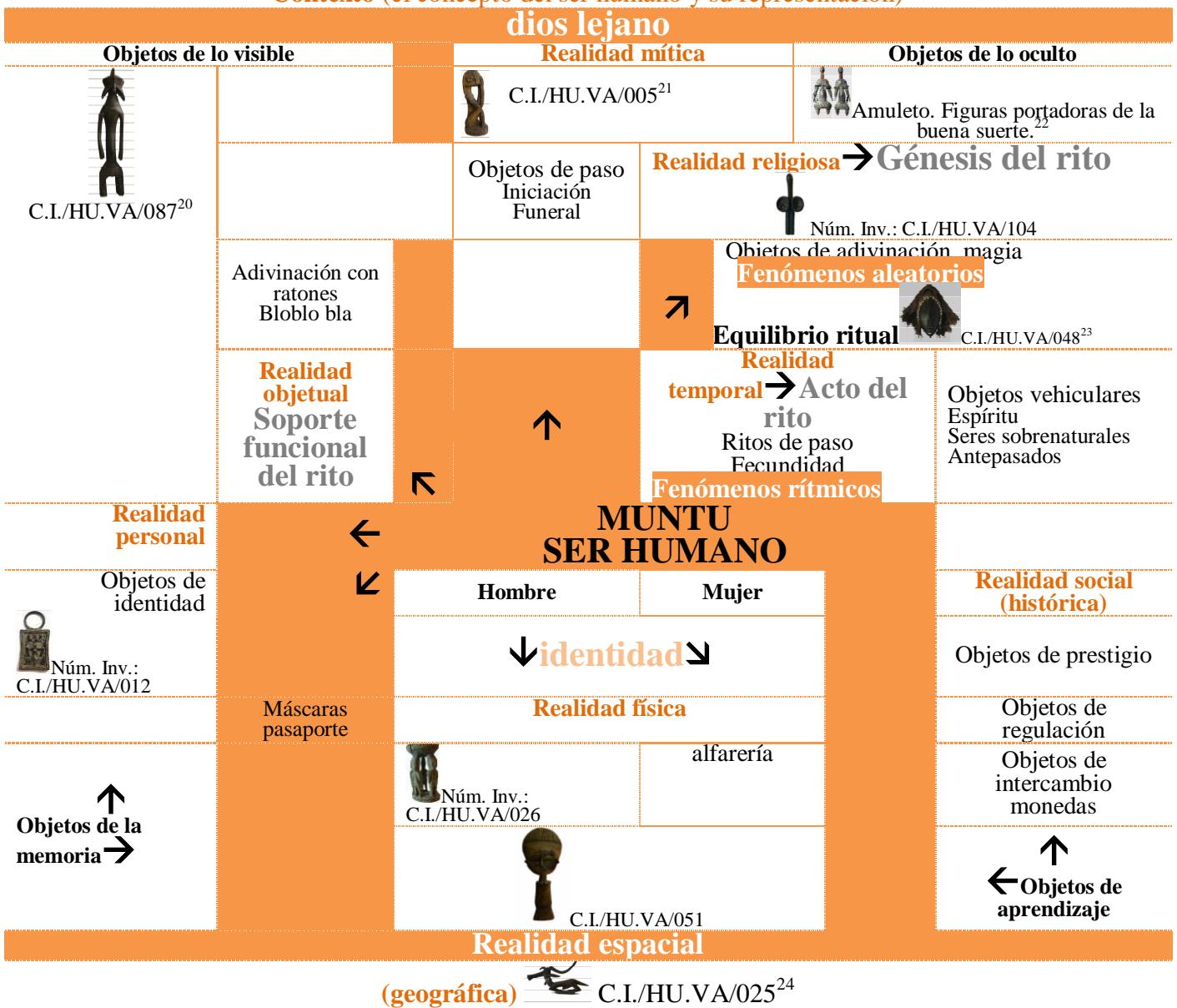


Gráfico 133. El rito como contexto de los objetos negroafricanos.

(Página siguiente)

Gráfico 134. Contexto del concepto del ser humano y su representación.

Contexto (el concepto del ser humano y su representación)



²⁰ "Se les atribuye numerosas tareas: fueron utilizadas en rituales de vaticinio, en ceremonias para curar a enfermos, así como para rogativas de lluvias. También se les consultaba en procedimientos judiciales de los pueblos. Además protegían la casa y confirmaban el estatus de ancianos importantes. Al parecer, una misma figura cumplía frecuentemente dos o más funciones". (Eisenhofer; 2010, p.54)

"Las esculturas con orejas sobredimensionadas y alargadas se interpretan como figuras femeninas, pues entre los mumuye solo las mujeres tenían la costumbre de alargar los lóbulos de las orejas." (Eisenhofer; 2010, p.54)

²¹ "¿Se trata de orantes, de representaciones del hogón, o de evocaciones de Dyougou Serou, uno de los ocho primeros antepasados míticos de la humanidad, responsable de la aparición de la muerte en la tierra? Dyougou Serou está asociado al chacal, primer hijo del dios supremo, que cometió incesto con su madre e introdujo con dicha falta, el desorden en la creación de Amma. Se le representaría ocultando el rostro de vergüenza" (Costa, et al., 2004, p.43).

²² Fang Provincia de Woleu-Ntem, Gabón. Madera, cuero, metal, cuentas y conchas de cauríes. 46-17-6 y 45-15-16 cm, (Odome, 2010, p.92).

²³ "Entre los dan las figuras con máscaras están consideradas como espíritus de la selva que ayudan a los seres humanos, les entretienen o les enseñan. Así lo revela el espíritu a un hombre mientras duerme, pues necesita su cuerpo para una aparición visible" (Eisenhofer; 2010, p.36).

El concepto del ser humano lo abarca todo, tanto el conjunto de las realidades como la comprensión de cada una de ellas, en cada una de sus manifestaciones. La representación humana que pulula por cada uno de los puntos cardinales de la realidad negrafricana, se imbrica en una fuerte concepción del ser humano, arraigada en los diferentes planos y espacios, en una concepción espiritual de su propia identidad, siempre comprendida como identidad social o grupal.

“Estos hechos culturales no están simplemente yuxtapuestos, sino que forman sistemas. Así, las clasificaciones de las especies naturales y de los grupos sociales, la organización simbólica del espacio y las representaciones del cuerpo son concebidas como los elementos interdependientes de una representación cultural del mundo” (Boyer citado por Bonte e Izard, 2005, p.636).

Como hemos podido observar anteriormente un mismo objeto, podría fluctuar entre las diferentes categorías; esta es una de las características de la obra negrafricana que hace que una obra, con su forma específica, pueda adquirir diferentes funciones, y por lo tanto pasar de unos contextos a otros. Esto hace que en la práctica el concepto que sostiene una obra, pueda traladarse entre las diferentes manifestaciones sociales (que corresponden a las tipologías).

El concepto de esta manera se hace presente en la vida de la persona negrafricana en todos los ámbitos en los que se requiere o en los momentos necesarios, haciendo del concepto, la propia realidad de la persona negrafricana.

Las tipologías nos ofrecen una aproximación a la relación entre los diferentes tipos de identidad y por ende, de realidad, de la siguiente forma:

Realidad personal	Identidad personal	01 figura antropomorfa 04 monedas 07 accesorios personales 09 accesorios hogar 10 adornos corporales
-------------------	--------------------	--

²⁴ "Animales del la agricultura, tywara, denominaban los bamana a estas máscaras sobrepuertas graciosamente estilizadas; esta étnia vive y trabaja la agricultura en una región con un clima sometido a fuertes cambios a lo largo del año; entre un calor tórrido y fuertes lluvias. Por tanto, para ellos son muy importantes los ritos para implorar precipitaciones moderadas y cosechas suficientes" (Eisenhofer, 2010, p.32).

Realidad social	Identidad social	01 figura antropomorfa 03 figura zoomorfa 04 monedas 05 instrumentos musicales 06 accesorios arquitectónicos 08 accesorios rituales 09 accesorios hogar 10 adornos corporales
Realidad mística	Identidad mítica	01 figura antropomorfa 02 máscara 03 figura zoomorfa 05 instrumentos musicales 06 accesorios arquitectónicos 08 accesorios rituales 09 accesorios hogar

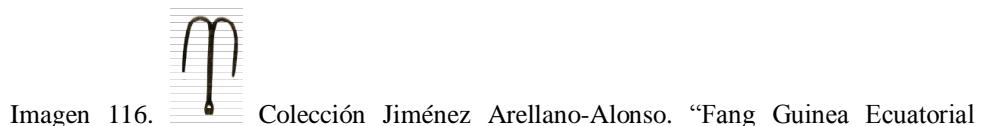
Gráfico 135. La identidad y la realidad en el objeto negroafricano.

La aplicación de los sistemas de relación formal a la tipología de la figura antropomorfa hace que ésta, se extienda por todos las experiencias de la vida de la persona negraafricana. El objeto asume un privilegio perceptivo para el negroafricano. La figura antropomorfa y el concepto de ser humano que contiene, se extiende en el conjunto de las realidades, para ofrecer del mismo, diferentes perspectivas.

Sin afán de ser exhaustivos, pretendemos mostrar parte de la riqueza de la representación de los conceptos propios del ser humano, y como estos, van apareciendo a partir de diferentes manifestaciones.

04Monedas

04/01barras y lingotes 01/07cabezas



04/02utensilios agrícolas 01/02figura femenina



Imagen 117. Colección Idda. Núm. Inv.: C.I./HU.VA/212

05 Instrumentos musicales

05/01idiófonos 01/02 figura femenina



Imagen 118. Colección Helena Folch (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.133).

05/01idiófonos 01/04parejas



Imagen 119. Colección Helena Folch (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.141).

05/01idiófonos 01/05fetiches



Imagen 120. Colección Helena Folch (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.161).

05/01idiófonos 01/07cabezas



Imagen 121. Colección Helena Folch (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.120).

05/01idiófonos 01/08postes



Imagen 122. Colección Helena Folch (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.156).

05/01idiófonos 01/13grupos



Imagen 123. Colección Helena Folch (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.148).

05/02membranófonos 01/01figura masculina



Imagen 124. Sanza, zande. Zaire. Madera, corteza batida. 61,2 cm. American Museum of Natural History, Nueva York. (Meyer, 2001, p.152).

05/02membranófonos 01/03maternidades



Imagen 125. Colección Helena Folch. (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.89).

05/02membranófonos 01/04parejas



Imagen 126. Colección Javier Ballesteros. (Ballesteros, 2005, p.58).

05/02membranófonos 01/07cabezas



Imagen 127. Colección Helena Folch. (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.105).

05/02membranófonos 01/08postes



Imagen 128. Colección Helena Folch. (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.102).

05/02membranófonos 01/13grupos



Imagen 129. Colección Helena Folch. (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.86).

05/03cordófonos 01/02figura femenina



Imagen 130. Colección Helena Folch. (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.60).

05/03cordófonos 01/07cabezas



Imagen 131. Colección Helena Folch. (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.67).

05/04aerófonos 01/01figura masculina



Imagen 132. Colección Helena Folch. (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.26).

05/04aerófonos



Imagen 133. TROMPA kwere, Tanzania. Marfil y cuentas de vidrio Alt. 56 cm.

Colección Helena Folch. (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.44).

06 Accesorios arquitectónicos

06/01cerraduras 01/04parejas



Imagen 134. Cerradura esculpida dogón. Malí. Madera y metal. Alt: 41 cm.

Colección particular. (Meyer, 2001, p.14).

06/03puertas 01/01figura masculina



Imagen 135. Museo Americano de Ciencias Naturales. Núm. Inv. 90.2/ 6752

07 Accesorios personales

07/01reposacabezas 01/02figura femenina



Imagen 136. Reposacabezas, luba. Madera. 17,5 cm. Colección Particular.

(Meyer, 2001, p.6).

07/01reposacabezas 01/04parejas



Imagen 137. Reposacabezas constituido de dos cariátides, luba. Zaire. Madera.

16,5 cm. British Museum, Londres. (Meyer, 2001, p.14).

07/02taburetes 01/01figura masculina



Imagen 138. Trono real con respaldo antropomorfo, bamileke. Camerún. Reino de Bafoussam. S. XX. Madera, tela y cauríes. Alt.: 160 cm. Colección de Njitack Nsompe Pele, jefe superior de Bafoussam. (Meyer, 2001b, p.32).

07/02taburetes 01/02figura femenina



Imagen 139. Asiento con cariátide, luba, Zaire. Taller de Kiambi . Madera, pasta de vidrio. 53cm. Colección Particular. (Meyer, 2001b, p.12).

07/02taburetes 01/04parejas



Imagen 140. Taburete con dos cariátides, luba. Zaire. Madera. Alt.: 54 cm. S.

XIX. Museum für Völkerkunde, Berlín. (Meyer, 2001b, p.32).

07/03bastones 01/01figura masculina



Imagen 141. Cetro Tsokwe, Angola, s. XIX, Madera, clavos de latón, 32 cm.

Museum Für Völkerkunde, Berlín. (Meyer, 2001b, p.172).

07/03bastones 01/02figura femenina



Imagen 142. Puño de un bastón o látigo yombe, Zaire, Marfil, 15 cm. Museo

Barbier-Mueller, Ginebra. (Meyer, 2001b, p.178).

07/03bastones 01/04parejas



Imagen 143. Cetro de autoridad luba, Zaire, taller próximo a Mwanza, madera,

hierro, pasta de vidrio, 151 cm. Colección particular. (Meyer, 2001b, p.175).

07/03bastones 01/07cabezas



Imagen 144. Cetro de autoridad luba, Zaire, Taller de la Lukuga, madera y cobre.

116 cm. Colección Particular. (Meyer, 2001b, p.172).

07/03bastones 01/11figura ecuestre



Imagen 145. Remate de batón soninke, Guinea-Bissau, Bronce con pátina gris

verde oscura. El astil del bastón es de hierro. 135 cm. Altura de los jinetes 17 cm. Museo Barbier-Mueller, Ginebra. (Meyer, 2001b, p.172).

07/04pipas 01/01figura masculina



Imagen 146. Museo Americano de Ciencias Naturales. Núm. Inv. 90.1/ 4124

AB

07/04pipas01/02figura femenina



Imagen 147. Pipa con forma de cuerpo femenino. zulú. Sudáfrica. Madera. 37,5

cm. National Museum of African Art, Washington. (Meyer, 2001b, p.164).

07/04pipas 01/07cabezas



Imagen 148. Mortero para el tabaco de inhalar tshokwe. Angola, Zaire. Marfil.

Colección particular. (Meyer, 2001b, p.165).

07/04pipas 01/13grupos



Imagen 149. Pipa bamum. Camerún. Barro y latón. Long.: 170cm. Museo

Barbier-Mueller, Genéve. (Meyer, 2001b, p.161).

07/05escudos 01/07cabezas



Imagen 150. Escudo, songye. Zaire. Madera semipesada. Pigmentos blancos y

negros. Alt.: 76, 5 cm. Museo Barbier-Mueller, Ginebra (adquirido antes de 1942). Estos escudos

decoran la cabaña donde se conservan las máscaras de la sociedad del Kifwebe. (Meyer, 2001b, p.140).

07/07 peine 01/02 figura femenina



Imagen 151.

Imagen 152. Museo Americano de Ciencias Naturales. Núm.

Inv. 90.2/ 4997

07/10 juguetes 01/02 figura femenina



Imagen 153.

Muñeca perlada zulú. Sudáfrica. Colección particular. Esta muñeca completamente revestida de una tela perlada es un objeto particularmente refinado, diferente de las muñecas sumarias que se encuentran más frecuentemente. (Meyer, 2001b, p.156).

07/11 martillos 01/02 figura femenina



Imagen 154.

Martillo, baulé. Costa de Marfil. Madera, tachuelas de latón. Alt.: 26,7 cm. Museo Barbier-Mueller, Ginebra. (Meyer, 2001b, p.150).

08 Accesorios rituales

08/01 ligados al fuego 01/01 figura masculina



Imagen 155.

Fuelle, luba-sankadi, Zaire. Antes de 1930. Madera, perlas. 69 cm. Colección Particular. (Meyer, 2001b, p.117).

08/02 ligados al tejido 01/07 cabezas



Imagen 156.

Museo Americano de Ciencias Naturales. Núm. Inv. 90.2/ 5128

09 Accesorios hogar

09/01cucharas 01/01figura masculina



Imagen 157. Cuchara baulé. Costa de Marfil. Madera. 18,1 cm. Museo Barbier-

Mueller, (adquirido antes de 1939). (Meyer, 2001b, p.58).

09/01cucharas 01/02figura femenina



Imagen 158. Cuchara ukhezo. República de Sudáfrica, región KwaZulu-Natal.

Madera, 57 cm. Museo Nacional del Louvre (cedida por el Quai Branly). (Eisenhofer, 2010, p.92).

09/01cucharas 01/03maternidades



Imagen 159. Cuchara y maternidad senufó, Costa de Marfil. Madera. Alt. 20 cm.

(Martínez-Jacquet, 2008, p.9).

09/01cucharas 01/07cabezas



Imagen 160. Museo Americano de Ciencias Naturales. Núm. Inv. 90.2/ 1926.

09/02recipientes 01/07cabezas



Imagen 161. Museo Americano de Ciencias Naturales. Núm. Inv. 90.2/ 8734.

10 Adornos corporales

10/01 joyas 01/01figura masculina



Imagen 162. Adorno formado por una cabeza humana enlazada a unos cuernos de carnero. Etnias de las lagunas. Costa de Marfil. Finales del s. XIX. Alt.: 12,5 cm. Museo Barbier-Mueller, Ginebra. (Meyer, 2001b, p.102).

10/01joyas 01/07cabezas



Imagen 163. Colgante con forma de cabeza humana estilizada. Región del sudoeste de Costa de Marfil. Oro. Museo Barbier-Mueller, Ginebra. (Meyer, 2001b, p.103).

10/01joyas 01/11figura ecuestre



Imagen 164. Anillo rematado con una estatuilla de guerrero. dogón. Malí. Latón. 6,5 cm. Colección particular. (Meyer, 2001b, p.94).

10/01joyas 01/13grupos



Imagen 165. Collar real de latón bamum, Provincia del Oeste. Camerún.

Diam.: 39 cm.. Museo Barbier-Mueller, Ginebra (adquirido antes de 1492). Antigua colección Joseph Mueller. (Meyer, 2001b, p.14).

10/05cubresexo 01/01figura masculina



Imagen 166. Fundas para el pene, somba. República de Benín. Calabaza pirograbada. 24,5 cm y 23 cm. Colección particular. (Meyer, 2001b, p.115).

El lenguaje visual perceptivo de las formas, es complejo de comprender en la escultura. Resulta mucho más simple su presentación en las monedas, por el carácter sintético del objeto en uso derivado de diferentes funciones, como pueden ser la agrícola o la musical. A menudo el objeto se sintetiza y disminuye de tamaño (no en todos los casos), y esto hace que pueda ser observado desde la forma simple, a partir de los elementos básicos del lenguaje plástico. Veremos un planteamiento de cómo se presentan estos elementos geométricos básicos y como evolucionan a nivel de forma dimensional: el punto (Sao, Chad/Camerún, Terracota); la línea recta (Tétela, República Democrática del Congo, Cobre, 04/01barras y lingotes), que evoluciona hacia las dos dimensiones en su desplazamiento (Nigeria Hierro, 04/02 utensilios agrícolas) y hacia

las tres dimensiones (chamba, Nigeria, Hierro, 04/06 formas naturales vegetales); la línea curva (*Manilla*, mongo, República Democrática del Congo, Bronce, 04/07 joyas); líneas rectas (*Peniques kissi*, kissi, Sierra Leona/Überia, Hierro, 04/01 barras y lingotes); líneas curvas (doko, República Democrática del Congo, Hierro, madera y bronce, 04/03 armas), líneas onduladas (mumuye, Nigeria, Hierro, 04/05 formas naturales animales); líneas quebradas (sara/massa/ngambayé, Chad/Camerún, Hierro, 04/03 armas) y líneas mixtas o mixtilíneas (fang, Guinea Ecuatorial, Hierro, 04/01 barras y lingotes).

Estos elementos geométricos básicos se van conjugando en formas geométricas básicas como: triángulo equilátero (); triángulo isósceles (Idoma, Nigeria, Hierro, 04/06 formas naturales vegetales); triángulo escaleno (lobala, República Democrática del Congo, Hierro, 04/03armas); cuadrilátero trapezoide; cuadrilátero trapecio; rectángulo (Nigeria, Hierro, 04/02 utensilios agrícolas); cuadrilátero trapecio Isósceles (kwele, Nigeria, Hierro, 04/02 utensilios agrícolas); cuadrilátero trapecio escaleno; cuadrilátero paralelogramo romboide; cuadrilátero paralelogramo rectángulo (Nigeria, Hierro, 04/02utensilios agrícolas); cuadrilátero paralelogramo rombo (mbole, República Democrática del Congo, Hierro, 04/03 armas); cuadrilátero paralelogramo cuadrado.

Las formas geométricas básicas elaboradas a partir de curvas generan las curvas técnicas como: círculos (); óvalos. (losol o *Tajere*, Fulani, Nigeria, Hierro, 04/01 barras y lingotes) (efik, Nigeria, Bronce, 04/01barras y lingotes); ovoide (labwar, República Democrática del Congo, Hierro, 04/03 armas)

Tanto los enlaces como las espirales, gestionan las relaciones entre líneas curvas y curvas y rectas entre sí, tal como: espiral y enlaces (*boloko*, Basongo Meno/nkutshu, República Democrática del Congo, Cobre, 04/01 barras y lingotes).

Tenemos también las curvas que se obtienen por la intersección de un plano con un cono. Estas son las curvas cónicas: elipse (África Occidental, Ágata, 04/08otras monedas); hipérbola (dadiya Nigeria Hierro, 04/03 armas); y parábola (mongo, República Democrática del Congo Bronce, 04/01 barras y lingotes).

Por último tenemos las superficies radiadas que son: la pirámide (); el cono (kirdi, Camerún Hierro, 04/04 instrumentos musicales); el prisma (); el cilindro (teke,

República Democrática del Congo, Cobre, 04/07 joyas); y la esfera (harnba/mbole/jonga/nkutshu República Democrática del Congo Cobre 04/07 joyas).

2.5.4 Aportación del objeto negroafricano a los conceptos plásticos; teoría estética de la consecución de la forma

El trabajo de Carl Einstein, recientemente recuperado por la muestra del Reina Sofía, defiende el concepto de forma escultórica, reivindicándola como forma plena, agotada. Para levantar su tesis se basó en el trabajo de los escultores tradicionales africanos, con una documentación escasa y con grandes carencias en su catalogación. No obstante, esto no supuso un problema para considerar la escultura negroafricana como la que ha sido capaz de formular “con tanta claridad problemas precisos de espacio” (Einstein, 2002, p.30).

Como método de aproximación a la obra, defendió que

“el análisis de las formas pertenece al campo de lo inmediato [...] (Donde se) impone directamente un conocimiento que se mantiene en la esfera de lo dado” (Einstein, 2002, p.33).

Junto a la inmediatez de aproximación a la obra, Einstein plantea la importancia de la implicación emocional, desarrollando un

“modelo de percepción multipolar en el que el Yo que percibe es considerado no una unidad sustancial, sino un conglomerado inestable que influye en el conocimiento humano con sus estados de ánimo cambiantes” (Fleckner, 2009, p.29).

Este acercamiento a la obra es el que dicta no sólo nuestra posición ante la misma, sino probablemente la misma en sí, colocando crítica e historia del arte en el campo del análisis científico, y exigiéndole la capacidad interpretativa. Esta aproximación en la inmediatez es la que permitió a Einstein el reconocimiento (no el descubrimiento) de la obra negroafricana en la medida que “penetraba más profundamente en la naturaleza de los modelos” (Fleckner, 2009, p.38), permitiendo a los escultores sintetizar en volumen la configuración cambiante de las cosas.

El trabajo de los escultores comienza y termina en la forma, que han hecho suya los escultores negroafricanos en un “realismo formal”, no planteado como imitación o naturalismo, que tiende a resultados “superficiales” como la frontalidad, ya que la obra

“debe dar la ecuación completa del espacio, porque sólo cuando se excluye toda interpretación temporal, basada sobre representaciones de movimiento, es cuando se hace intemporal. Absorbe el tiempo, integrando en su propia forma lo que nosotros vivimos como movimiento” (Einstein, 2002, p.43).

La distancia marcada por los escultores negroafricanos se basa en una búsqueda directa de la forma, no en la repetición representativa de la retención artificiosa de un momento dado, dentro de una sucesión de movimientos; esto es, la retención temporal de lo formal, de lo conformado. La pregunta que se realizaron los escultores africanos fue la correcta. Esta pregunta estaba referida a la *percepción plástica pura* y la respuesta a *lo tridimensional como forma*.

Mientras los escultores occidentales han trabajado en el planteamiento representativo de la realidad, limitado en sí mismo, tanto en lo visual como en lo perceptual, e incapaz de absorber la forma desde un punto de vista, los escultores negroafricanos han trabajado en una realidad amplia y en una *expresión acabada y real*.

Los negroafricanos encontraron la pregunta precisa; pero en la pregunta el problema sólo ha empezado.

“Así comienza lo difícil: fijar la tercera dimensión en un único acto visual de representación y percibirla como totalidad; el que haya sido aprehendida en un único acto de integración” (Einstein, 2002, p.46).

El trabajo siguió el camino de la *dimensión formal* donde la

“forma significa una identidad perfecta de contemplación y de realización particular que, en virtud de su estructura, coinciden y no se relacionan como lo hacen el concepto y el caso particular” (Einstein, 2002, p.48).

El resultado de los trabajos negroafricanos fue el volumen plenamente realizado, en un espacio *agotado, total, sin fragmentación*. Curiosamente no tenemos modelos en la historia del arte Occidental que hayan logrado este espacio

“con la excepción del estilo románico-bizantino; de todos modos, el origen oriental de este estilo está demostrado y pasó con bastante rapidez a la movilidad (gótica)” (Einstein, 2002, p.37).

En último término.

La forma negroafricana no está construida una vez terminado el objeto. La forma permanece pero no es estática. Cambia pero no se agota. La forma, en función de lo que es, ha de estar en relación a su autenticidad como ser, y la manifestación de sí. Esta manifestación no difiere de su ser, ya que no hemos de considerar la forma como una simple configuración sensible exterior (Aristóteles, 1994), sino hemos de considerarla una estructura inteligible interior a su manifestación.

Una vez recuperada la forma negroafricana del objeto desde la misma esencia que manifiesta, hemos de observarla desde sí misma, valorándola en cuanto algo real, que partiendo de lo interior cobra vida como forma, de esta manera, como plantea Hegel (1966), la forma tiene valor tanto en esencia como en forma.

La forma negroafricana *en sí*, hace referencia a cada cosa en cuanto tal, pasiva e increada. Pasiva no como carente de movimiento, sino en cuanto a la conciencia de su propio momento. Increada supone, no que no haya sido creada, sino más bien su presencia de sí, y no en referencia un *creador* manual.

La forma es una experiencia temporal y espacial, donde la sensación no necesita de certeza sino únicamente de presencia. Es una sensación dimensional, plástica, que ocurre, sucede; una sensación con historia, que de alguna manera se encuentra presente delante del hombre negroafricano. Parece que estando ahí, quieta, inmóvil, fría, esconde “algo”. Esconde y abarca un silencio; esconde su silencio y abarca el suyo, como si quisiera jugar con la mirada. Entonces se escapa de su propia apariencia y desaparece. Se vuelve al mundo de lo invisible.

Esa presencia le da libertad al objeto 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.

La importancia del término juego se basa en el valor del juego como clave estética y camino a la belleza, en cuanto permite la capacidad de establecer conexiones entre diferentes ámbitos de la realidad hasta permitir su encuentro (López Quintas, 1987).

La forma negraafricana es un juego, entendido este como 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 *trasparencia*, la cual nos hace participar de modo inmediato en la presencia de las cosas. Aparece lo invisible.

El juego es el que permite al negroafricano proyectar la mirada hacia la forma, liberándole de la necesidad de dependencia y control de la realidad en su aplicación plástica. El escultor ejecuta la forma.

La relación entre la materia y la forma se establece en términos de continuidad, de manera que la ley inscrita en el corazón de la materia nos hace plantear la forma como una propiedad de la materia que emerge desde el *interior*. (Lamet, 1992). De esta manera en el objeto negroafricano la forma emerge de la escultura; la forma invisible de la talla visible.

De esta manera podemos plantearnos la posibilidad de la *emergencia* de la forma respecto a la materia, considerando la escultura negraafricana, como un espacio abierto donde se *producen cosas nuevas*, novedades reales, siendo la forma creadora, independientemente de la mirada. Así el forjador, tallista, ceramista se convierten en creadores.

En la mirada negraafricana, forma y materia, se abren a la realidad, situándose por encima de ésta 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 citado por Serraller, 1992, p.23), siendo, como decía Merleau-Ponty "esa posibilidad de ser evidente en lo eterno" (Merleau-Ponty citado por Serraller, 1992, p.23), ya que "dolorosa y embriagadoramente [...] todo se tornan figuraciones, imaginaciones, fantasmas" (Serraller, 1992, p.23), donde respiran juntos lo visible y lo invisible.

La mirada es la que otorga la relación que hace posible la superación del tiempo lineal, entendido como concepto, para adentrarnos por medio de una percepción global en el ser de todas las cosas (Enomiya-Lassalle, 1985). Los ojos negros se enfrentan a las estructuras, y en ellas el todo; y ellas al todo. La unicidad de las estructuras es causa de las partes y del centro que las equilibra. Es esta mirada la que relaciona a las partes entre sí.

Lo central permanece fuera de la dimensión temporal, claro, seguro, fuerte e inmóvil. Es lo único que está en reposo, mientras que todo lo demás apunta en una determinada dirección; el centro, en cambio, se realiza en sí mismo al poner en relación los elementos que tiene alrededor. Ese centro en la realidad negroafricana es la religión, la creencia, la capacidad de creer, más allá de lo visible.

De ahí la importancia de la estructura, ésta entendida en cuanto

"conjunto de notas sistemáticas, clausuradas y cíclicas, entendiendo por nota cualquier dato de observación -parte, propiedad, etc- que permita conocer la peculiaridad de la cosa a que pertenece" (Entralgo, 1992, p.91),

ya que dicha estructura señala y orienta necesariamente al sentido que expresa; la creencia como capacidad. El centro, esto es, la mirada dirigida hacia el centro, se convierte en imagen de "estabilidad" y "permanencia".

Los componentes de una estructura negroafricana generan el centro y éste a su vez les dota de sentido, interactuando activamente. Sin las partes y su disposición no hay centro; siendo éste el que da razón de ser a las formas particulares y a la estructura, en cuanto que el ser, de cada parte de esa estructura, depende de la posición de los componentes en el seno del todo a partir del centro.

3 CONCLUSIONES.

En primer término.

Se establecen sistemas comparativos bajo sistemas de privilegio perceptivo (etnocéntrico) y de trasfusión de conceptos y términos de la plástica Occidental a los objetos africanos que llevan en consecuencia procesos de desestimación y depreciación.

El objeto africano es percibido desde la influencia del mismo sobre los artistas occidentales de vanguardia, así el objeto negroafricano es contemplado de forma indirecta, no en cuanto a sí mismo, sino en cuanto a su capacidad para estimular el arte Occidental de comienzos del siglo XX. En tanto el mercado del arte evoluciona hacia la comprensión del objeto (y su absorción en el sistema Occidental), esto no tiene repercusiones a nivel educativo, donde el objeto negroafricano se mantiene en el ámbito de la influencia.

Hay una tendencia a generalizar sobre las producciones del África negra, sin que se pueda determinar agrupamientos suficientemente sólidos como para realizar afirmaciones generales. Se aísla el objeto artístico de su contexto específico dentro de su sociedad de producción o adopción, con lo cual se modifican los conceptos de: clasificación, sociedad y estilo, autenticidad, distanciamiento, diálogo, palabra

conformada, máscara, rito, objeto y evolución. Estos conceptos están ausentes del objeto negroafricano, y en su aplicación al mismo han de ser corregidos y reposicionados.

Prácticamente los estudios en objetos tradicionales subsaharianos en España son inexistentes, salvedad hecha de los que parten de museos etnográficos de carácter público, que se encuentran dentro de una inercia histórica que sitúa el objeto africano en el marco de las costumbres con una leve consideración de su valor estético, y los trabajos realizados por instituciones privadas que parten de colecciones de arte africano. Estas están más desarrolladas y siguen básicamente las tendencias europeas y estadounidenses. La investigación llevada a cabo desde varias universidades tiene campos de interés variado como la literatura, la política, la economía o el desarrollo. El resto del ámbito académico se basa en individualidades que han conseguido introducir en los programas de estudios, diferentes asignaturas, más por entusiasmo personal que por el interés institucional, en la introducción de los mismos. A nivel europeo y estadounidense la implicación de las universidades con los estudios en objetos tradicionales negroafricanos está mucho más desarrollada, en gran parte debido a la tradición colonial de las mismas. Así países como Francia, Reino Unido, Estados Unidos o Bélgica, cuentan con importantes grupos de investigación a la cabeza de los estudios en arte tradicional africano. El interés por la divulgación en España parte de los grupos de investigación de universidades así como de Fundaciones; pero el mismo, no se ve corroborado ni por editoriales ni por publicaciones periódicas.

En segundo término.

El objeto tradicional negroafricano es un elemento esencial del diálogo con la realidad. La consideración de la realidad se trasfiere a la dimensionalidad plástica de las tallas.

El objeto tradicional negroafricano es parte de una propuesta histórica asentada en unas opciones de desarrollo legítimos. Contiene unas respuestas plásticas inherentes a todo un completo contexto social. Dentro del mismo encuentra un contexto idóneo y coherente donde la plástica emerge de la propia y rica realidad de los diferentes grupos étnicos subsaharianos.

Estas respuestas plásticas se concretan en los objetos que conforman parte de su realidad a partir de su función en la que encuentra su espacio de realización, desde la que son capaces de construir la realidad. Estas respuestas emergen desde un concepto de ser humano, y de su identidad que se trasfiere a la valoración del espacio y el tiempo. El muntú se concibe desde la multiplicidad y la comunión con el conjunto de las realidades con las que convive, desarrollándose en diferentes saltos cualitativos que le van construyendo como ser social. Este planteamiento queda recogido en las representaciones escultóricas a través de la interpretación del naturalismo en una estricta y variada representación del cuerpo humano. En este cuerpo quedan recogidas las evoluciones formales fruto de los diferentes cambios de estado propios o de status social. La representación escultórica soporta los diferentes tiempos rituales en los que los individuos y las sociedades se identifican y actualizan.

El objeto tradicional negroafricano plantea en su observación desde Occidente y en la posición que ocupa dentro de nuestro marco de conocimiento, problemas importantes si queremos respetar su contexto y no asimilarlo por transformación dentro de nuestros conceptos artísticos y educativos.

El objeto negroafricano funciona como una parte del soporte funcional del rito, que junto con la música, la danza y el vestuario, actúan sobre la realidad, a través de la adivinación, la brujería o la magia, para compensar, identificar o comprender los sucesos que alteran el orden, que equilibra al ser humano o la sociedad.

En tercer término.

En la presentación realizada en los libros de texto se establecen sistemas comparativos y de trasfusión de conceptos y términos, de la plástica Occidental a los objetos africanos. La realidad del objeto africano se aborda de forma vaga e imprecisa, cayendo en estereotipos.

El objeto africano es tratado desde la influencia del mismo sobre los artistas occidentales de vanguardia, aislando el objeto artístico de su contexto específico, dentro de su sociedad de producción o adopción.

No hay ningún tipo de catalogación del objeto presentado, desde ningun punto de vista a excepción, en algunos casos, del material en que que está realizada la obra.

No se establece un enfoque pedagógico específico en la enseñanza de los objetos artísticos negroafricano, que se presentan en los mismos términos que la obra Occidental. El objeto se presenta dentro de una nebulosa histórica-geográfica, cuando no directamente errónea. El arte egipcio se plantea más próximo a la Antigua Grecia y Roma que a las culturas negroafricanas.

En cuarto término.

Hay una gran carencia, entre los alumnos de sencundaria, de conocimientos básicos sobre el continente africano, unido a un vacío absoluto del sentido histórico artístico del continente africano, tanto a nivel geográfico como temporal y de las cualidades elementales de las obras. En cuanto a valoración hay una tendencia a la desestimación de la obra de arte africana frente a las propuestas de culturas occidentales.

La mayoría de los alumnos mantienen los estereotipos heredados del sistema colonial y debidamente actualizados por el liberalismo, en el sistema neocolonial actual. Los alumnos atribuyen pasividad al continente negro, así como lo relacionan con el subdesarrollo, sin plantearse mínimamente la posibilidad del error en estas afirmaciones.

Respecto al objeto negroafricano no es considerado con los atributos que requiere el arte, entrando dentro de lo extraño, parcial, exento de belleza y carente de la proyección universal necesaria para que sea reconocido como arte.

En último término.

La obra negroafricana, en su presentación didáctica, ha de ser respetada en conceptos y contextos negroafricanos.

La obra debe ser debidamente asociada a los datos de catalogación de la misma. Además de la localización geográfica y temporal, debido a su contexto étnico ha de ser

atribuida a un conjunto histórico-geográfico que la haga comprensible tanto sincrónicamente como diacrónicamente. Los objetos han de ser considerados desde su posición en siete grandes regiones: África septentrional, sahariana, central, meridional, oriental, África del Nilo y Madagascar. A partir de las mismas han de ser presentados en alguna de las treinta agrupaciones que comprenden los ámbitos de influencia. Estas son: Sudán Occidental, Costa de Guinea Occidental, Culturas clásicas del *África Occidental*, Sudán Central, Golfo de Guinea, Costa Atlántica, Interior del África Central norte, Interior del África Central Oriental junto a los grandes lagos, Interior del África Central al sur del Lukenie, Interior del África Central sur, Culturas clásicas del África Central, Sudán Oriental, Este del Tanganika y el Nyanza, Este africano del Nyasa, Sureste africano y Culturas clásicas del África Oriental y Austral.

Debido a la multiplicidad de los objetos negroafricanos, éstos han de ser presentados dentro de unas tipologías, que van más allá de la mera clasificación de pintura, escultura, dibujo, grabado, etcétera; ya que la técnica no las abarca ni las define. La presentación y estudio de los objetos ha de realizarse desde su posición de soporte funcional del rito, de forma que básicamente son objetos de actos rituales, generados desde cada uno de los contextos religiosos de las culturas negroafricanas. Las tipologías quedan definidas como: figura antropomorfa, máscara, figura zoomorfa, monedas, instrumentos musicales, accesorios arquitectónicos, accesorios personales, accesorios rituales, accesorios hogar, adornos corporales temporales y adornos corporales permanentes. Estas tipologías combinan la función con la forma, lo que hace que cada una de ellas pueda situarse en otra diferente.

La catalogación del objeto tradicional negroafricano requiere de un sistema completo que combine diferentes disciplinas y especificidades concretas del objeto. Cada una de ellas está encaminada a fusionar los conceptos de forma y función del objeto artístico que se mueve entre las realidades visibles y no visibles, posicionando las tipologías dentro de estas realidades. Las precisiones terminológicas concretan cada una de las tipologías, tanto por razones técnicas como representativas; en el caso de las monedas las precisiones tipológicas responden a su procedencia, mientras que los accesorios personales están definidos por su función.

Por último consideramos como valor el concepto de forma, y su derivado de dimensión, de los objetos negroafricanos aplicado a los conceptos plásticos, dotándolo de una plenitud escultórica, como resultado de una capacidad interpretativa de las realidades. El arte negroafricano tradicional tiene una enorme capacidad de diálogo con el ser humano y sus múltiples realidades, a través de la consecución de la forma escultórica plena, que más allá de un acto técnico, es un acto de conocimiento; la forma escultórica se convierte en una manera privilegiada de obtener el conocimiento relativo a la persona y su realidad.

4 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, L. (2000). *Pensando en África. Una excursión a los tópicos del continente*. Barcelona: Icaria.
- Álvarez, J. M., Álvarez, S. (2011a). *Cuaderno de Plástica, 1 de Educación Secundaria*. Madrid: Anaya.
- (2011b). *Cuaderno de Plástica, 3 de Educación Secundaria*. Madrid: Anaya.
- Amselle, J.L. & M'Boloko, E. (1985). *Au Coeur de l'éthie*. París: La Découverte.
- Aranzadi, I. (2009). *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*. Madrid: Apadena.
- Ariño, A. (1997). *Sociología de la Cultura: la Constitución Simbólica de la Sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Aristóteles. (1994). *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- Arnheim, R. (1988). *El poder del centro*. Madrid: Alianza forma.

Assmann, J. (abril 2011). *Las dos caras del tiempo*. Prensa científica; Investigación y Ciencia, 60(4), 34-39.

Ávila, R. M. (2001). *Historia del Arte, enseñanza y profesores*. Sevilla: Diada.

Ávila, R. M., Cruz A., y Díez M. C. (2008). *Didáctica de las Ciencias Sociales, Currículo Escolar y Formación del Profesorado. La didáctica de las Ciencias Sociales en los nuevos planes de estudio*. Jaén, Universidad de Jaén.

Ballesteros, J. (2005). *¿Te suena África? Un recorrido por las culturas africanas a través de su música*. Sevilla: Edición Ballesteros.

Bargna, I. (2000). *Arte africano*. Madrid: Libsa.

Bargueño, E., Sánchez M., y Esquinas F. (2005a). *Educación Plástica y Visual, 1º*. Madrid: Mc. Graw Hill.

- (2005b). *Educación Plástica y Visual, 2º*. Madrid: Mc. Graw Hill.

- (2005d). *Educación Plástica y Visual, 3º*. Madrid: Mc. Graw Hill.

- (2005f). *Educación Plástica y Visual, 4º*. M. Madrid: Mc. Graw Hill.

Barth, F. (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: F.C.E.

Baselga, P., & Moreno, A. (2000a). *La aventura del arte, de la prehistoria a la edad media*. Madrid: Santillana, Seminario de Educación Plástica y Visual Santillana.

- (2000b). *La aventura del arte, del neoclasicismo al 1900*. Madrid: Santillana, Seminario de Educación Plástica y Visual Santillana.

-(2000c). *La aventura del arte, el siglo XX*. Madrid: Santillana, Seminario de Educación Plástica y Visual Santillana.

- (2000d). *La aventura del arte, renacimiento y barroco*. Madrid: Santillana, Seminario de Educación Plástica y Visual Santillana.

Benejan, P. (2003). Los objetivos de las salidas, Íber, 36, 7-12.

Bonte, P., & Izard, M. (2005). *Diccionario Akal de Antropología*. Madrid: Akal.

Borrego, V. (1994) *Visión y Conocimiento: El arte fang de Guinea Ecuatorial*. Madrid: Fundación Sur, África I+D, 2009.

Burgos, B. (2007). *Culturas africanas y desarrollo; Intentos africanos de renovación*. Madrid: Fundación Sur.

Cachafeiro, O., & Merino J. P. (2008). *Forma y valor. Monedas africanas tradicionales*. Madrid: Patronato Fundación Banco Santander y Patronato Fundación Jiménez-Arellano Alonso.

Calaf, R., & Fontal, O. (2010). *Como enseñar arte en la escuela*. Madrid: Síntesis.

Calaf, R., Fontal, O., y Valle, R. E. (2007). *Museos de Arte y Educación*. Guijón: Trea.

Capel, H. (1999). La inmigración en España. Una bibliografía de trabajos recientes. *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales Universidad de Barcelona Fundación Sur, África I+D*, 132(1), 77-89.

Costa, A., Boutiaux, A. M., Mack, J., y Wastiau B. (2004). *La figura imaginada*. Barcelona: Fundación la Caixa.

Cuenca, J. M. (2002). *El patrimonio en la Didáctica de las Ciencias Sociales: análisis de concepciones, dificultades y obstáculos para su integración en la enseñanza obligatoria*. Huelva, Universidad de Huelva.

Cuende, M. J. (2008). *La perspectiva filosófica de Léopold Sédar Senghor sobre el ser humano y su vinculación al existencialismo*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Departamento de Filosofía.

Delclaux, F. (1987). *El silencio creador*. Madrid: Rialp.

Dewey, J. (1982). *Democracia y educación*. Buenos Aires: Losada.

Diene, D. (1998). *Cooperación triangular*. Fuentes Unesco, 99(1), 16.

Dulon, B. & Leurquin, A. (2000). Objetos Signos de África. Zaragoza, Ibercaja Obra Social.

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

Elleh, N. (1996). *African Architecture: evolution and transformation*. London: McGraw Hill.

- Enomiya, L. (1985). *Experiencia aperspectivista de la realidad y manifestaciones del mundo aperspectivista*, Madrid: Marova.
- Entralgo, L. (1992). *Cuerpo y alma*. Madrid: Austral.
- Estepa, J., Domínguez, C., y Cuenca J. (2001). *Como enseñar arte en la escuela*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Evans-Pritchard, E.E. (1991). *Las teorías de la Ciencias Religiosas primitiva*. Madrid: Edición Siglo XXI.
- (1997). *Brujería, magia y oráculos entre los Azande*. Barcelona: Anagrama.
- Fleckner, U., & Stepan, P. (2008). *La invención del siglo XX, Carl Einstein y las vanguardias*. Madrid: Museo Nacional de arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura.
- Freire, P. (1975). *La educación como práctica de la libertad*. México: Siglo XXI.
- (1984). *La importancia de leer y el proceso de liberación*. Madrid: Siglo XXI.
- (1988). *Pedagogía de la indignación*. Madrid: Morata.
- García, J. (2003). *Educación Plástica y visual. 3º E.S.O.* San Sebastián: Donostiarra.
- García, J. (2010, 3 de enero). *El origen de Adán y Eva*. *El Semanal*, p.35.
- García, S., Horna L., & Serna, J. L. (2008). *Educación plástica y visual 4º*. Madrid: Editex.
- Giansanti, G. (2004). *Lejana África*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Gillon, W. (1989). *Breve historia del arte africano*. Madrid: Alianza Forma.
- González, A. (2008). *Etnoarqueología de la vivienda en África subsahariana: Aspectos simbólicos y sociales*. Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Prehistoria.
- Hegel (1966). *Fenomenología del Espíritu*. México: FCO.
- Henning, C., Müller K., y Ritz-Muller, U. (2000). *Corazón de África*. Barcelona: Könemann.

- Horton, R. (1967). *African traditional thought and Western science*.
- Hoyos, G., & Vargas, G. (1996). *La teoría de la Acción Comunicativa con Nuevo Paradigma de Investigación en Ciencias Sociales: las Ciencias de la Discusión*. Bogotá: Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (ICFES).
- Huera, C. (1996). *Como reconocer el arte negroafricano*. Barcelona: Edunsa.
- Iniesta, F. (1998). *Kuma. Historia del África negra*. Barcelona: Bellaterra, Biblioteca de Estudios Africanos.
- Janson H.W., & Janson, A. F. (1988). *Historia del arte para jóvenes*. Madrid: Akal.
- Johann, A.E. (1964) *Grande es África*. Barcelona: Labor.
- Kapuscinski, R. (2005a). *Ébano*. Barcelona: Anagrama.
- (2005b). *Los cínicos no sirven para este oficio*. Barcelona: Anagrama.
- Kerchache, J., Paudrat, J. L., y Stephan, L. (1999). *Arte africano*. En *La Encyclopédie Summa Artis (Vol. XLIII)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Lamet, P. M. (1992). *La seducción de Dios*. Madrid: Temas de hoy.
- Laude, J. (1968). *Las artes del África negra*, Barcelona: Nueva Colección Labor.
- Leiris, M. (1967). *África negra: la creación plástica*. Madrid: Aguilar.
- Lévi-Strauss, C. (2005). *El pensamiento salvaje*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Lledó, E. (2009). *Ser quien eres*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- López, A. (1987). *Estética de la creatividad*. Barcelona: Publicaciones Universitarias.
- Malgesini, G., & Giménez, C. (2000). *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*. Madrid: Catarata.
- Malinowski, B. (1977). *El cultivo de la tierra y los ritos agrícolas en las islas Trobriand*. Barcelona: Labor.

Marín, R. (2006). *Didáctica de la educación artística*. Madrid: Pearson Educación.

Martín, M. J. (2012). *La educación y la comunicación patrimonial: una mirada desde el Museo de Huelva*. Huelva: Universidad de Huelva.

Martínez, J. U. (1996). La Historia de África en la Universidad española. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 108(1), 74-77.

Martínez-Jacquet, E. (2008). *Sonrisas de África, juegos, ritos y tradiciones en la infancia*. Valladolid: Cátedra de Estudios Africanos Alberto Jiménez Arellano-Alonso, Universidad de Valladolid.

Martínez-Jacquet, E., & Casanovas, M. A. (2010). *Confluencias en el barro. Alfarería tradicional africana y cerámica contemporánea Occidental*. Barcelona: Museo de Cerámica de Barcelona-Diputación Provincial de Zaragoza.

Martínez-Jacquet, E., & Serra i Ester, D. (2006). *Joyas del África Oriental*. Barcelona: Kumbi Saleh.

- (2007). *Arte y barro; cerámicas del África negra*. Barcelona: Kumbi Saleh.

- (2008). *África, música y arte*. Barcelona: Fundación La Fontana.

Mauss, M. (1968). *Deuvers, les fonctions sociales du sacré*. París: Minuit.

Mendoza, A., & Cantero, F. (2003). *El Canon Formativo y la Educación Lectoliteraria: Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Madrid: Pearson Educación.

Mercier, P. (1961). Remarques sur la signification du tribalisme actuel en Afrique noire. *Carthiers internationaux de sociologie*, 31, pp.61-80.

Meyer, L. (2001a). *África negra; máscaras, esculturas, joyas*. Italia: Lisma.

- (2001b). *Objetos africanos. Vida cotidiana, ritos, artes palaciegas*. Barcelona: Lisma.

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

Mosquera, G (1996). ¿Lenguaje internacional? *Lápiz*, 122(3), 12-15.

Novoa, J. M. (2003). *Eyengui el dios del sueño*. Formato: HDI9. Productoras: Explora Films, El Deseo. Distribuidora: Explora Films.

- Nuñez, C., Padrol J. M., y Romagosa, M. (2011a). *Plástica y visual-I*. Barcelona: Casals.
- (2011b). *Plástica y visual-I. Láminas de alumnos*. Barcelona: Casals.
- (2011c). *Plástica y visual-II*. Barcelona: Casals.
- (2011d). *Plástica y visual-II. Láminas de alumnos*. Barcelona: Casals.
- Ocampo, E. (2011). *El fetiche en el museo*. Madrid: Alianza.
- Olivares, R. (1996). Negro sobre negro. *Lápiz*, 120(3), 3.
- Oliver, R. (1997). *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the Word*. Vol. 3. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paniego, A., & Domingo, J. (2002). *Educación Plástica y visual. Primer Ciclo E.S.O*. San Sebastián: Donostiarra.
- Panikkar, R. (1970). *El Cristo desconocido del Hinduismo*. Madrid: Marova.
- Pano, J.L., Barlés, E. y Almazan, T. (2012). *Las artes fuera de Europa*. Zaragoza: Mira.
- Pourtier, R. (2010). África ¿hacia una identidad negra? *El atlas de las civilizaciones. Le monde diplomatique*, 27(1), 112-117.
- Puech, H. C. (1981). *Las Ciencias Religiosas en los pueblos sin tradición escrita*. Madrid: Siglo XXI.
- Ramírez, J. A. (1996). *Historia del arte I. El mundo antiguo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rodríguez, I. (2008a). *Educación Plástica y Visual 4. Cuaderno del profesor*. Madrid: SM.
- (2008b). *Educación Plástica y Visual 4*. Madrid: SM.
- (2010a). *Educación Plástica y Visual I*. Madrid: SM.
- (2010b). *Educación Plástica y Visual II*. Madrid: SM.
- Ruiz de Lobera, M. (2004). *Metodología para la formación en educación intercultural*. Madrid: Catarata, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Santos, F. & Romero, P. (1999). *El mundo de las creencias*. Teruel: Museo de Teruel.

Sellier, J. (2005). *Atlas de los pueblos de África*. Barcelona: Paidos.

Sellier, M. (2010). *África, pequeño Chaka*. Zaragoza: Edelvives.

Serraller, C. (1992). *La senda extraviada del arte*, Madrid: Mondadori.

Targer, A. (1982). Exponer lo oculto. *Lápiz*, 93(4), 48-51.

Torres, M. P. (1996). África. Reflexión geográfica sobre su población y compartmentación territorial. *Espacio, tiempo y forma, Serie VI, Geografía*, 9(1), 11-37.

Vallejo, P. (2007). *Patrimonio musical Wagogo*. Madrid: Fundación Sur.

Van Der Leeuw, G. (1948). *La religion dans son essence et ses manifestations*. París: Minuit.

Vauthrin, J. (2006). *Magia en tierra y el imperio de Mali*. Málaga: FISA.

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

Zimmerman, K. (1997). Modos de interculturalidad en la educación bilingüe. *Revista Iberoamericana de Educación*, 13(1), 113-127.

5 ANEXOS

(Consultar DVD)

5.1 Listado de culturas por orden alfabético.

5.2 Colección *Idda* en arte tradicional negro africano.

5.3 Cartografía

Imagen inferior

cultura: fon

lugar de procedencia: Togo

datación: s.XX, finales

tipología: figura antropomorfa

precisiones tipológicas: figura femenina

material: madera, tejido, metal

tamaño: 410-160-152 mm



6 ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Planteamiento del Estado de la Cuestión.....	54
Gráfico 2. Categorización bibliográfica.....	60
Gráfico 3. Diferenciación posicional de las variables que toman en consideración el arte Occidental y el objeto negroafricano.....	69
Gráfico 4. Contexto funcional del objeto tradicional subsahariano.....	70
Gráfico 5. Bases de investigación.....	79
Gráfico 6. Orientación temática y metodológica. Adaptación (Marín, 2006, p.465).....	80
Gráfico 7. Creencias sobre las enseñanzas plásticas y artísticas.....	88
Gráfico 8. Posicionamiento general de la aproximación artística.....	100
Gráfico 9. Proceso de desestimación.....	100
Gráfico 10. Sistema de depreciación.....	100
Gráfico 11. Esquema de contexto del objeto tradicional subsahariano.....	142
Gráfico 12. Abreviaturas de los libros de texto.....	158
Gráfico 13. Esquema de libro: Rodríguez (2010a).....	161
Gráfico 14. Esquema del libro: Rodríguez (2010b).....	163
Gráfico 15. Esquema de libro: Rodríguez (2008a).....	165
Gráfico 16. Esquema del libro: Álvarez y Álvarez (2011a).....	166
Gráfico 17. Esquema del libro: Álvarez y Álvarez (2011b).....	168
Gráfico 18. Esquema del libro: Nuñez, Padrol y Romagosa (2011a).....	171
Gráfico 19. Esquema del libro: Nuñez, Padrol y Romagosa (2011b).....	172
Gráfico 20. Esquema del libro: Nuñez, Padrol y Romagosa (2011c).....	172
Gráfico 21. Esquema del libro: Nuñez, Padrol y Romagosa (2011d).....	173
Gráfico 22. Esquema del libro: García, Horna y Serna (2008).....	176
Gráfico 23. Esquema del libro: Paniego y Domingo (2002).....	177
Gráfico 24. Esquema del libro: García (2003).....	179
Gráfico 25. Esquema del libro: Bargueño, Sánchez y Esquinias (2005a).....	181
Gráfico 26. Esquema del libro: Bargueño, Sánchez y Esquinias (2005b).....	183
Gráfico 27. Esquema del libro: Bargueño, Sánchez y Esquinias (2005c).....	185

Gráfico 28. Esquema del libro: Bargueño, Sánchez y Esquinas (2005d)	187
Gráfico 29. Recogida de datos de libros de texto. Enfoque cualitativo.	192
Gráfico 30. Resultados de las imágenes de los libros de texto que corresponden a las disciplinas de las bellas artes en valores absolutos y porcentuales.	193
Gráfico 31. Resultados de las imágenes de los libros de texto que no corresponden a las disciplinas de las bellas artes, en valores absolutos y porcentuales.	194
Gráfico 32. Resultados de las imágenes de los libros de texto que corresponden al ámbito africano en valores absolutos y porcentuales. 195	
Gráfico 33. Resultados de las imágenes de los libros de texto en función de su procedencia del campo de las bellas artes, en valores absolutos y porcentuales.	196
Gráfico 34. Resultados de las imágenes de los libros de texto en función de su catalogación, en valores absolutos y porcentuales.....	197
Gráfico 35. Resultados de las imágenes de los libros de texto en función de la incidencia temática, en valores absolutos y porcentuales.198	
Gráfico 36. Resultados de las imágenes de los libros de texto en función de su procedencia egipcia o del resto de África, en valores absolutos y porcentuales.	199
Gráfico 37. Categorización para el análisis de las imágenes del libro de cuarto de la ESO (Rodríguez, 2008).....	201
Gráfico 38. Recogida de datos del libro de texto para 4º de la E.S.O. (Rodríguez, 2008). . 219	
Gráfico 39. Tipo de imágenes del libro de texto SM(A) 2008, en valores absolutos y porcentuales.	220
Gráfico 40. Relación entre las imágenes y las disciplinas de las Bellas Artes del libro de texto SM(A) 2008, en valores absolutos y porcentuales.	221
Gráfico 41. Asociación entre las imágenes y el grupo geográfico cultural del libro de texto SM(A) 2008, en valores absolutos y porcentuales.	222
Gráfico 42. Categorización para el análisis de los libros de texto E.S.O, con apoyo en Historia del Arte (Baselga y Moreno, 2000a; 2000b; 2000c; 2000d).	226
Gráfico 43. Reecogida de datos de los libros de texto E.S.O, con apoyo en Historia del Arte (Baselga y Moreno, 2000a; 2000b; 2000c; 2000d).	252
Gráfico 44. Grupos geográfico culturales a los que corresponden las imágenes del libro de texto de Baselga y Moreno (2000a; 2000b; 2000c; 2000d), en valores absolutos y porcentuales.	253
Gráfico 45. Imágenes y disciplinas de las Bellas Artes a los que corresponden las imágenes del libro de texto de Baselga y Moreno (2000a; 2000b; 2000c; 2000d), en valores absolutos y porcentuales.	254
Gráfico 46. Estilos artísticos a los que corresponden las imágenes del libro de texto de Baselga y Moreno (2000a; 2000b; 2000c; 2000d), en valores absolutos y porcentuales...256	
Gráfico 47. Destinatarios y agrupaciones del estudio etnográfico.	266
Gráfico 48. Enunciados y diseño de las preguntas una, dos y tres del estudio etnográfico.	267
Gráfico 49. Enunciado y diseño de la pregunta cuatro del estudio etnográfico.....267	
Gráfico 50. Enunciados y diseño de las preguntas cinco, seis, siete y ocho del estudio etnográfico.	268
Gráfico 51. Enunciado y diseño de la pregunta nueve del estudio etnográfico.269	
Gráfico 52. Enunciado y diseño de la pregunta diez del estudio etnográfico.269	
Gráfico 53. Imágenes utilizadas en el estudio etnográfico.270	
Gráfico 54. Valores absolutos del enunciado 1 para Educación Secundaria Obligatoria.271	
Gráfico 55. Valores porcentuales del enunciado 1 para Educación Secundaria Obligatoria.271	
Gráfico 56. Valores absolutos del enunciado 1 para Educación Universitaria. Elaboración propia.272	
Gráfico 57. Valores porcentuales del enunciado 1 para Educación Universitaria.....272	
Gráfico 58. Valores absolutos del enunciado 2 para Educación Secundaria Obligatoria. Elaboración propia.273	
Gráfico 59. Valores porcentuales del enunciado 2 para Educación Secundaria Obligatoria.273	

Gráfico 60. Valores del enunciado 2 para Educación Universitaria.....	274	Gráfico 83. Valores absolutos del enunciado 9b para Educación Universitaria.....	288
Gráfico 61. Valores porcentuales del enunciado 2 para Educación Universitaria....	274	Gráfico 84. Valores absolutos del enunciado 9c para Educación Secundaria Obligatoria.	289
Gráfico 62. Valores absolutos del enunciado 3 para Educación Secundaria Obligatoria.	275	Gráfico 85. Valores absolutos del enunciado 9c para Educación Universitaria.	289
Gráfico 63. Valores porcentuales del enunciado 3 para Educación Secundaria Obligatoria y Enseñanza Universitaria.	276	Gráfico 86. Valores porcentuales del enunciado 9 para Educación Secundaria Obligatoria y Enseñanza Universitaria.	290
Gráfico 64. Valores absolutos del enunciado 4 para Educación Secundaria Obligatoria.	277	Gráfico 87. Valores absolutos del enunciado 10 para Educación Secundaria Obligatoria....	291
Gráfico 65. Valores absolutos del enunciado 4 para Educación Universitaria.	277	Gráfico 88. Valores porcentuales del enunciado 10 para Educación Secundaria Obligatoria y Educación Universitaria.	292
Gráfico 66. Valores porcentuales del enunciado 4 para Educación Secundaria Obligatoria y Enseñanza Universitaria.	278	Gráfico 89. Propuesta de catalogación de objetos negroafricanos.....	299
Gráfico 67. Valores absolutos del enunciado 5a para Educación Secundaria Obligatoria. ...	279	Gráfico 90. Parámetros de categorización de la catalogación de la obra negroafricana.....	302
Gráfico 68. Valores absolutos del enunciado 5a para Educación Universitaria.....	279	Gráfico 91. La geocultura en la categorización.....	307
Gráfico 69. Valores absoluto del enunciado 5b para Educación Secundaria Obligatoria. ...	280	Gráfico 92. Esquema general de África Occidental.....	308
Gráfico 70. Valores absolutos del enunciado 5b para Educación Universitaria.....	280	Gráfico 93. Esquema general de África Occidental en su posición sobre el mapa.	308
Gráfico 71. Valores absolutos del enunciado 5c para Educación Secundaria Obligatoria. ...	281	Gráfico 94 Superposición de la foto satélite con el mapa de localización de pinturas rupestres (Willet, 1999, p.44).....	309
Gráfico 72. Valores absolutos del enunciado 5c para Educación Universitaria.....	281	Gráfico 95. Grandes Imperios del Níger Central (Gillon, 1989, p.97). Superposición de la foto satélite.	311
Gráfico 73. Valores porcentuales del enunciado 5 para Educación Secundaria Obligatoria y Enseñanza Universitaria.	283	Gráfico 96. Pueblos del Níger Central posicionados geográficamente.	314
Gráfico 74. Valores absolutos del enunciado 6 para Educación Secundaria Obligatoria.	284	Gráfico 97. Pueblos de las sabanas de Burkina posicionados geográficamente.	315
Gráfico 75. Valores absolutos del enunciado 6 para Educación Universitaria.	284	Gráfico 98. Pueblos del norte de los países costeros del Sudán Occidental posicionados geográficamente.....	316
Gráfico 76. Valores absolutos del enunciado 7 para Educación Secundaria Obligatoria.	285	Gráfico 99. Pueblos históricos de la costa Occidental.....	317
Gráfico 77. Valores absolutos del enunciado 7 para Educación Universitaria.	285	Gráfico 100. Pueblos del litoral y el bosque interior de Guinea Occidental posicionados geográficamente.....	319
Gráfico 78. Valores absolutos del enunciado 8 para Educación Secundaria Obligatoria.	286	Gráfico 101. Pueblos de la costa de Guinea Central de África Occidental posicionados geográficamente.....	322
Gráfico 79. Valores absolutos del enunciado 8 para Educación Universitaria.	286	Gráfico 102. Esquema general de las culturas clásicas del África Occidental posicionadas geográficamente.....	328
Gráfico 80. Valores absolutos del enunciado 9a para Educación Secundaria Obligatoria. ...	287	Gráfico 103. Pueblos del lago Chad posicionados geográficamente.	330
Gráfico 81. Valores absolutos del enunciado 9a para Educación Universitaria.....	287		
Gráfico 82. Valores absolutos del enunciado 9b para Educación Secundaria Obligatoria. ...	288		

Gráfico 104. Pueblos de la orilla derecha e izquierda del Benue de este a oeste posicionados geográficamente.....	333
Gráfico 105. Esquema general del África Central.....	335
Gráfico 106. Pueblos de la cuenca del Ogooué posicionados geográficamente.....	336
Gráfico 107. Pueblos de África oriental y austral.....	342
Gráfico 108 Superposición del mapa satélite sobre el mapa histórico del Valle del Nilo publicado por Gillon (1989, p.62).....	343
Gráfico 109. Esquema de las tipologías y precisiones tipológicas.....	351
Gráfico 110. Objetos asociados a las tipologías y las precisiones terminológicas....	355
Gráfico 111. Monedas asociadas a barras y lingotes.....	363
Gráfico 112. Monedas asociadas a utensilios agrícolas.....	364
Gráfico 113. Monedas asociadas a armas.	366
Gráfico 114. Monedas asociadas a instrumentos musicales.....	367
Gráfico 115. Monedas asociadas a formas naturales animales.	367
Gráfico 116. Monedas asociadas a formas naturales vegetales.....	368
Gráfico 117. Monedas asociadas a joyas.	369
Gráfico 118. Monedas asociadas a funciones abstractas.....	370
Gráfico 119. Esquema general de instrumentos musicales.....	373
Gráfico 120. Aclaraciones técnicas con respecto al sistema de catalogación.....	390
Gráfico 121. Catalogación abreviada.	391
Gráfico 122. Catalogación extensa.....	392
Gráfico 123. Página 1 del análisis de obras.	393
Gráfico 124. Página 4 del análisis de obras.	393
Gráfico 125. Página 5 del análisis de obras.	394
Gráfico 126. Página 6 del análisis de obras.	395
Gráfico 127. Página 7 del análisis de obras.	395
Gráfico 128. Página 8 del análisis de obras.	396
Gráfico 129. Página 9 del análisis de obras.	396
Gráfico 130. Página 10 del análisis de obras.	397
Gráfico 131. Presentación de conceptos de la guía didáctica de <i>tallas relacionadas con antepasados</i>	399
Gráfico 132. Lo visible y lo no visible en los objetos negroafricanos.....	420
Gráfico 133. El rito como contexto de los objetos negroafricanos.....	421
Gráfico 134. Contexto del concepto del ser humano y su representación.....	421
Gráfico 135. La identidad y la realidad en el objeto negroafricano.....	424

7 ÍNDICE DE IMÁGENES



Imagen 1. Talla fang. C.I./HU.VA/157.
“Los escultores [fang] desempeñaban una función simbólica durante la evocación de los muertos y, simultáneamente, tenían una función de protección” (Kerchache, et al., 1999, p.396)..... 72



Imagen 2. “Cetro para los ritos agrícolas, senufó, Costa de Marfil, XIX-XX, madera, 59,3-15,5-8 cm. África Museum, Tervuren Núm. Inv. 79.1.398”. (Costa, Boutiaux, Mack y Wastiau, 2004, p.85)..... 125



Imagen 3. Esposa del otro mundo *blolo bla*, baulé, Costa de Marfil, XIX, madera, 24,4-10,5-8 cm. African Museum, Tervuren. Núm. Inv. 79.1.29. “Esta delicada figura femenina fue, en los primeros años del siglo

XX, la primera escultura baulé que entró en un museo. Se trata de la esposa de otro mundo del jefe Aya y perteneció al gobernador Maurice Delafosse, que la donó con los demás objetos de su colección al Museo de Trocadero (antecesor del Museo del Hombre), desde donde pasó a formar parte de los fondos del Tervuren”. (Costa et al., 2004, p.97).....125



Imagen 4. “Personaje con gesto de arrepentimiento, dogón, Mali, XVIII, madera, 36-6-8 cm. Colección particular, Bruselas. Antigua colección Duperrier, París” (Costa et al., 2004, p.65).....128



Imagen 5. “Semirrelieves de adobe, que representan serpientes y lagartos, deben favorecer la fertilidad y defender de los enemigos. Con frecuencia se colocan en la cercanía de un santuario, sobre los que en caso de enfermedad u otro tipo de crisis, el

cabeza de familia realiza ofrendas a dioses protectores propios de la familia o personales. Los lagartos o los cocodrilos son animales sagrados para un gran número de clanes, que ni los matan ni mucho menos los consumen, para agradecerles el gran servicio prestado al primer antepasado y fundador del clan (a quien, por ejemplo, le mostraron un manantial o cualquier otra valiosa ayuda)” (Henning et al., 2000, p.68).....131



Imagen 6. “Casa de reunión de los hombres. En la *toguna* se reúnen los hombres adultos (circuncidados) y escuchan los consejos de los ancianos. Tras la puesta de sol, según la creencia de los dogon, también se reúnen los antepasados” (Henning et al., 2000, p.70).....133

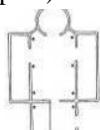


Imagen 7. “Plano de una casa dogón. Incluso las viviendas siguen la concepción dogón que representa una persona que yace sobre su espalda. Los diversos espacios corresponden al hombre, a la mujer o al matrimonio” (Henning et al., 2000, p.75).133

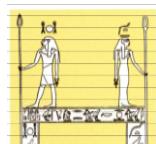


Imagen 8. “Detalle del sarcófago de Tutankamón. El neheh (izquierda) y la djjet (derecha) sosteniendo el cielo” (Assman, 2011, p.36).....138



Imagen 9. “Máscara de iniciación, dan, Costa de Marfil, XIX, madera, 29-17,5-10 cm. Colección particular, Barcelona” (Costa et al., 2004, p.89).140



Imagen 10. “Máscara justiciera, wé. Bete, Costa de Marfil, XX, madera, fibras, pelo, cauríes, metal y tela, 34-27-12

cm. Colección particular, Barcelona” (Costa et al., 2004, p.92).140



Imagen 11. “Ser sobrenatural, Bete, Costa de Marfil, XIX, madera, 29-16-15,5 cm. Colección particular, Palma de Mallorca” (Costa et al., 2004, p.92).....141



Imagen 12. Máscara Cikunza. Zaire y Angola. tshokwe. Ramas resina corteza y fibras. Altura: 162 cm. Museo Etnográfico, Neuchental. (Meyer, 2001, p.84).....141



Imagen 13. ”Máscara Kalelwa. Zaire y Angola. tshokwe. Corteza de árbol y rafia. Altura: 60 cm. Museo Etnográfico, Neuchental”. (Meyer, 2001, p.85).....142



Imagen 14. C.I./HU.VA/025. La parte superior de la máscara ty wara, que representa un antílope. Está realizada en dos bloques, por un lado la cabeza y por el otro el tronco y las extremidades.142



Imagen 15. 1 SM I(A)2011. Pág.36.....188



Imagen 16. 2 SM I(A)2011. Pág.98....188



Imagen 17. 3 SM I(A)2011. Pág.120..188



Imagen 18. 4 SM II(A)2011. Pág.14..189



Imagen 19. 5 SM II(A)2011. Pág.93.....189

	Imagen 20. 6 SM II(A)2011. Pág.127. 189		Imagen 36. 21 DPC(A)2002. Pág. 44.....191
	Imagen 21. 7 SM 4°(A)2008. Pág.49. 189		Imagen 37. 22 DPC(A)2002. Pág. 100.....191
	Imagen 22. 8 AI(A)2011. Pág.123. . 189		Imagen 38. DPC(A)2002. Pág. 111..191
	Imagen 23. 9 CI(A)2011. Pág.71..... 189		Imagen 39. 23 D3°(A)2003. Pág.12..191
	Imagen 24. 10 CII(A)2011. Lám.18.189		Imagen 40. 24 D3°(A)2003. Pág.19..191
	Imagen 25. 11 Ex4°(A)2008. Pág.26..... 189		Imagen 41. 25 D3°(A)2003. Pág.23.....192
	Imagen 26. 12 Ex4°(A)2008. Pág.40.... 190		Imagen 42. 27 D3°(A)2003. Pág.40. .192
	Imagen 27. 13 Ex4°(A)2008. Pág.40.. 190		Imagen 43. 28 M1°(A)2005. Pág. 135.192
	Imagen 28. 14 Ex4°(A)2008. Pág.47..... 190		Imagen 44. 29 M1°(A)2005. Pág. 16.192
	Imagen 29. 15 Ex4°(A)2008. Pág.50..... 190		Imagen 45. 30 M2°(A)2005. Pág. 10192
	Imagen 30. 16 Ex4°(A)2008. Pág.58..... 190		Imagen 46. 31 M3°(A)2005. Pág. 10..192
	Imagen 31. 17 Ex4°(A)2008. Pág.76. . 190		Imagen 47. 32 M4°(A)2005. Pág. 140.192
	Imagen 32. 18 Ex4°(A)2008. Pág.186. 190		Imagen 48. 33 M4°(A)2005. Pág. 141.192
	Imagen 33. 19 DPC(A)2002. Pág. 12. 190		Imagen 49. 5.1. Venus de Milo (h. 150 a. C.). París, Museo del Louvre. Cultura Griega Antigua.....270
	Imagen 34. 20 DPC(A)2002. Pág. 12. 191		
	Imagen 35. DPC(A)2002. Pág. 16. 191		

	Imagen 50. 5.2. Dos figuras. Dchenné Antigua. Siglos XI-XIII. Terracota 24 cm. (Oxford 281 h 57.1.).....	270
	Imagen 51. 5.3. Busto del faraón Akenatón (1350 a. o EI Cairo, Egipto, Museo de Antigüedades egipcias).....	270
	Imagen 52. 5.4. Cabeza de un oni. De Wunmonije. Siglos XII-XV. Latón. 29.5 cm. Museo de antiguedades de Ife.	270
	Imagen 53. 5.5. Crucifijo de marfil de Fernando I (h. 1063). Románico. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.....	270
	Imagen 54. 5.6. Auguste Rodin, <i>El pensador</i> , bronce (1880-1900). París, Museo Rodin.	270
	Imagen 55. 5.7. Jefe sentado. Tshokwe. Moxico, Angola. Recogido entre 1904 y 1906. Madera 49 cm. Museo de Antropología de la Universidad de Oporto. .	270
	Imagen 56. 10.1. David. Miguel Ángel. Renacimiento	270
	Imagen 57. 10.2. Figura antropomorfa. fang. Guinea Ecuatorial. Museo Etnológico de Barcelona.....	270
	Imagen 58. "Figura de gigante enmascarado con superposiciones (¿o ser sobrenatural?). Tasili-n'Adyer, Argelia, VII- VI milenios a. C. Pintura. Altura de la figura aproximadamente 250 cm."(Gillon, 1989, p.44).	310
	Imagen 59. Marka, Mali Burkina, comienzos del XX, madera, 49-20-12 cm. C.P.	310
	Imagen 60. "Figura de danzante enmascarado en Inaouanhat, Tassili n'Ajier. Altura 78 cm". (Willet, 1999, p.51).....	310
	Imagen 61. Bobo, Burkina Fasso, portador de máscara, mediados del XX, madera, 56-17-27 cm. C.P.	310
	Imagen 62. "Figura sin cara (aicónica) en Tin Teferiest, Tassili n'Ajier. Período arcaico". (Willet, 1999, p.46).....	311
	Imagen 63. Moba, Togo, tchitcheri, mediados del XX, madera, 99-20-18 cm. C.P.	311
	Imagen 64. "Mujer de rodillas. Estilo bankuni. Terracota. 63 cm. Colección Baudom de Grunne. Foto: Roger Asseberghs". (Gillon, 1989, p.100).	312



Imagen 65. mossi, Burkina Faso, madera, 124-18-17 cm., frente. 312



Imagen 66. "Busto masculino. De Dchenné Antigua. 1300-1400 d. C. Terracota. 38 cm . Detroit Institute of Art (instituto de Arte de Detroit). Foto: cortesía Lance Roberta Entwistle". (Gillon, 1989, p.99). 313



Imagen 67. senufó, Costa de Marfil, fetiche, comienzos del s.XX, madera, cuero, fibras, plumas, 43-14-15 cm. C.P. 313



Imagen 68. Figura antropomorfa, Muñeca kurumba, madera, 8,3 cm. Museo Americano de Ciencias Naturales. Núm. Inv. 90.2/ 8504. 313



Imagen 69. "Nomoli. País mende. Sierra Leona. Esteatita. Altura 14 cm (5,5 pulgadas). Museum of Mankind (Museo del Género Humano), Londres, 1906.5-25.2. Foto: Arno Hammacher, en A. Tagliaferri y A. Hammacher: *Fabulous Ancestors*. (Nueva York, 1974)". (Gillon, 1989, p.123)..... 318



Imagen 70. " Pomdo. Kisi. Guinea. Esteatita. Altura: 26 cm (10,25 pulgadas). Musée des Arts Africains et Océaniens, París. Foto: André Held". (Gillon, 1989, p.120)..... 318



Imagen 71. "Mahen yafe. De Sierra Leona. Piedra. 26 cm (10,25 pulgadas). Metropolitan Museum of Art (Museo Metropolitano de Arte), Nueva York. Foto: André Held". (Gillon, 1989, p.125). 318



Imagen 72. "Cabeza, Parte de una figura. Krindchabo. Costa de Marfil. Terracota. 18 cm. Colección André Held, Ecublens, Lausana (Suiza)". (Gillon, 1989, p.150). 320



Imagen 73. Asiento. akan. Ghana. Madera con Ciras de plata batida. 28 cm (11 pulgadas). Museum of Mankind, Londres. Foto: cortesía de la Administración del Museo Británico. (Gillon, 1989; 154)..... 321



Imagen 74. "Cabeza alargada. Cultura de Nok. Hallada en Katsina Ala. Terracota. 20,5 cm . Nacional Musem Jos, donación de la Administración Local Tiv, 51.24.1. Cortesía de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos, Lagos. Foto: André Held". (Gillon, 1989, p.86). 323



Imagen 75. "Figurita masculina arrodillada. Cultura de Nok. Hallada en una mina particular, en Bwari, cerca de Abuja. Una de las escasísimas figuras completas; ¿utilizada como colgante? Terracota, maciza. 10,5 cm. National Museum, Jos, 60.J.2". (Gillon, 1989, p.87). 324



Imagen 76. "Busto femenino. Cultura de Nok. Terracota. Serpientes (?) que salen de las fosas nasales. 51 cm. Australian National Gallery, Canberra". (Gillon, 1989, p.89).....324



Imagen 77. "Cabeza. Cultura de Nok. Hallada en 1943 en una mina de estaño en Tsauni, en las montañas próximas a Jemaa. Terracota. Orejas, ojos, ventanas de la nariz y boca están perforados; hueco; tres hileras de cabellos forman trenzas; disco sobre la frente. 22 cm. Lagos (Nigeria)". (Gillon, 1989, p.82).324



Imagen 78. "Cabeza, para el altar de un oba fallecido. Arte cortesano de la ciudad de Benin. Se cree que esta cabeza fue ejecutada entre 1475 y 1525. Bronce. 21 cm. Anteriormente Colección Louis Carré. Foto: Horst Kolo". (Gillon, 1989, p.269).325



Imagen 79. "Placa que representa a un leopardo. Arte cortesano de la ciudad de Benin. Siglo XVI. Bronce. Longitud, 45,5 cm (17.9 pulgadas)". Museum of Mankind, Londres. Foto: André Held. (Gillon, 1989, p.274).325



Imagen 80. "Cabeza de un oni. De Wunmonije. Siglos XII a XV. Latón. Agujeros para fijar la corona o el cabello y la barba o un velo, y orificios de clavos en el cuello. 29,5 cm . Museum of Ife Antiquities [Museo de las Antigüedades de Ife]. Cortesía de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos, Lagos. Foto: André Held". (Gillon, 1989, p.197).326



Imagen 81. "Pareja real, ambos con todos sus atributos. La cara del oni ha sido restaurada. Su pierna izquierda rodea la pierna derecha de la reina. Los atributos, los adornos, y los ropajes son semejantes a los que se muestran en (133), pero el vestido de la reina llega hasta las axilas. Proveniente de Ita Yemoo. Siglos XII-XV. Latón. 28,57 cm. Museum of Ife antiquities. Cortesía de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos, Lagos. Foto: André Held". (Gillon, 1989, p.202).326



Imagen 82. "Cabeza que representa, según parece, a Lajuwa. Se mantiene en pie por sí sola; presenta un cabello finamente ejecutado y un bonete. Del palacio del Oni, Ife. Siglos XII-XV. Terracota. 32,8 cm . Museum of Ife Antiquities. Cortesía de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos, Lagos. Foto: André Held". (Gillon, 1989, p.207).326



Imagen 83. "Cabeza de carnero. Colocada en un altar de los antepasados de un jefe Owo. Madera. 40,5 cm . National Museum, Lagos. Cortesía de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos, Lagos. Foto: André Held". (Gillon, 1989, p.218).327



Imagen 84. "Escultura de una oveja (o cabra). De Daima, Nigeria. Siglos VI-XI. Terracota. Longitud: 8 cm. National Museum, Lagos, Nigeria, SF 17714, ex Universidad de Ibanán". (Gillon, 1989, p.135).329



Imagen 85. "Brazalete con cabeza antropomorfa. «Sao». Proveniente de Gawi, Chad. Bronce. Diámetro exterior 7,7 cm. Jean-Paul y Annie Lebeuf: *Les arts des Sao*. (París, 1977)". (Gillon, 1989, p.131). 329



Imagen 86. "Estatua de antepasado (?). «Sao». Figura central de un altar de Tago, Chad. Terracota. 36 cm . Jean-Paul y Annie Lebeuf: *Les arts des Sao*. (París, 1977)". (Gillon, 1989, p.134). 330



Imagen 87. "Hacha de ceremonia. Tiv, Nigeria. De las insignias reales del jefe chamba de Kashimbila; utilizada en cultos de posesión por las sacerdotisas del culto curativo. Hoja de hierro, que surge de la boca de una cabeza de bronce antropomorfa; la parte superior es de bronce fundido. 42 cm. Colección Arnold Rubin. A. Rubin: «Bronzes of Northeastern Nigeria», en *The Art of Metal in África*, Nueva York, 1982". (Gillon, 1989, p.142)..... 331



Imagen 88. "Dchukun. Proveniente de la cuenca del Benué, Nigeria septentrional. Madera erosionada. 76 cm. Colección Ullrich von Schroeder, Zurich (Suiza)". (Gillon, 1989, p.139). 332



Imagen 89. "Dos figuras guardianas. Wurkum, pueblo de lengua chádica. Región del río Benué, Nigeria nororiental. Izquierda: madera, incrustación, ojos de metal y anillo en la nariz, punta de hierro. 45,75 cm (18 pulgadas). Colección Tara.

Foto: Werner Forman". (Gillon, 1989, p.141). 332



Imagen 90. "Tumba o ntadi. Maternidad. Región de Mboma, Kongo. Esteatita. 35,6 cm (14 pulgada Colección Tishman, Nueva York. Foto: cortesía de la Galería Pace, Nueva York". (Gillon, 1989, p.289). 341



Imagen 91. "Columna funeraria, diboondo, del cementerio de Lunga Vaza. Boma, Kongo. Terracota, hueca. Mide 44,5 cm (17.5 pulgadas). Diámetro: 29,5 cm (11.6 pulgadas). Institut des Musées Nationaux du Zaïre (Instituto de los Museos Nacionales de Zaire). Foto: Horst Kolo". (Gillon, 1989, p.291). 341



Imagen 92. "Fetiche con clavos, nkisi. yombe, Kongo. Madera, clavos, cauríes, resina, ojos incrustados con porcelana. Ambas piernas restauradas de la rodilla hacia abajo (probablemente cuando aún se encontraba en África). 118 cm (46.45 pulgadas). Colección privada". (Gillon, 1989, p.296). 342



Imagen 93. "Animal de aspecto bovino con esfera en la cabeza. De Aniba. Grupo C, 1900-1550 a. C.; estilo relacionado con las pinturas rupestres de Borku, Tibesti, lo que sugiere un nexo entre el pueblo que habitaba esta región y el pueblo del Grupo C, ambos ganaderos. Arcilla cocida, marrón claro. Longitud 6,8 cm Ágyptisches Museum (Museo Egipcio)" (Gillon, 1989, p.66). 343



Imagen 94. "Figura antropomorfa con cabeza de oveja; probablemente mujer embarazada; diosa de la fertilidad. De Askut. Grupo C, 1900-1550 a. C. Arcilla cocida. 10 cm. Museo de Historia Cultural, Universidad de California, Los Angeles". (Gillon, 1989, p.65)..... 344



Imagen 95. "Mujer sentada con escarificaciones. Proveniente de Aniba. Grupo C, 1900-1550 a. C. Arcilla cocida, marrón grisácea. 11,7 cm. Museo Egipcio, El Cairo". (Gillon, 1989, p.65)..... 344



Imagen 96. El rey Shabaqo realizando una ofrenda. Proviene de la región del antiguo Kush. Fines del siglo VIII a. C. (XXV dinastía). Vaciado de bronce macizo, marrón oscuro. 1,6 cm. Museo Nacional, Atenas, 632. (Gillon, 1989, p.68)..... 345



Imagen 97. "Postes conmemorativos vigango. Mijikenda. Costa de Kenia. Siglo xix (?). Madera. Figura de la izquierda: 207 cm (82 pulgadas). Figura de la derecha: 178 cm (70 pulgadas). Colección privada". (Gillon, 1989, p.237)..... 345



Imagen 98. "Poste conmemorativo. Madagascar. Madera. 183 cm (72 pulgadas). Foto: cortesía de la Galería Pace, Nueva York". (Gillon, 1989, p.237)..... 345



Imagen 99. "Figura femenina. Nyamwezi. Tanzania central. Recogida en 1900. Madera. 74,5 cm (29,33 pulgadas). Colección privada, Londres. Foto: cortesía de Sotheby, Parke Bernet y Co". (Gillon, 1989, p.239)..... 346



Imagen 100. "Postes conmemorativos masculino y femenino. Sakalava, Madagascar. Madera. Figura masculina: 57 cm (22,4 pulgadas). Figura femenina: 45 cm (17,72 pulgadas). Colección Baudouin de Grunne. Foto: Rober Asselberghs". (Gillon, 1989, p.247)..... 346



Imagen 101. "Cabeza de Lydenburg, n.º3. Aprox. 500 d. C. Terracota. 21 cm. Foto: cortesía South African Museum y de la Universidad de Ciudad del Cabo". (Gillon, 1989, p.350)..... 348



Imagen 102. "Figura masculina de pie. Zulú, con el típico anillo de pelo. Recogida en Sudáfrica, en la segunda mitad del siglo xix por Thomas Bailey; se encuentra en Inglaterra desde 1870; un raro ejemplo de la grandeza de la escultura zulú anterior a las guerras zulúes. Madera, ojos de cuentas. 65 cm. Colección privada, Londres". (Gillon, 1989, p.353)..... 348



Imagen 103. "Colgante que representa a un hombre sentado con una serpiente que reptó del cuello al abdomen. Dogón. Mali. Bronce. 5,5 cm (2,16 pulgadas). Museo Barbier-Müller, Ginebra

(Suiza). Foto: cortesía del Museo Barbier-Müller” (Gillon, 1989, p.108). 360



Imagen 104. "Fang Guinea Ecuatorial Hierro. 22,8 x 12,1 x 0,4 cm. Colección Jiménez Arellano-Alonso, Valladolid". (Cachafeiro y Merino, 2008, p.44)..... 363



Imagen 105.  “Máscara de baile del Ngil. Guinea ecuatorial, Gabón, fang. Madera semidura. Rostro pintado de blanco. Altura 44 cm. Museo Barbier-Mueller, Ginebra. Las máscaras del Ngil desempeñaban un papel en el restablecimiento del orden social”. (Meyer, 2001, p.99). 363



Imagen 106.  “Tirachinas baulé, Costa de Marfil. Madera Alt. 18 cm”. (Martínez-Jacquet, 2008, p.12). 378



Imagen 107.  "Portaflechas luba, Zaire, taller próximo de Malemba-Nkulu, madera, 89 cm. Colección Particular". (Meyer, 2001, p.174)..... 378



Imagen 108. "Azuela luba, Kasai, Zaire, anterior a 1930, hierro, madera, 47 cm. Colección particular". (Meyer, 2001, p.178).. 379



Imagen 109.  “Corona perlada rematada con dieciséis pájaros yoruba, Nigeria, 84 cm. National Museum, Lagos”. (Meyer, 2001, p.184). 379



Imagen 110.  “Tela adinkra ashanti. Ghana. Tela de algodón con motivos impresos con tinte vegetal. National Museum of African Art, Washington. Llevado por el rey ashanti Premeh I en 1897 cuando fue depuesto por los británicos, este ropaje ha conservado un gran valor afectivo para los africanos”. (Meyer, 2001, p.76).380



Imagen 111.  “Vasija yoruba, bariba - Nigeria, Benín. Alt. 37 cm / 35, 5 cm”. (Martínez-Jacquet y Serra I Ester, 2007, p.68). 383



Imagen 112.  “Granero. kurumba - Burkina Faso. Alt. 76/ D. 41 cm”. (Martínez-Jacquet y Serra I Ester, 2007, p.93).....383



Imagen 113.  “Jarra para grano y plantas medicinales. dagari - Burkina Faso Alt. 32,5 cm / D. 32 cm”. (Martínez-Jacquet y Serra i Ester, 2007, p.36). 384



Imagen 114.  (Giansanti, 2004, p.93). 385



Imagen 115. Hamer, Etiopía.
(Serra i Ester y Martínez Jacquet, 2006, p.8)..386



Imagen 116. Colección Jiménez Arellano-Alonso. “Fang Guinea Ecuatorial Hierro. 22,8 x 12,1 x 0,4 cm. Colección Jiménez Arellano-Alonso, Valladolid”. (Cachafeiro y Merino, 2008, p.44). 424

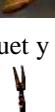
- Imagen 117. Colección Idda. Núm. Inv.: C.I./HU.VA/212 425
- Imagen 118. Colección Helena Folch (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.133)..... 425
- Imagen 119. Colección Helena Folch (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.141)..... 425
- Imagen 120. Colección Helena Folch (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.161)..... 425
- Imagen 121. Colección Helena Folch (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.120)..... 425
- Imagen 122. Colección Helena Folch (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.156)..... 425
- Imagen 123. Colección Helena Folch (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.148)..... 426
- Imagen 124. Sanza, zande. Zaire. Madera, corteza batida. 61,2 cm. American Museum of Natural History, Nueva York. (Meyer, 2001, p.152)..... 426
- Imagen 125. Colección Helena Folch. (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.89). 426
- Imagen 126. Colección Javier Ballesteros. (Ballesteros, 2005, p.58)..... 426
- Imagen 127. Colección Helena Folch. (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.105)..... 426
- Imagen 128. Colección Helena Folch. (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.102)..... 426
- Imagen 129. Colección Helena Folch. (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.86). 427
- Imagen 130. Colección Helena Folch. (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.60). 427
- Imagen 131. Colección Helena Folch. (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.67). 427
- Imagen 132. Colección Helena Folch. (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.26). 427
- Imagen 133. TROMPA kwere, Tanzania. Marfil y cuentas de vidrio Alt. 56 cm. Colección Helena Folch. (Martínez-Jaquet y Serra i Ester, 2008, p.44)..... 427
- Imagen 134. Cerradura esculpida dogón. Malí. Madera y metal. Alt: 41 cm. Colección particular. (Meyer, 2001, p.14)..... 427



Imagen 135. Museo Americano de Ciencias Naturales. Núm. Inv. 90.2/ 6752 428



Imagen 136. Reposacabezas, luba. Madera. 17,5 cm. Colección Particular. (Meyer, 2001, p.6)..... 428



Imagen 137. Reposacabezas constituido de dos cariátides, luba. Zaire. Madera. 16,5 cm. British Museum, Londres. (Meyer, 2001, p.14). 428



Imagen 138. Trono real con respaldo antropomorfo, bamileke. Camerún. Reino de Bafoussam. S. XX. Madera, tela y cauríes. Alt.: 160 cm. Colección de Njitack Nsompe Pele, jefe superior de Bafoussam. (Meyer, 2001b, p.32). 428



Imagen 139. Asiento con cariátide, luba, Zaire. Taller de Kiambi . Madera, pasta de vidrio. 53cm. Colección Particular. (Meyer, 2001b, p.12). 428



Imagen 140. Taburete con dos cariátides, luba. Zaire. Madera. Alt.: 54 cm. S. XIX. Museum für Völkerkunde, Berlín. (Meyer, 2001b, p.32). 429



Imagen 141. Cetro Tsokwe, Angola, s. XIX, Madera, clavos de latón, 32 cm. Museum Für Völkerkunde, Berlín. (Meyer, 2001b, p.172). 429



Imagen 142. Puño de un bastón o látigo yombe, Zaire, Marfil, 15 cm. Museo Barbier-Mueller, Ginebra. (Meyer, 2001b, p.178). 429



Imagen 143. Cetro de autoridad luba, Zaire, taller próximo a Mwanza, madera, hierro, pasta de vidrio, 151 cm. Colección particular. (Meyer, 2001b, p.175). 429



Imagen 144. Cetro de autoridad luba, Zaire, Taller de la Lukuga, madera y cobre. 116 cm. Colección Particular. (Meyer, 2001b, p.172). 429



Imagen 145. Remate de batón soninke, Guinea-Bissau, Bronce con pátina gris verde oscura. El astil del bastón es de hierro. 135 cm. Altura de los jinetes 17 cm. Museo Barbier-Mueller, Ginebra. (Meyer, 2001b, p.172). 430



Imagen 146. Museo Americano de Ciencias Naturales. Núm. Inv. 90.1/ 4124 AB430



Imagen 147. Pipa con forma de cuerpo femenino. zulú. Sudáfrica. Madera. 37,5 cm. National Museum of African Art, Washington. (Meyer, 2001b, p.164).....430



Imagen 148. Mortero para el tabaco de inhalar tshokwe. Angola, Zaire. Marfil. Colección particular. (Meyer, 2001b, p.165). .430



Imagen 149. Pipa bamum. Camerún. Barro y latón. Long.: 170cm. Museo Barbier-Mueller, Genéve. (Meyer, 2001b, p.161).....430



Imagen 150. Escudo, songye. Zaire. Madera semipesada. Pigmentos blancos y negros. Alt.: 76, 5 cm. Museo Barbier-Mueller, Ginebra (adquirido antes de 1942). Estos escudos decoran la cabaña donde se

conservan las máscaras de la sociedad del Kifwebe. (Meyer, 2001b, p.140).430



Imagen 151. Museo Americano de Ciencias Naturales. Núm. Inv. 90.2/ 4997431



Imagen 153. Muñeca perlada zulú. Sudáfrica. Colección particular. Esta muñeca completamente revestida de una tela perlada es un objeto particularmente refinado, diferente de las muñecas sumarias que se encuentran más frecuentemente. (Meyer, 2001b, p.156).431



Imagen 154. Martillo, baulé. Costa de Marfil. Madera, tachuelas de latón. Alt.: 26,7 cm. Museo Barbier-Mueller, Ginebra. (Meyer, 2001b, p.150).431



Imagen 155. Fuelle, luba-sankadi, Zaire. Antes de 1930. Madera, perlas. 69 cm. Colección Particular. (Meyer, 2001b, p.117). 431



Imagen 156. Museo Americano de Ciencias Naturales. Núm. Inv. 90.2/ 5128431



Imagen 157. Cuchara baulé. Costa de Marfil. Madera. 18,1 cm. Museo Barbier-Mueller, (adquirido antes de 1939). (Meyer, 2001b, p.58).432



Imagen 158. Cuchara ukhezo. República de Sudáfrica, región Kwazulu-Natal. Madera, 57 cm. Museo Nacional del Louvre (cedida por el Quai Branly). (Eisenhofer, 2010, p.92).432



Imagen 159. Cuchara y maternidad senufó, Costa de Marfil. Madera. Alt. 20 cm. (Martínez-Jacquet, 2008, p.9).....432

Imagen 160. Museo Americano de Ciencias Naturales. Núm. Inv. 90.2/ 1926.432



Imagen 161. Museo Americano de Ciencias Naturales. Núm. Inv. 90.2/ 8734.432



Imagen 162. Adorno formado por una cabeza humana enlazada a unos cuernos de carnero. Etnias de las lagunas. Costa de Marfil. Finales del s. XIX. Alt.: 12,5 cm. Museo Barbier-Mueller, Ginebra. (Meyer, 2001b, p.102).432



Imagen 163. Colgante con forma de cabeza humana estilizada. Región del sudoeste de Costa de Marfil. Oro. Museo Barbier-Mueller, Ginebra. (Meyer, 2001b, p.103).433



Imagen 164. Anillo rematado con una estatuilla de guerrero. dogón. Malí. Latón. 6,5 cm. Colección particular. (Meyer, 2001b, p.94).433



Imagen 165. Collar real de latón bamum, Provincia del Oeste. Camerún. Diam.: 39 cm.. Museo Barbier-Mueller, Ginebra (adquirido antes de 1492). Antigua colección Joseph Mueller. (Meyer, 2001b, p.14).433



Imagen 166. Fundas para el pene, somba. República de Benín. Calabaza pirograbada. 24,5 cm y 23 cm. Colección particular. (Meyer, 2001b, p.115).433

8 INTERPRETACIÓN FOTOGRÁFICA DE LAS ESCULTURAS DE LA COLECCIÓN IDDA

La imagen fotográfica ha sido una forma directa de comprensión de la escultura negrafricana en la medida que nos ofrece una manera de interpretarla basada en la mirada. Es por ello que creemos valioso este material, del que ofrecemos una muestra.

dogon

cultura: dogón

Lugar de procedencia: Mali

datación: s. XX, finales

tipología: figura antropomorfa

precisiones tipológicas: figura femenina

material: madera

tamaño: 390-100-100 mm



dogon

cultura: dogón

Lugar de procedencia: Mali

datación: s. XX, mediados

tipología: figura antropomorfa

precisiones tipológicas: figura femenina

material: madera

tamaño: 610-120-160 mm





fang

cultura: shira-punu, fang

lugar de procedencia: Gabón

datación: s.XX, finales

tipología: accesorio ritual

precisiones tipológicas: fuelle de forja

material: madera y piel

tamaño: 760-360-160 mm

bamana

cultura: bamana
Lugar de procedencia: Mali
datación: s.XX, finales
tipología: figura antropomorfa
precisiones tipológicas: figura femenina
material: madera
tamaño: 480-100-090 mm



木雕坐像
明
高100厘米



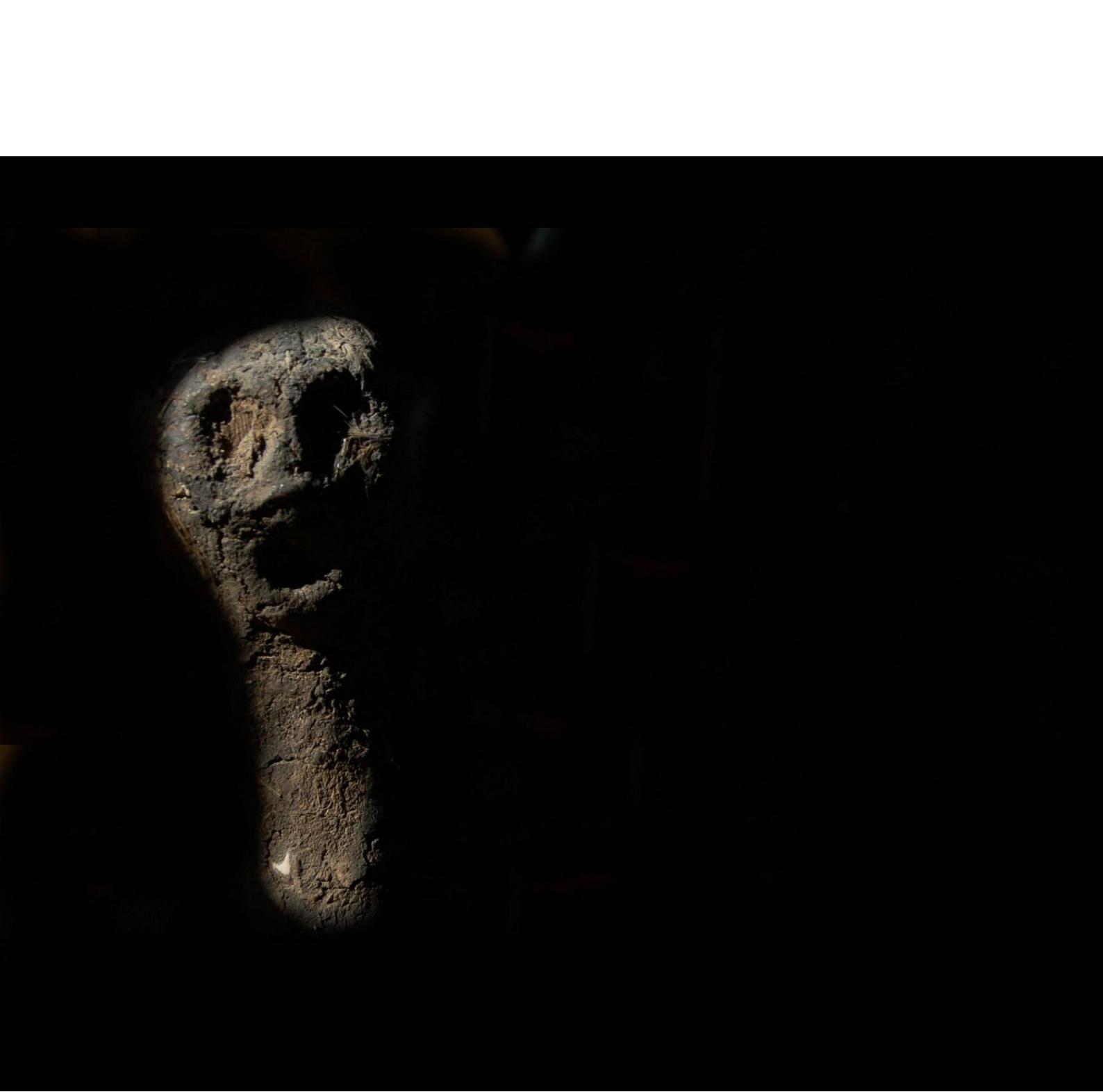
cultura: bozo
lugar de procedencia: Mali
datación: s. XX, finales
tipología: máscara
precisiones tipológicas: máscara casco
material: madera y fibras
tamaño: 300-270-340 mm

bozo

marka



cultura: marka
lugar de procedencia: Mali
datación: s. XX, comienzos
tipología: máscara
precisiones tipológicas: máscara frontal
material: madera
tamaño: 490-195-105 mm



Bamana Daga

cultura: bamana
lugar de procedencia: Mali
datación: s. XX, finales
tipología: figura antropomorfa
precisiones tipológicas: fetiche
material: madera, barro, excrementos
tamaño: 730-240-170 mm



cultura: bamana
lugar de procedencia: Mali
datación: s. XX, finales
tipología: figura antropomorfa
precisiones tipológicas: fetiche
material: madera, barro, excrementos
tamaño: 730-240-170 mm



cultura: bamana

lugar de procedencia: Mali

datación: s. XX, mediados

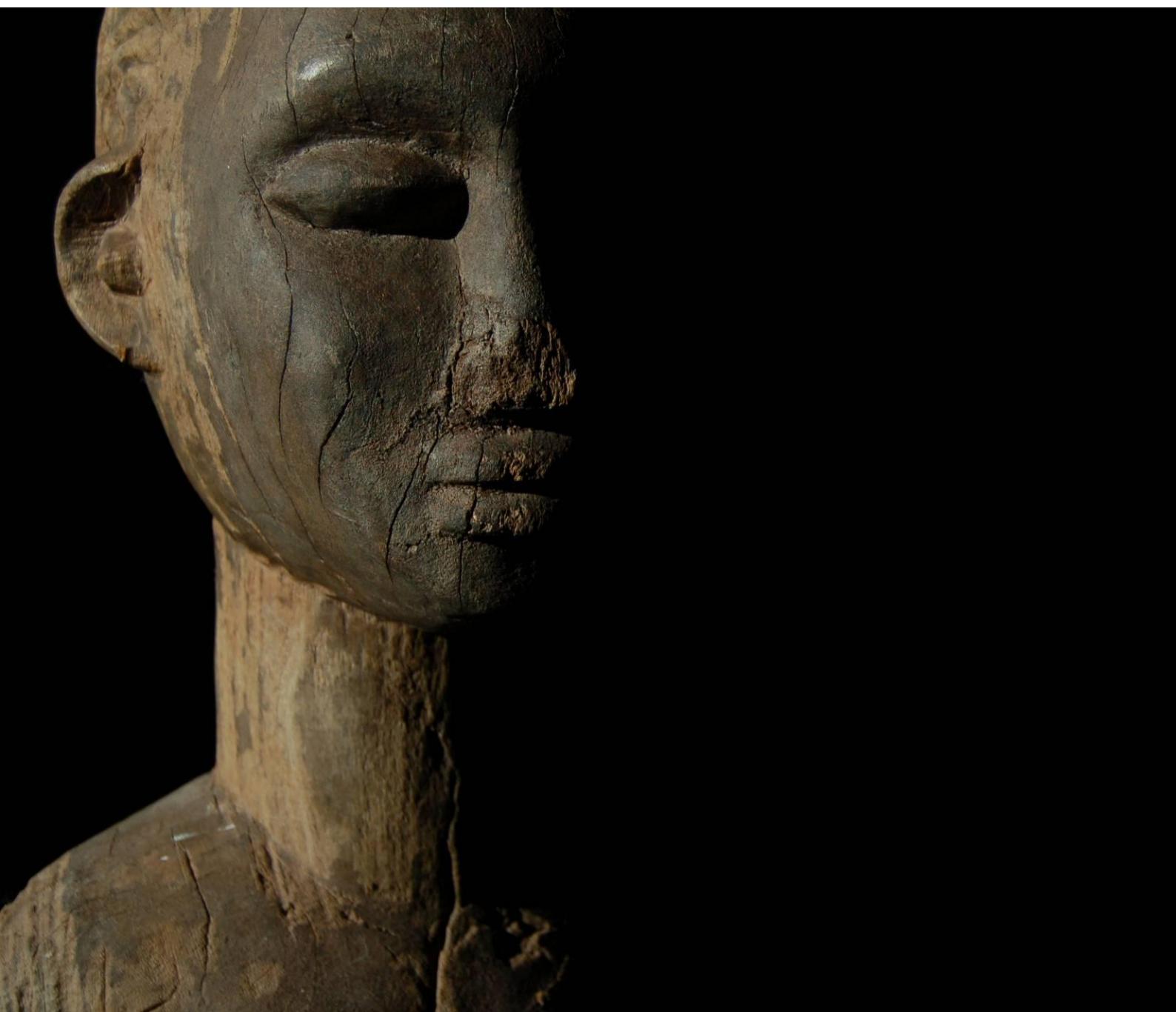
tipología: máscara

precisiones tipológicas: máscara frontal

material: madera

tamaño: 490-250-220 mm

bamana



cultura: mossi

lugar de procedencia: Burkina Faso

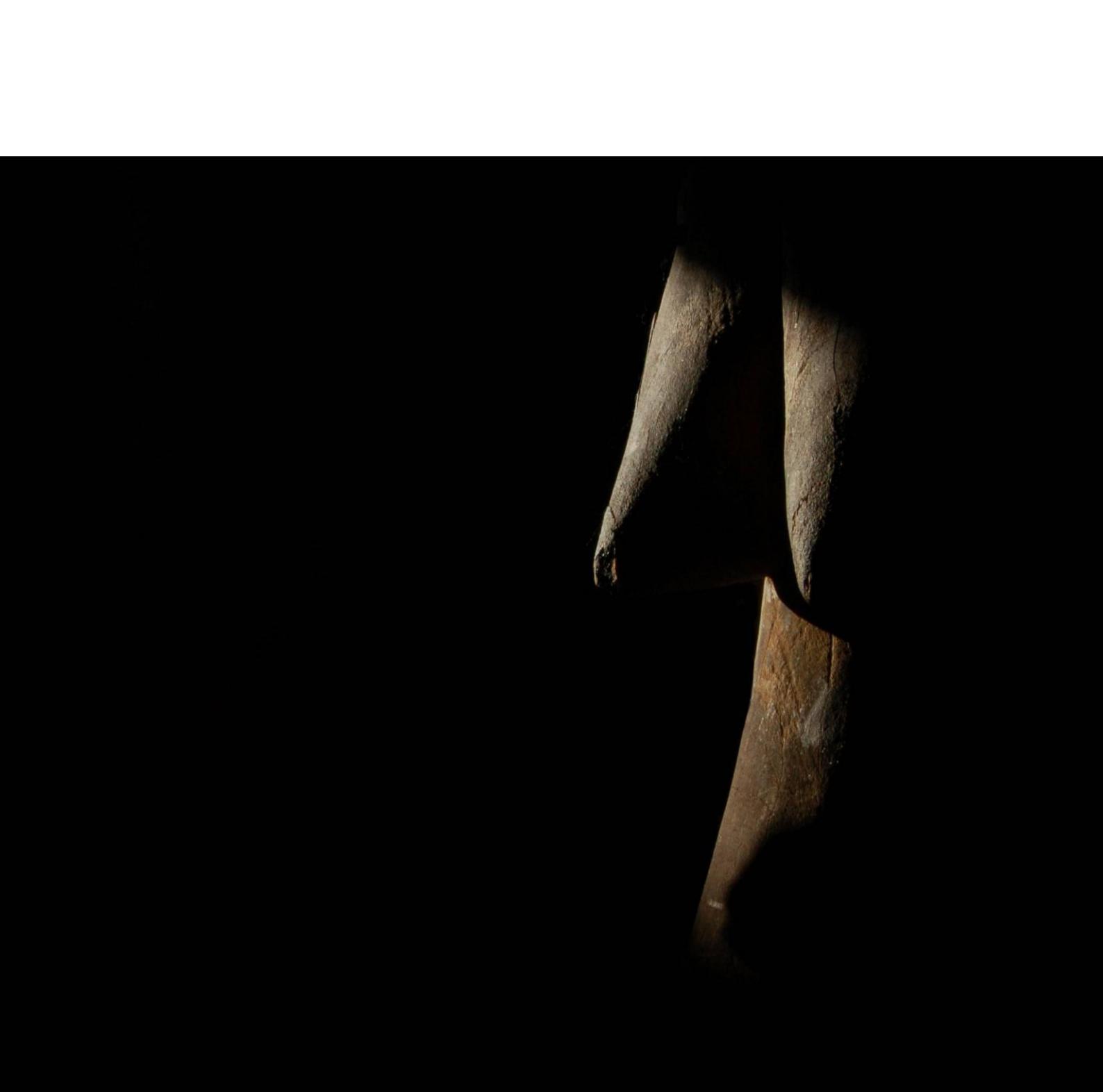
datación: s. XX, finales

tipología: figura antropomorfa

precisiones tipológicas: figura femenina

material: madera

tamaño: 1230-210-210 mm



cultura: mossi
lugar de procedencia: Burkina Faso
datación: s. XX, finales
tipología: figura antropomorfa
precisiones tipológicas: figura femenina
material: madera
tamaño: 1230-210-210 mm



dogon

geopoblación: 01/01/01 Níger Central

cultura: dogón

autor: desconocido

procedencia: Mali, Bamako

datación: XX finales

tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina

nombre específico: ancestro

contexto:

material: madera

tamaño: 710-140-130 mm

peso: 1725 gramos

dogon



cultura: dogón
lugar de procedencia: Mali
datación: s. XX, finales
tipología: figura antropomorfa
precisiones tipológicas: maternidad
material: madera
tamaño: 310-90-70 mm

dogon

cultura: dogón
lugar de procedencia: Mali
datación: s. XX, mediados
tipología: figura antropomorfa
precisiones tipológicas: pareja
material: madera
tamaño: 380-110-80 mm





dogon

cultura: dogón

lugar de procedencia: Mali

datación: s. XX, mediados

tipología: figura antropomorfa

precisiones tipológicas: figura masculina

material: madera

tamaño: 610-190-200 mm

dogon



cultura: dogón
lugar de procedencia: Mali
datación: s. XX, mediados
tipología: figura antropomorfa
precisiones tipológicas: figura femenina
material: madera
tamaño: 610-120-160 mm



cultura: dogón

lugar de procedencia: Mali

datación: s. XX, mediados

tipología: figura antropomorfa

precisiones tipológicas: figura masculina

material: piedra

tamaño: 230-120-60 mm



dogon

ejagham



cultura: ejagham
lugar de procedencia: Nigeria
datación: s.XX, finales
tipología: máscara
precisiones tipológicas: máscara superior
material: madera y piel
tamaño: 750-550-547 mm



cultura: fang
lugar de procedencia: Guinea Ecuatorial
datación: s. XX, finales
tipología: figura antropomorfa
precisiones tipológicas: poste
material: madera
tamaño: 530-120-134 mm



cultura: makonde

Lugar de procedencia: Mozambique

datación: s. XX, finales

tipología: máscara

precisiones tipológicas: máscara casco

material: madera, pelo humano

tamaño: 260-240-330 mm



cultura: mossi

lugar de procedencia: Burkina Faso

datación: s. XX, finales

tipología: figura antropomorfa

precisiones tipológicas: figura femenina

material: madera

tamaño: 340-040-080 mm

cultura: senufo

lugar de procedencia: Mali, Burkina Fasso y
Costa de Marfil

datación: s. XX, finales

tipología: figura antropomorfa

precisiones tipológicas: figura femenina

material: madera, (elementos orgánicos,
adornos corporales, fibras)

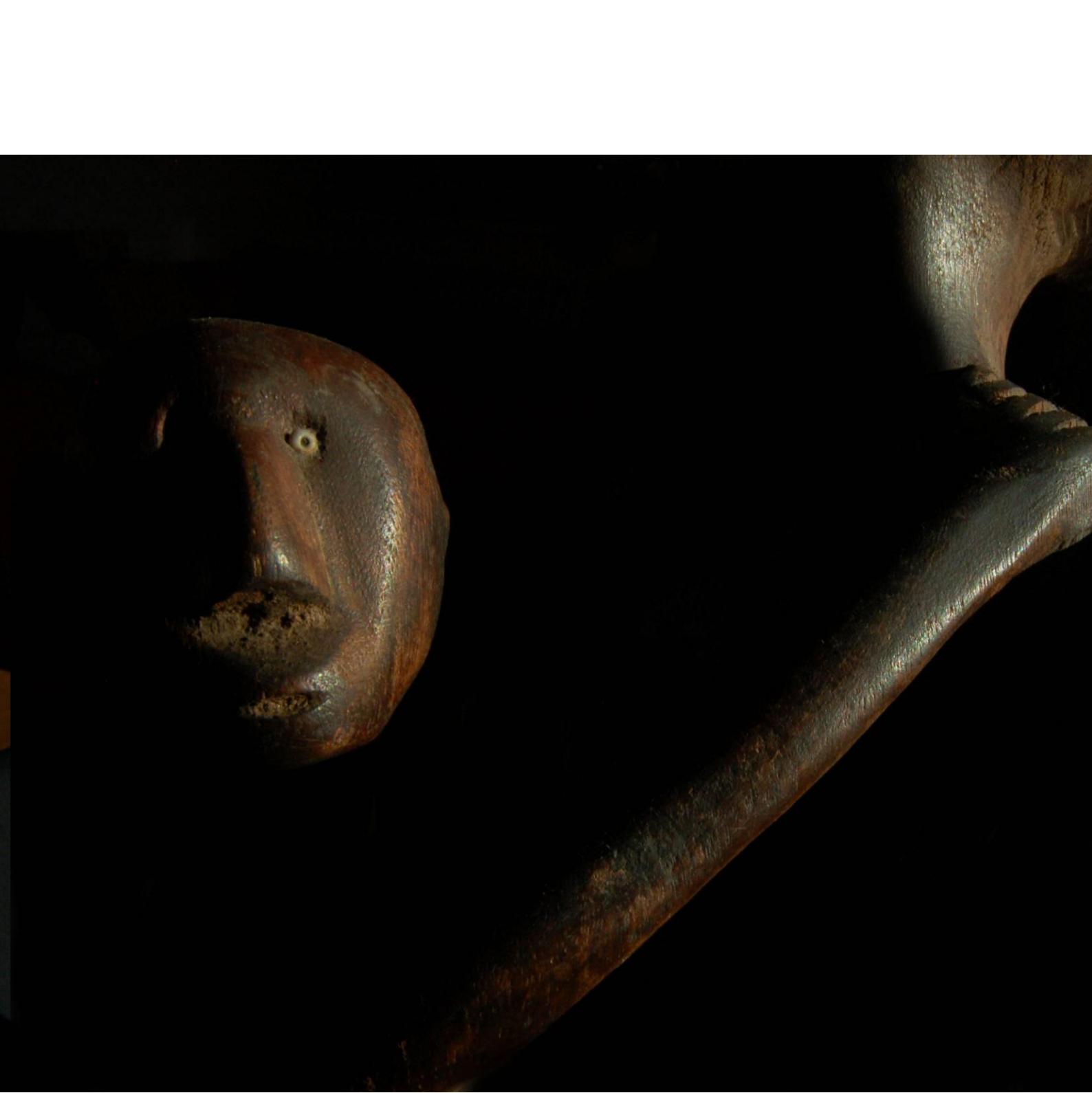
tamaño: 430-140-150 mm

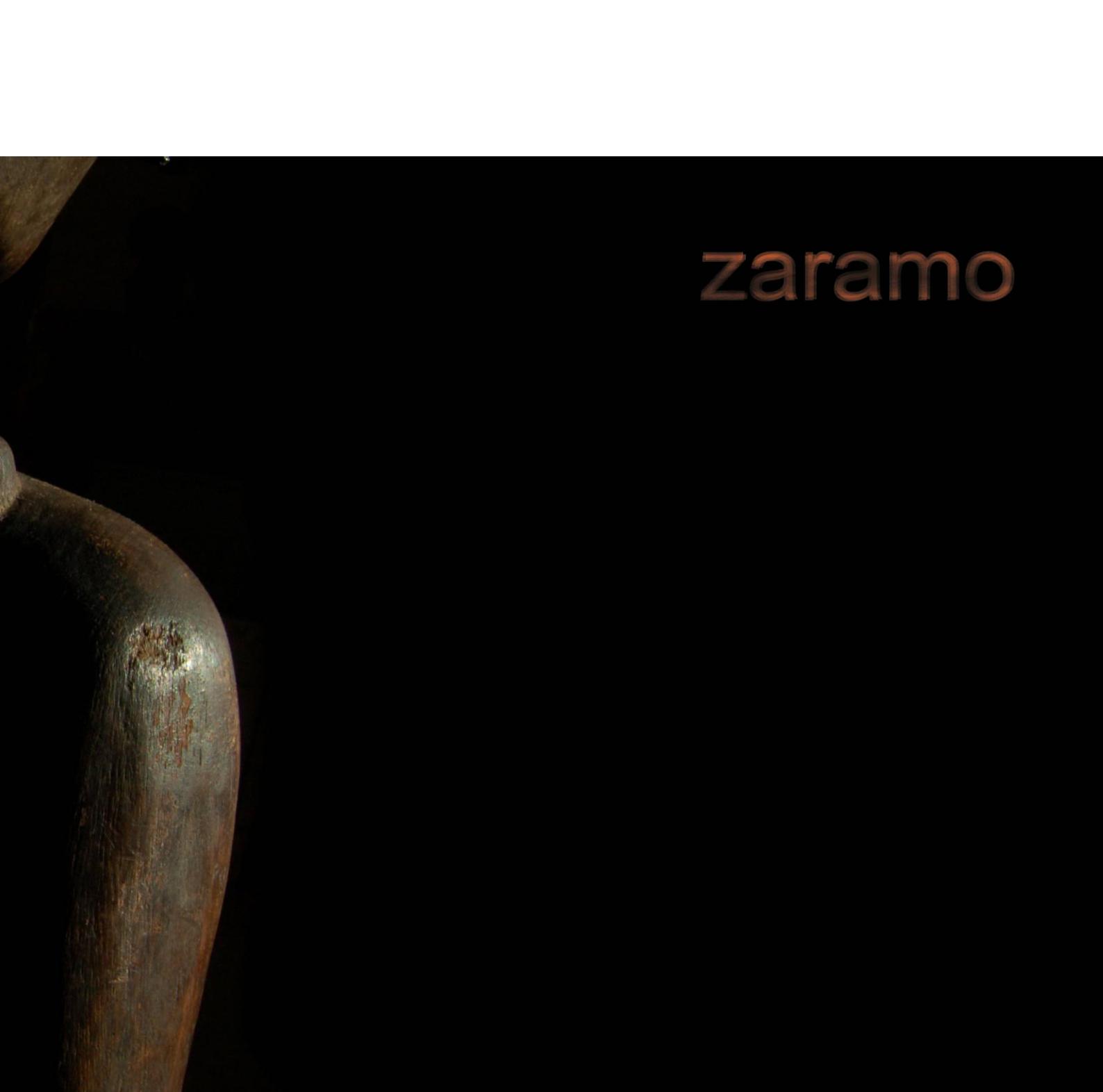




yoruba

cultura: yoruba
lugar de procedencia: Nigeria
datación: s. XX, finales
tipología: figura antropomorfa
precisiones tipológicas: figura femenina
material: madera
tamaño: 180-080-040 mm





zaramo

cultura: zaramo
Lugar de procedencia: Tanzania
datación: s. XX, finales
tipología: figura antropomorfa
precisiones tipológicas: figura femenina
material: madera
tamaño: 840-340-380 mm

5.1 Listado de culturas por orden alfabético.

Cultura	Grupo geográfico	Localización
Abidji	01/02/05 Costa de Guinea Central	Costa sureste
Abie	01/02/05 Costa de Guinea Central	Costa sureste
Abo	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Abua	01/05/12 El Bajo Niger	Nigeria sur
Abure	01/02/05 Costa de Guinea Central	Gana sur
Adamawa	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Adamawa	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Camerún norte
Adamgme	01/02/05 Costa de Guinea Central	Gana sur
Adarawa	01/01/01 Níger Central	Níger oeste
Adja	01/02/05 Costa de Guinea Central	Togo sur
Adjukru	01/02/05 Costa de Guinea Central	Costa sureste
Adjumba	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Aduma	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Afikpo	01/05/12 El Bajo Niger	Nigeria sur
Afo	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Afrikaaner	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Aga	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Agar	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Akan	01/03/07 Culturas clásicas de la costa occidental	Gana y Costa
Akare	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Akele	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Akweya	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Akyem	01/02/05 Costa de Guinea Central	Gana sur
Alur	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Amba	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Ambundu	02/02/16 Entre el Kouilou Niali y el M'Bridge	Angola noroeste. En torno al M'Bridge
Andikofa	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Andobi	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Angas	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Anlo	01/02/05 Costa de Guinea Central	Gana sur
Anyang	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Anziri	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Apagibeti	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Apaubeti	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Apidji	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Arago	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Arma-Songhai	01/01/01 Níger Central	Mali centro delta interior del Niger
Arusha	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este

Ashanti Abrom	01/02/05 Costa de Guinea Central	Gana sur
Ashanti Akye	01/02/05 Costa de Guinea Central	Costa sureste
Ashanti Anyi	01/02/05 Costa de Guinea Central	Costa sureste
Ashanti Atie	01/02/05 Costa de Guinea Central	Costa sureste
Ashanti Ebrie	01/02/05 Costa de Guinea Central	Costa sureste
Ashanti Fanti	01/02/05 Costa de Guinea Central	Gana sur
Assini	01/02/05 Costa de Guinea Central	Costa sureste
Atege	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Ateru	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Aushi	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Avuru Duma	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Avuru Katanga	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Awe	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Baali	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Bacham	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Bade	01/04/09 Lago Chad	Chad oeste
Bafó	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Bafum	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Bafwanda	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Baga	01/02/04 El litoral y bosque interior	Guinea
Baguirm	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Bai	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Baia	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Bailundu	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Baka	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Bakwe	01/02/04 El litoral y bosque interior	Costa suroeste
Bakwele Kwele	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Bala	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Bali	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Bali-duwa	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Bamana	01/01/01 Niger Central	Mali oeste
Bamenda	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Bamun	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Banda	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Bane	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Bangala	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Banga-Ngulu	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Bango-Bango	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Bangu-bangu	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Bangwa	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Banja	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Banja	02/02/17 A la derecha del Uele	República del Congo este

Banja	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Banja	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Banja-ngabandi	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Bankuni	01/01/01 Níger Central	Mali oeste
Bankuni	01/03/06 Culturas clásicas del Niger	Mali
Barambo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Bariba	01/01/02 Sabanas de Burkina	Benín norte
Basa	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Basa Gbari	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Basa Nge	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Basongo-meno	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Bassa	01/02/04 El litoral y bosque interior	Liberia
Bassa	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Bata	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Bati	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Baule	01/02/05 Costa de Guinea Central	Costa sureste
Baya	01/05/14 El Grasland Camerunés	República Centroafricana
Baya	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Beke	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Beke	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Bekwil	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Belanda	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Belanda	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Beli	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Bemba	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Bemba	03/03/28 En torno al Nyasa	Zambia noreste. En torno al lago Bangweolo
Bembe	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Bembe	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Bembe	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Bemili	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Bena	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Bende	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Bene	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Bene	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Beneki	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Benga	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Benín	01/03/06 Culturas clásicas del Niger	Nigeria
Beriberi	01/04/09 Lago Chad	Chad oeste
Bete	01/02/04 El litoral y bosque interior	Costa sureste
Beti	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Beya	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Biamange	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte

Bidiankamba	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Bidjogo	01/02/04 El litoral y bosque interior	Guinea Bissau
Bieeng	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Bieeng	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Binga	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Bini	01/03/06 Culturas clásicas del Niger	Nigeria
Bini	01/05/12 El Bajo Niger	Nigeria sur
Binji	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Binji	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Binji	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Bira	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Bira	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Biri	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Birifor	01/01/03 Norte de países costeros	Burkina sur
Bisa	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Bisa	03/03/28 En torno al Nyasa	Zambia noreste. En torno al lago Bangweolo
Bissa	01/01/02 Sabanas de Burkina	Burkina
Biyanda	01/05/14 El Grasland Camerúnés	República Centroafricana
Bo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Boa	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Bobangi	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Bobangi	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Bobo	01/01/02 Sabanas de Burkina	Burkina
Bobo-fing	01/01/02 Sabanas de Burkina	Burkina
Bodo	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Bodo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Boguru	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Boki	01/05/13 El Río Cross	Nigeria sur
Bokiba	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Bokila	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Bole	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Bolenge	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Bolina	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Bolom	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Bolomboki	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Bomitaba	02/02/17 A la derecha del Uele	República del Congo este
Bondei	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Bondjo	02/02/17 A la derecha del Uele	República del Congo este
Bondo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Bondo	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Bondongo	02/02/17 A la derecha del Uele	República del Congo este
Bongi	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.

Bongo	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Bongo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Booli	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Boon	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Borgu	01/03/06 Culturas clásicas del Niger	Benín
Bornu	01/03/08 Culturas del este del África occidental	Níger
Bornu	01/04/09 Lago Chad	Chad oeste
Boso	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Bosoku	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Boyo	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Boyo	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Bozo	01/01/01 Níger Central	Mali centro delta interior del Niger
Bua	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Bubi	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Bubi	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Guinea Ecuatorial
Budja	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Buduma	01/04/09 Lago Chad	Chad norte
Bulaang	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Buli	01/05/14 El Grasland Camerúnés	República Centroafricana
Bulu	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Camerún sur
Bullon	01/02/04 El litoral y bosque interior	Sierra Leona
Bullon	01/03/07 Culturas clásicas de la costa occidental	Sierra Leona
Buma	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Buma	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Bungu	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Bura	01/01/01 Níger Central	Mali este
Bura	01/03/06 Culturas clásicas del Niger	Níger
Bura	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Buraka	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Burum-Zarandas	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Burunge	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Busa	01/01/01 Níger Central	Nigeria oeste
Busansi	01/01/02 Sabanas de Burkina	Burkina
Bushoong	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Bwa	01/01/02 Sabanas de Burkina	Burkina
Bwana Luntu	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Bwana Mputu	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Bwende	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Bwisi	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Bwuile	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Byeru	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Camus	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza

Cazama	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Cipala	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Chaga	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Chamba	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Changala	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Chewa	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Chewa	03/03/28 En torno al Nyasa	Mozambique. Al este del Nyasa
Chini	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Chipeta	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Chishinga	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Chishinga	03/03/28 En torno al Nyasa	Zambia noreste. En torno al lago Bangweolo
Chockwe+Lunda	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Chokwe	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Chokwe	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Chokwe	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Chopi	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Chopi	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Mozambique sur
Dabakala	01/01/03 Norte de países costeros	Costa norte
Dadio	01/04/09 Lago Chad	Chad este
Dafi	01/01/02 Sabanas de Burkina	Burkina
Dagara	01/01/03 Norte de países costeros	Gana norte
Dagarti	01/01/03 Norte de países costeros	Gana norte
Dagomba	01/01/03 Norte de países costeros	Gana norte
Daisu	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Daju	01/04/09 Lago Chad	Chad este
Daju	01/04/09 Lago Chad	Chad este
Dakakari	01/01/01 Níger Central	Nigeria oeste
Dakpa	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Dan-Gen	01/02/04 El litoral y bosque interior	Liberia
Dan-Guio	01/02/04 El litoral y bosque interior	Liberia
Dan-Yakuba	01/02/04 El litoral y bosque interior	Liberia
Dari	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Chad sur
Dato	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Daza	01/04/09 Lago Chad	Chad norte
Dek	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Camerún norte
Dembo	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Dendi	01/01/01 Níger Central	Níger oeste
Deni	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Dia	02/04/21 Lukerie, Kasai	Congo suroeste. Lukerie y Kasai
Dida	01/02/05 Costa de Guinea Central	Costa sureste
Digo	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Kenya este
Dikidiki	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo

Dikidiki	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al Kwilu
Dinga	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Dinga	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Dinka	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Djamala	01/01/03 Norte de países costeros	Costa norte
Djem	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Camerún sur
Djenne	01/03/06 Culturas clásicas del Niger	Mali
Djimini	01/01/03 Norte de países costeros	Costa norte
Djenné	01/01/01 Níger Central	Mali centro delta interior del Niger
Doe	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Dogón	01/01/01 Níger Central	Mali centro delta interior del Niger
Doka	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Doko	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Doko	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Dondo	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Dongo	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Dorosye	01/01/03 Norte de países costeros	Burkina sur
Doruma	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Duala	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Duaru	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Duru	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Camerún norte
Duruma	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Kenya este
Dyula	01/01/03 Norte de países costeros	Costa norte
Dzimu	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Dzimu	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Camerún sur
Dzing	02/04/21 Lukerie, Kasai	Congo suroeste. Lukerie y Kasai
Efik	01/05/13 El Río Cross	Nigeria sur
Efut	01/05/13 El Río Cross	Nigeria sur
Egba	01/02/05 Costa de Guinea Central	Benín sur
Ejaghham	01/05/13 El Río Cross	Nigeria sur
Eket	01/05/12 El Bajo Niger	Nigeria sur
Ekoi	01/05/13 El Río Cross	Nigeria sur
Eleku	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Enenga	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Enga	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Enyele	02/02/17 A la derecha del Uele	República del Congo este
Eshira	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Ewe	01/02/05 Costa de Guinea Central	Benín sur
Ewondo	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Ezo	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Fali	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Camerún norte
Fang Betsi	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón

Fang Mvai	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Fang Ntumu	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Guinea Ecuatorial
Fang Nzaman	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Fang Okak	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Guinea Ecuatorial
Fanyan	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Fertir	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Fingo	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Fipa	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Fon	01/02/05 Costa de Guinea Central	Benin sur
Fondonon	01/01/03 Norte de países costeros	Costa norte
Fonge	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
<i>Fulani</i>	01/01/01 Níger Central	Mali centro delta interior del Niger
Fulani Sokoto	01/01/01 Níger Central	Nigeria oeste
Fulbe	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Camerún norte
Fuliru	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Fuliru	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Fungong	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Fungwe	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Furu	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Ga	01/02/05 Costa de Guinea Central	Gana sur
Gade	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Gagu	01/02/05 Costa de Guinea Central	Costa sureste
Gala	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Galoa	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Gama	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Ganda	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Gaya	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Gbari	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Gbaya	01/05/14 El Grasland Camerúnés	República Centroafricana
Gboma	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Geh	01/02/04 El litoral y bosque interior	Liberia
Genya	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Gindo	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Gio	01/02/04 El litoral y bosque interior	Liberia
Giryama	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Kenya este
Gishu	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Giska	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Camerún norte
Goa	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Goba	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Godie	01/02/04 El litoral y bosque interior	Costa suroeste
Goemai	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Gogo	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este

Gok	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Goma	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Goma	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Gondja	01/01/03 Norte de países costeros	Gana norte
Gorowa	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Gow	01/01/01 Níger Central	Níger oeste
Grebo	01/02/04 El litoral y bosque interior	Liberia
Guang	01/01/03 Norte de países costeros	Gana norte
Gude	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Guere	01/02/04 El litoral y bosque interior	Costa suroeste
Guin-Mina	01/02/05 Costa de Guinea Central	Togo sur
Gula	01/04/09 Lago Chad	Chad este
Gula	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Gurma	01/01/02 Sabanas de Burkina	Burkina
Gurma	01/01/03 Norte de países costeros	Gana norte
Guro	01/02/04 El litoral y bosque interior	Costa suroeste
Gurunsi	01/01/02 Sabanas de Burkina	Burkina
Gusii	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Gwandara	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Gwe	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Gweno	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Gwere	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Ha	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Hadimu	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Hadza	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Hamba	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Hamba	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Congo este. Albert, Edward y Nyanza
Handa	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Hangaza	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Hausa	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Havu	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Haya	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Hema	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Hemat	01/04/09 Lago Chad	Chad este
Hemba	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Hemba	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Hemba+Bangubangu	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Hemba+Kuada	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Hemba-Boyo	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Hemba-buki+kilosí	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Hiechware	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Botswana
Hlengwe	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Mozambique sur

Holo	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Angola norte
Holo+Suku	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Angola norte
Holo-holo	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Holo-holo	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Hombo	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Hombo	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Humbe	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Hunde	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Hungaan	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al Kwilu
Hungaan	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Hungo	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Angola norte
Hurutshe	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Botswana
Hutu	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Hutu	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Rwanda. Albert, Edward y Nyanza
Iambi	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Ibaji	01/05/12 El Bajo Niger	Nigeria sur
Ibibio	01/05/12 El Bajo Niger	Nigeria sur
Iboko	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Idoma	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Ifé	01/03/06 Culturas clásicas del Niger	Nigeria
Ifumba	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Igala	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Igbira	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Igbira	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Igbo	01/05/12 El Bajo Niger	Nigeria sur
Igbo-Ukwu	01/03/06 Culturas clásicas del Niger	Nigeria
Igedde	01/05/13 El Río Cross	Nigeria sur
Igu	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Ijo?	01/05/12 El Bajo Niger	Nigeria sur
Ikizu	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Ikom	01/05/12 El Bajo Niger	Nigeria sur
Ikom	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Ikung	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Botswana
Ila	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Ila Tonga	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Zimbabwe
Ilebo	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Imbangala	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Imoma	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Injolo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Ipanga	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Iramba	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Irangi	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este

Iranzu	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Iraqw	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Isambo	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Isoko	01/05/12 El Bajo Niger	Nigeria sur
Isoko	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Iwa	03/03/28 En torno al Nyasa	Zambia noreste. En torno al lago Bangweolo
Iwellemmeden	01/01/01 Níger Central	Mali este
Iyala	01/05/13 El Río Cross	Nigeria sur
Iyembe	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Iyembe	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Izi	01/05/12 El Bajo Niger	Nigeria sur
Jaba	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Jibu	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Jiji	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Jita	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Jonga	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Jukun	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Jur	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Kabango	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Kabango	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Kabango?	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Kabre	01/01/03 Norte de países costeros	Togo norte
Kagoro	01/01/01 Níger Central	Mali oeste
Kaguru	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Kahe	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Kakongo	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Kala	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Kalahari	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Botswana
Kalanga	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Kalebwe	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Kalenjin	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Kalundwe	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Kama	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Kamanga	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Kamba	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Kamba	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Kenya este
Kambari	01/01/01 Níger Central	Nigeria oeste
Kami	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Kanem	01/03/08 Culturas del este del África occidental	Chad oeste
Kanem	01/04/09 Lago Chad	Chad norte
Kanembu	01/04/09 Lago Chad	Chad norte
Kango	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte

Kango	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Kanu	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Edward, Kivu y el Norte del Tanganika
Kanuri	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Kanyok	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Kaonde	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Kaonde	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Kapsiki	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Camerún norte
Kara	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Kara	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Kara	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Karaboro	01/01/02 Sabanas de Burkina	Burkina
Karagwe	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Karamojong	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Karanga	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Zimbabwe
Kasa	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Kasongo	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Kasongo	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Kawendi	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Kayanga	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Keaka	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Keaka	01/05/13 El Río Cross	Nigeria sur
Kebo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Keenge	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Kel	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Kel Gres	01/04/09 Lago Chad	Chad oeste
Kela	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Kele	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Kele	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Kembe	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Kenga	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Kepere	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Kerewe	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Kete	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Kete	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Kete	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Kete Biombo	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Keyo	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Kgatla	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Kibali	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Kibeshi	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Kibet	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Kiga	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza

Kigezi	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Kikuyu	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Kimbu	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Kimbundu	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Bindinga	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Kinga	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al oeste del Nyasa
Kipsigis	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Kirdi	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Camerún norte
Kisi	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Kissi	01/02/04 El litoral y bosque interior	Guinea
Kissi	01/03/07 Culturas clásicas de la costa occidental	Guinea
Kissi	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Kita	01/01/01 Niger Central	Mali oeste
Ko	01/01/02 Sabanas de Burkina	Burkina
Koba	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Kode	01/01/03 Norte de países costeros	Costa norte
Koko	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Kom	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Koma	01/01/03 Norte de países costeros	Gana norte
Komo	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Konda	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Konde	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al oeste del Nyasa
Kongo	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Kongo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Kongo	02/04/21 Lukerie, Kasai	Congo suroeste. Lukerie y Kasai
Konjo	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Konongo	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Kony	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Kooki	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Korekore	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Zimbabwe
Kossi	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Kota	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Kota	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Kote	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Kotoko	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Kouya	01/02/04 El litoral y bosque interior	Costa suroeste
Koyam	01/04/09 Lago Chad	Chad oeste
Kpe	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Kra	01/02/04 El litoral y bosque interior	Liberia
Kran	01/02/04 El litoral y bosque interior	Liberia
Kran	01/02/04 El litoral y bosque interior	Liberia
Kreich	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur

Kru	01/02/04 El litoral y bosque interior	Costa suroeste
Kru	01/02/04 El litoral y bosque interior	Liberia
Ksachi	01/02/05 Costa de Guinea Central	Gana sur
Kuba	02/04/21 Lukerie, Kasai	Congo suroeste. Lukerie y Kasai
Kukwa	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Kulango	01/01/03 Norte de países costeros	Costa norte
Kuma	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Kumam	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Kumbe	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Guinea Ecuatorial
Kumu	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Kumu-Kilinga	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Kumu-Mandombe	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Kunda	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Kundu	01/05/14 El Grasland Camerúnés	Camerún sur
Kundu	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Kundumu	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Kunyi	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Kurfei	01/01/01 Níger Central	Níger oeste
Kurumba	01/01/01 Níger Central	Burkina norte
Kusu	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Kusu	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Kutu	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Kutu	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Kwame	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Kwandi	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Kwangwa	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Kwanza	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Edward, Kivu y el Norte del Tanganika
Kwaya	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Kwena	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Botswana
Kweri	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Kwese	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al Kwilu
Laali	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Laali	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Laamang	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Laka	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Camerún norte
Laka	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Lala	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Lalia	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Lamba	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Lamba	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Lambya	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Lambya	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al oeste del Nyasa

Landumán	01/02/04 El litoral y bosque interior	Guinea
Langa	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Langba	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Langi	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Lari	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Lega	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Legá	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lulua
Leka	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Leka	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Lele	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Lemba	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lulua
Lembwe	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lulua
Lendo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Lendu	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Lendu	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Congo este. Albert, Edward y Nyanza
Lengola	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Lengola-Lilu	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Lengola-Lowa	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Lenje	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Lese	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Lese	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Congo este. Albert, Edward y Nyanza
Lese-Dese	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Lese-Karo	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Leya	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Lia	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Ligbe	01/01/03 Norte de países costeros	Costa norte
Lima	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lulua
Lima	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Lindi	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Lionje	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Lobaie	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Lobala	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Lobedu	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Lobi	01/01/03 Norte de países costeros	Burkina sur
Lobr	01/01/02 Sabanas de Burkina	Gana norte
Logo	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Loi	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Lokele	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Lokele	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Lombi	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Lomotwa	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lulua
Lomwe	03/03/28 En torno al Nyasa	Mozambique. Al este del Nyasa

Longo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Losakanyi	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Lovale	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Lozi	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Luano	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Luba	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Luba	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lulua
Luba	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lulua
Luba	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Luba	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Luba Kasai	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lulua
Luba+Kunda	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lulua
Luba+Lunda	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lulua
Luba+Ndembo	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lulua
Luba+Samba	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lulua
Luba-Shankadi	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lulua
Luba-Upemba	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lulua
Lubefu	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lulua
Lubengule	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lulua
Luchazi	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Luchazi	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Luguru	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Lula	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Lula	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Lula	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al Kwilu
Lulua	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Lulua	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Lumbo	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Lumbu	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lulua
Lumbu	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Lunda	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lulua
Lunda	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al Kwilu
Lunda	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Lunda	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Lunda	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Lunda+Chokwe	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Lunda+Kete	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Lundwi	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Lungu	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lulua
Lungu	03/03/28 En torno al Nyasa	Zambia noreste. En torno al lago Bangweolo
Luo	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Luo	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza

Luya	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Lwalu	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Lwalwa	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Lwena	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Lwer	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Lwinbi	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Lyangalile	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Maasai	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Maasai	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Mabea	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Mabendi	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Mabeza	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Mabiha	03/03/28 En torno al Nyasa	Mozambique. Al este del Nyasa
Mabinza	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Maboso	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Machi	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Maganja	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Magbetu	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Magwangara	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Mahongwe	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Maka	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Makaa	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Makere	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Makoma	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Makonde	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Makua	03/03/28 En torno al Nyasa	Mozambique. Al este del Nyasa
Malele	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Malila	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al oeste del Nyasa
Malingindu	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Maluk	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Mama	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Mambila	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Mambwe	03/03/28 En torno al Nyasa	Zambia noreste. En torno al lago Bangweolo
Mampoko	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Mamvu	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Mamvu	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Manda	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Manda	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Mandara	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Mande	01/01/01 Níger Central	Mali oeste
Mandinka	01/01/01 Níger Central	Mali oeste
Mandja	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur

Manga	01/04/09 Lago Chad	Chad oeste
Mangbele	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Mangbutu	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Mano	01/02/04 El litoral y bosque interior	Guinea
Manyanga	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Manyika	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Zimbabwe
Manza	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Manza	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Manziga	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Maou	01/02/04 El litoral y bosque interior	Costa suroeste
Mapopoi	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Marakwet	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Mararit	01/04/09 Lago Chad	Chad este
Marba	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Chad sur
Margi	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Mari	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Marka Soninke Dafing	01/01/01 Niger Central	Mali centro delta interior del Niger
Marka?	01/01/03 Norte de países costeros	Costa norte
Masaku	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Kenya este
Mashasha	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Masina	01/01/01 Niger Central	Mali centro delta interior del Niger
Massa	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Chad sur
Matabele	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Zimbabwe
Matakam	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Camerún norte
Matapa	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Matengo	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Matumbi	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Mauri	01/01/01 Niger Central	Níger oeste
Mayogo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Mayogo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Mba	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Mbaamba	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Mbagani	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Mbal	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Mbala	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al Kwilu
Mbata	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Mbaye	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Mbeengi	02/04/21 Lukeria, Kasai	Congo suroeste. Lukeria y Kasai
Mbeko	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Mbelo	02/04/21 Lukeria, Kasai	Congo suroeste. Lukeria y Kasai
Mbembe	01/05/13 El Río Cross	Nigeria sur
Mbere	01/05/14 El Grasland Camerunés	República Centroafricana

Mbere	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Mbesa	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Mbete Ambete	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Mbewela	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Mbewera	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Mbinsa	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Mbo	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Mboko	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Mbole	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Mbole	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Mboli	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Mboma	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Mbugbu	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Mbugu	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Mbugwe	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Mbum	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Camerún norte
Mbunda	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Mbunda	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Mbunga	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Mbuun	02/04/22 Kwango, Kwiilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwiilu al Lulua
Mbuva	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Mbwela	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Mbwera	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Mende	01/02/04 El litoral y bosque interior	Sierra Leona
Meru	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Metoko	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Metoko-Bamoka	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Metoko-Basikate	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Mfumu	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Mfumu	02/04/22 Kwango, Kwiilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al Kwiilu
Mfunte	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Mijkenda	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Kenya este
Milembwe	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lulua
Milenbwe	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lulua
Mimi	01/04/09 Lago Chad	Chad este
Minianka	01/01/02 Sabanas de Burkina	Mali suroeste
Minungu	02/04/22 Kwango, Kwiilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al Kwiilu
Minungu	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Minungu	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Minza	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Mitego	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Mittu	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur

Moba	01/01/02 Sabanas de Burkina	Togo norte
Mobango Itimbiri	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Mobenge	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Mober	01/04/09 Lago Chad	Chad oeste
Moma	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Mombati Boyele	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Mompanga	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Mondjombo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Mongo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Mongol	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Montol	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Mopoy	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Mossi	01/01/02 Sabanas de Burkina	Burkina
Motembo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Moundang	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Chad sur
Moy	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Mpangu	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Mpe	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Mpondo	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Mpongô	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Mpororo	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Mpoto	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Mpukushu	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Mput	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Mubi	01/04/09 Lago Chad	Chad este
Muchikongo	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Angola noroeste. En torno al M'Bridge
Mukulu	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Mukulu	03/03/28 En torno al Nyasa	Zambia noreste. En torno al lago Bangweolo
Mumuye	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Musgi	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Chad sur
Muzimu	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Edward, Kivu y el Norte del Tanganika
Muzimu	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Mvuba	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Congo este. Albert, Edward y Nyanza
Mwenda	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Edward, Kivu y el Norte del Tanganika
Mwenyi	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Mwera	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Myene	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Nafana	01/01/03 Norte de países costeros	Costa norte
Nago?	01/02/05 Costa de Guinea Central	Benín sur
Nalu	01/02/04 El litoral y bosque interior	Guinea
Namji	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Camerún norte
Nande	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Edward, Kivu y el Norte del Tanganika

Nande	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Congo este. Albert, Edward y Nyanza
Nandi	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Nandi	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Nandya	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Nata	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Nbagandi	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Nbron	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Botswana
Ndaaka	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Ndali	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Ndamba	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Ndas	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Ndau	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Mozambique sur
Ndebele	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Ndebele	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Zimbabwe
Ndegese	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Ndembo	02/04/22 Kwango, K wilu, Lulua	Congo suroeste Del K wilu al Lulua
Ndembu	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Angola noroeste. En torno al M'Bridge
Ndembu	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Ndendeule	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Ndereko	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Ndibu	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Ndjamena	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Ndogo	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Ndola Jinga	02/04/22 Kwango, K wilu, Lulua	Angola norte
Ndonde	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Ndongo	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Nduka	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Ndulu	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Ndundulu	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Ndunga	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Ndzabi	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Neyo	01/02/04 El litoral y bosque interior	Costa suroeste
Ngaba	02/02/17 A la derecha del Uele	República del Congo este
Ngabaka	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Ngabaka-Mabo	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Ngabandi	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Ngala	02/02/17 A la derecha del Uele	República del Congo este
Ngalangi	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Ngama	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Ngandu	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Ngangela	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Ngapu	01/04/09 Lago Chad	Chad sur

Ngare	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Ngata	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Ngbaga	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Ngeende	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Ngenge	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Ngengele	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Ngengele	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Ngenja	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Ngindo	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Ngiri	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Ngola	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Ngola	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
NGom	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Ngoma	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Ngombe	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Ngombe	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Ngondo	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Ngongo	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Ngongo	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al Kwilu
Ngoni	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Ngoni	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Ngoombe	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Ngoue	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Ngul	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Ngul	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Ngulu	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Ngumba	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Ngumbo	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Ngumbo	03/03/28 En torno al Nyasa	Zambia noreste. En torno al lago Bangweolo
Ngungulu	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Ngungwei	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Nguni	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Ngurun	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Ngwaketse	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Botswana
Ngwato	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Botswana
Niabwa	01/02/04 El litoral y bosque interior	Costa suroeste
Niellin	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Nigeria centro Mboyi	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Nimbari	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Camerún norte
Niungwe	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Mozambique sur
Nkansi	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Nkanu	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Angola noroeste. En torno al M'Bridge

Nkanu	02/04/22 Kwango, K wilu, Luluá	Angola norte
Nkhambi	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Nkole	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Nkole	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Nkomi	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Nkongo	02/04/22 Kwango, K wilu, Luluá	Congo suroeste Del K wilu al Luluá
Nkongo	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Nkoya	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Nkoya	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Nku	02/04/22 Kwango, K wilu, Luluá	Congo suroeste Del Kwango al K wilu
Nkutshu	02/03/20 Del Luluá al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Nok	01/03/06 Culturas clásicas del Niger	Nigeria
Nok	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Nsapo	02/04/22 Kwango, K wilu, Luluá	Congo suroeste Del K wilu al Luluá
Nsinseke	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Nsongo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Ntandu	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Ntomba	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Ntomba	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Ntumu	01/05/14 El Grasland Camerúnés	Camerún sur
Nukwe	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Botswana
Nuna	01/01/02 Sabanas de Burkina	Burkina
Nunu	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Nunuma	01/01/02 Sabanas de Burkina	Burkina
Nupe	01/03/06 Culturas clásicas del Niger	Nigeria
Nupe	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Nusan	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Botswana
Nusan	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Nwenshi	02/03/20 Del Luluá al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Nyakwai	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Nyakyusa	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al oeste del Nyasa
Nyala	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Nyali	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Nyali	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Congo este. Albert, Edward y Nyanza
Nyambo	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Nyamwanga	03/03/28 En torno al Nyasa	Zambia noreste. En torno al lago Bangweolo
Nyamwezi	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Nyaneka	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Nyanga	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Ekward, Kivu y el Norte del Tanganika
Nyanja	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Nyankole	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Nyanya	03/03/28 En torno al Nyasa	Mozambique. Al este del Nyasa

Nyemba	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Nyengo	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Nyiha	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Nyiha	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al oeste del Nyasa
Nyika	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Nyindu	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Edward, Kivu y el Norte del Tanganika
Nyindu	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Nyira	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Kenya este
Nyonyosi	01/01/01 Níger Central	Burkina norte
Nyoro	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Nyuli	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Nzabi	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Nzadi	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Nzakara	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Nzima	01/02/05 Costa de Guinea Central	Gana sur
Nzombo	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Nzombo	02/02/17 A la derecha del Uele	República del Congo este
Nzyunzu	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Oba	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Obamba (Mbaamba)	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Obang	01/05/14 El Grasland Camerúnés	Camerún sur
Obibundu	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Ododop	01/05/13 El Río Cross	Nigeria sur
Ogambi	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Ogoni	01/05/12 El Bajo Niger	Nigeria sur
Okande	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Ombo	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Ooli	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Oron	01/05/12 El Bajo Niger	Nigeria sur
Orri	01/05/12 El Bajo Niger	Nigeria sur
Orungu	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Ouadda	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Ouan	01/01/03 Norte de países costeros	Costa norte
Ouassa	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Owo	01/03/06 Culturas clásicas del Niger	Nigeria
Padhola	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Pambia	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Panda	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Pangwa	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Panouin	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Camerún sur
Pare	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Patu	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo

Patu	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al Kwilu
Pedi	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Pemba	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Pende	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Pende	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Pere	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Edward, Kivu y el Norte del Tanganika
Peul	01/01/01 Níger Central	Mali este
Pimbwe	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Pindi	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Pogoro	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Pok	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Pokot	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Pombo	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Angola norte
Poozo	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Mozambique sur
Poto	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Puko	01/05/14 El Grasland Camerúnés	Camerún sur
Pyaang	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Rolong	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Ronga	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Mozambique sur
Rons	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Rufiji	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al este del Nyasa
Rundi	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Burundi
Rundi	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Runga	01/04/09 Lago Chad	Chad este
Rungwa	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Rushe	01/01/01 Níger Central	Nigeria oeste
Sabanga	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Safwa	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al oeste del Nyasa
Sagara	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Saka	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Sakata	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Sala	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Salampasu	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Salampasu	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Salongo	02/02/16 Entre el Kouilou Niali y el M'Bridge	Angola noroeste. En torno al M'Bridge
Samba	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Sambu	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Samburu	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Samia	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Samogo	01/01/01 Níger Central	Mali centro delta interior del Niger
San	01/01/01 Níger Central	Mali centro delta interior del Niger
Sandawe	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika

Sanga	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Sanga	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Sanga	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Sanga	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Sango	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Sangu	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Sanye	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Kenya este
Sao	01/03/08 Culturas del este del África occidental	Chad oeste
Sao	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Sapiny	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Sapo	01/02/04 El litoral y bosque interior	Liberia
Sara	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Sasa	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Satikran	01/01/03 Norte de países costeros	Costa norte
Segeju	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Seke	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Guinea Ecuatorial
Sena	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Mozambique sur
Sendé	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Senga	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Sengele	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Senufo	01/01/03 Norte de países costeros	Costa norte
Serbro	01/02/04 El litoral y bosque interior	Sierra Leona
Sere	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Sere	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Sere	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Sere	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Sewa	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Sewa	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Shake	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Shamaye	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Shambala	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Shangaan	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Shango	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Shanjo	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Shash	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Sherbro	01/03/07 Culturas clásicas de la costa occidental	Sierra Leona
Shi	02/03/19 Del Lulua a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Edward, Kivu y el Norte del Tanganika
Shifalu	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Shila	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Shila	03/03/28 En torno al Nyasa	Zambia noreste. En torno al lago Bangweolo
Shinji	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al Kwilu
Shinji	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este

Shira Punu	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Shoowa	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Sia	01/01/02 Sabanas de Burkina	Burkina
Sila	01/04/09 Lago Chad	Chad este
Sim	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Simaa	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Simba	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Sinyar	01/04/09 Lago Chad	Chad este
Sissala	01/01/02 Sabanas de Burkina	Gana norte
Smona	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Zimbabwe
So	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Soa	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Soga	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Sokoro	01/04/09 Lago Chad	Chad sur
Soli	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Soliman	01/04/09 Lago Chad	Chad norte
Solu	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Somba	01/01/02 Sabanas de Burkina	Benin norte
Songhai-Kado	01/01/01 Níger Central	Mali este
Songo	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Songola	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Songye	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Soninke	01/01/01 Níger Central	Mali oeste
Sonjo	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Sono	01/02/04 El litoral y bosque interior	Guinea
Soonde	02/04/22 Kwango, K wilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al K wilu
Sorko	01/01/01 Niger Central	Mali este
Sosso	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Angola noroeste. En torno al M'Bridge
Sotho	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Suba	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Subi	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Subiya	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Suku	02/04/22 Kwango, K wilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al K wilu
Suku	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Sukur	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Sumbwa	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Sundi	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Sundi	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Sundi	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Sungu	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Swaka	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Swazi	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste

Tabwa	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Tagwana	01/01/03 Norte de países costeros	Costa norte
Tale	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Tale	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Tambo	03/03/28 En torno al Nyasa	Zambia noreste. En torno al lago Bangweolo
Tangere	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Tannekwe	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Botswana
Tauara	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Mozambique sur
Tazarawa	01/04/09 Lago Chad	Chad oeste
Tchwabo	03/03/28 En torno al Nyasa	Mozambique. Al este del Nyasa
Teita	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Kenya este
Teke-Tsaayi	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Teke-Mfinu	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Teke-mfinu	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al Kwilu
Teke-Sise	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Teke-Wuum	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Teke-Wuum	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al Kwilu
Tellem	01/01/01 Níger Central	Mali centro delta interior del Níger
Tem	01/01/03 Norte de países costeros	Togo norte
Tembu	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Temne	01/02/04 El litoral y bosque interior	Sierra Leona
Tempa	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Tera	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Tere	02/04/21 Lukerrie, Kasai	Congo suroeste. Lukerrie y Kasai
Teso	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Teso	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Tetela	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Tetela	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Thuri	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Tie	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Tiembara	01/01/03 Norte de países costeros	Costa norte
Tiene	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Tigong	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Tikar	01/05/14 El Grasland Camerúnés	Camerún sur
Tikuu	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Kenya este
Tio	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Titu	02/04/21 Lukerrie, Kasai	Congo suroeste. Lukerrie y Kasai
Tiv	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Tlharu	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Tlmaping	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Tlokwa	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Togbo	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur

Togbo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Toka	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Toma	01/02/04 El litoral y bosque interior	Guinea
Tonga	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Tonga	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Tongwe	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Tooli	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Topoke	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Topoke	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Toro	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Uganda sur. Albert, Edward y Nyanza
Totela	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Touareg	01/01/01 Níger Central	Mali oeste
Toura	01/02/04 El litoral y bosque interior	Costa suroeste
Tow	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Tsaam	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al K wilu
Tsangui	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Tshoffa	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Tsoede	01/03/06 Culturas clásicas del Niger	Nigeria
Tsogho (Mitsogho)	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Tsong	02/04/22 Kwango, K wilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al K wilu
Tsonga	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Mozambique sur
Tswana	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Zimbabwe
Tswana West Sotho	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Botswana
Tugen	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Tukongo	02/04/22 Kwango, K wilu, Lulua	Congo suroeste Del K wilu al Lulua
Tumbuka	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Tumbwe	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Tungu	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Turka?	01/01/03 Norte de países costeros	Gana norte
Turkana	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Turu	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Turumbu	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Turumbu	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Tusyam	01/01/02 Sabanas de Burkina	Burkina
Tutsi	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Rwanda. Albert, Edward y Nyanza
Udalán	01/01/01 Níger Central	Mali este
Ufia	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Nigeria centro
Ukelle	01/05/12 El Bajo Niger	Nigeria sur
Unga	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Unga	03/03/28 En torno al Nyasa	Zambia noreste. En torno al lago Bangweolo
Urhobo	01/05/12 El Bajo Niger	Nigeria sur
Vales	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este

Varama	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Venda	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Zimbabwe
Vere	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	Camerún norte
Vidri	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Vidunda	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Vili	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Vili	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Vinza	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Vira	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. Junto al Albert, Edward, Kivu y el Norte del Tanganika
Vira	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Vumba	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Vungu	02/01/15 Cuenca del Ogooué	Gabón
Wada	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Wada	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Wafi	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Kenya oeste. Albert, Edward y Nyanza
Waja	01/04/10 Orilla derecha del Benue	Nigeria centro
Wambu	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Angola este
Wanda	03/02/27 Entre el Tanganika y el Nyanza	Tanzania oeste. Tanganika
Wanji	03/03/28 En torno al Nyasa	Tanzania sur. Al oeste del Nyasa
Warebo	01/01/03 Norte de países costeros	Costa norte
We	01/02/04 El litoral y bosque interior	Liberia
We	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Wenya	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Wenze	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Wile	01/01/03 Norte de países costeros	Gana norte
Wobe	01/02/04 El litoral y bosque interior	Costa suroeste
Wodaabe	01/01/01 Niger Central	Mali este
Wongo	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Woyo	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Wute	01/05/14 El Grasland Camerunés	Camerún sur
Wuum	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Xam	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Xhosa	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste
Yaa	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Yachi	01/05/13 El Río Cross	Nigeria sur
Yaelima	02/04/21 Lukenie, Kasai	Congo suroeste. Lukenie y Kasai
Yaka	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Congo oeste. En torno al Kongo
Yaka	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Angola norte
Yaka	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al Kwilu
Yaka-Suku	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al Kwilu
Yako	01/05/13 El Río Cross	Nigeria sur
Yakoro	01/05/13 El Río Cross	Nigeria sur

Yakpa	02/02/17 A la derecha del Uele	República Centroafricana sur
Yaliwasa	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Yamaie	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Yamandundu	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Yamasa	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Yamongo	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Yanzi	02/01/15 Cuenca del Ogooué	República Democrática del Congo oeste
Yanzi	02/04/21 Lukerie, Kasai	Congo suroeste. Lukerie y Kasai
Yanzi	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwango al Kwilu
Yanzi	02/04/22 Kwango, Kwilu, Lulua	Congo suroeste Del Kwilu al Lulua
Yao	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Yao	03/03/28 En torno al Nyasa	Mozambique. Al este del Nyasa
Yaoure	01/02/04 El litoral y bosque interior	Costa suroeste
Yeke	02/03/20 Del Lulua al Tanganiка	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Yeke	02/03/20 Del Lulua al Tanganiка	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Yeke	02/05/23 Los confines angoleños y de Zambia	Zambia oeste
Yela	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte a la izquierda del Zaire
Yela	02/03/20 Del Lulua al Tanganiка	Congo sureste. A la izquierda del Lualaba
Yoko	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Yom	01/01/03 Norte de países costeros	Benín norte
Yombe	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	República del Congo sur. En torno al Kouilou Niari
Yombe	03/03/28 En torno al Nyasa	Malawi Zambia. Al oeste del Nyasa.
Yoruba	01/02/05 Costa de Guinea Central	Nigeria suroeste
Zanaki	03/02/27 Entre el Tanganiка y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Zande	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Zande	02/02/17 A la derecha del Uele	Sudán sur
Zande	02/02/18 A la izquierda del Uele	Congo norte. Entre el Uele y el Zaire.
Zande-Abandia	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Zande-avungara	02/02/17 A la derecha del Uele	Congo norte
Zaramo	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Zarma	01/01/01 Niger Central	Níger oeste
Zarmaganda	01/01/01 Niger Central	Níger oeste
Zela	02/03/20 Del Lulua al Tanganiка	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Zezuru	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Zimbabwe
Ziba	03/02/27 Entre el Tanganiка y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Zigua	03/02/26 Costa del Índico Kenia, Tanzania	Tanzania este
Zimba	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani
Zimba	02/03/20 Del Lulua al Tanganiка	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Zimba	03/03/28 En torno al Nyasa	Mozambique. Al este del Nyasa
Zinza	03/02/27 Entre el Tanganiка y el Nyanza	Tanzania noroeste. Albert, Edward y Nyanza
Zombo	02/02/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	Angola noroeste. En torno al M'Bridge
Zula	02/03/19 Del Lualaba a los grandes lagos	Congo noreste. En torno al Lualaba y al Lomani

Zula	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	Congo sureste. A la derecha del Lualaba
Zulu	03/04/29 Sureste africano al sur del Zambezi	Sudáfrica noreste

5.2 Colección *Idda* en arte tradicional negro africano.

Presentamos a continuación las obras que nos han servido de base para elaborar una parte de nuestros planteamientos y que están a disposición de la función didáctica de centros educativos de cualquier nivel, tanto para divulgación como para el estudio y conocimiento de la obra negroafricana.



identificador

(01) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/165

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta cónica
contexto:
material: terracota
tamaño: 32 mm
peso: 21 gramos



identificador

(01) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/166

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta cónica
contexto:
material: terracota
tamaño: 25 mm
peso: 18 gramos



identificador

(01) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/167

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta cónica
contexto:
material: terracota
tamaño: 29 mm
peso: 26 gramos

**identificador**

(01) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/168

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta cónica
contexto:
material: terracota
tamaño: 28 mm
peso: 18 gramos

**identificador**

(01) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/169

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta cónica
contexto:
material: terracota
tamaño: 25 mm
peso: 5 gramos

**identificador**

(01) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/170

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta esférica
contexto:
material: terracota
tamaño: 34 mm
peso: 25 gramos

**identificador**

(01) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/171

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta esférica
contexto:
material: terracota
tamaño: 44 mm
peso: 78 gramos

**identificador**

(01) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/172

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta esférica
contexto:
material: terracota
tamaño: 31 mm
peso: 44 gramos

**identificador**

(01) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/173

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta esférica
contexto:
material: terracota
tamaño: 35 mm
peso: 47 gramos

**identificador**

(01) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/174

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta esférica
contexto:
material: terracota
tamaño: 29 mm
peso: 28 gramos

**identificador**

(01) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/175

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta esférica
contexto:
material: terracota
tamaño: 23 mm
peso: 13 gramos

**identificador**

(01) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/176

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta esférica
contexto:
material: terracota
tamaño: 30 mm
peso: 38 gramos

**identificador**

(01) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/177

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta esférica
contexto:
material: terracota
tamaño: 29 mm
peso: 30 gramos

**identificador**

(01) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/178

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta esférica
contexto:
material: terracota
tamaño: 32 mm
peso: 24 gramos

**identificador**

(01) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/179

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta esférica
contexto:
material: terracota
tamaño: 27 mm
peso: 31 gramos

**identificador**

(02) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/137

geopoblación:
cultura: matacom (matakam)
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura andrógina
nombre específico: fetiche
contexto:
material: piel, madera
tamaño: 104-061-030 mm
peso: 119 gramos

**identificador**

(02) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/138

geopoblación:
cultura: matacom (crescent)
autor: desconocido
procedencia: (congo)
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 970-300-770 mm
peso: 192 gramos

**identificador**

(02) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/140

geopoblación:
cultura: matacom (matakam)
autor: desconocido
procedencia:
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 830-170-690 mm
peso: 194 gramos

**identificador**

(02) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/141

geopoblación:
cultura: matacom (matakam)
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 600-530-590 mm
peso: 330 gramos

**identificador**

(02) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/144

geopoblación:
cultura:
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 760-170-740 mm
peso: 194 gramos

**identificador**

(02) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/145

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: metal plateado
tamaño: 320 (diámetro parcial) (97-54 mm cuadrado)
peso: 78 gramos

**identificador**

(02) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/146

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: metal plateado
tamaño: 280 (diámetro parcial) (97-54 mm cuadrado)
peso: 58 gramos

**identificador**

(02) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/147

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: metal plateado
tamaño: 275 (diámetro parcial)
peso: 42 gramos

**identificador**

(02) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/152

geopoblación:
cultura:
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: marfil
tamaño: 400 (diámetro parcial) 104-020-024 mm (figura)
peso: 403 gramos

**identificador**

(03) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/106

geopoblación: 02/01/15 Cuenca del Ogooué
cultura: kota
autor: desconocido
procedencia: Gabón
datación: XX finales
tipología: máscara

precisiones: máscara frontal
nombre específico: kifwebe
contexto:
material: madera
tamaño: 280-100-110 mm
peso: 312 gramos

**identificador**

(03) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/132

geopoblación:
cultura:
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: agrícola
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 356-159-099 mm
peso: 524 gramos

**identificador**

(04) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/200

geopoblación: 01/01/01 Níger Central
cultura: bamana
autor: desconocido
procedencia: Mali
datación: XX finales
tipología: figura ecuestre

precisiones:
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 295-245-053 mm
peso: 857 gramos

**identificador**

(04) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/038

geopoblación: ?
cultura: lobi
autor: desconocido
procedencia: Costa de Marfil
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 201-062-050 mm
peso: 183 gramos

**identificador**

(04) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/155

geopoblación:
cultura: kotoko?
autor: desconocido
procedencia: Chad
datación: XX finales
tipología: figura zoomorfa

precisiones: caballo
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 180-063-105 mm
peso: 699 gramos

**identificador**

(05) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/037

geopoblación: ?
cultura: lobi
autor: desconocido
procedencia: Costa de Marfil
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 149-047-032 mm
peso: 66 gramos

**identificador**

(05) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/194

geopoblación: 01/01/01 Níger Central
cultura: bamana
autor: desconocido
procedencia: Mali
datación: XX finales
tipología: figura zoomorfa humana

precisiones: caballo caballero
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 241-205-081 mm
peso: 402 gramos

**identificador**

(06) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/096

geopoblación: 01/05/14 El Grasland Camerúnés
cultura: bamun
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: accesorio personal

precisiones: casco agricultor
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 120-040-002 mm
peso: 166 gramos

**identificador**

(06) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/209

geopoblación:
cultura:
autor:
procedencia:
datación: XX mediados
tipología: moneda

precisiones:
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 135-155-180 mm
peso: 380 gramos

**identificador**

(07) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/047

geopoblación: 01/02/04 El litoral y el bosque interior
cultura: dan
autor: desconocido
procedencia: Costa de Marfil
datación: XX finales
tipología: máscara

precisiones: máscara frontal
nombre específico: deangle
contexto: espíritu del bosque
material: madera, fibras, cauris
tamaño: 274-235-91 mm
peso: 536 gramos

**identificador**

(08) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/012

geopoblación: 01/01/01 Níger Central
cultura: dogón
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: accesorio personal

precisiones: pasaporte
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 140-70-5 mm
peso: 240 gramos

**identificador**

(08) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/015

geopoblación: 01/01/01 Níger Central
cultura: dogón
autor: desconocido
procedencia: Mali
datación: XX mediados
tipología: accesorio personal

precisiones: reposacabezas
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 390-145-58 mm
peso: 330 gramos

**identificador**

(08) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/023

geopoblación: 01/01/01 Níger Central
cultura: bamana
autor: desconocido
procedencia: Mali
datación: XX finales
tipología: figura zoomorfa

precisiones: cabra
nombre específico: parte superior de un bastón?
contexto:
material: madera con restos de policromía
tamaño: 390-100-100 mm
peso: 28 gramos

**identificador**

(09) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/109

geopoblación: 02/01/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge
cultura: congo, vili, yombe
autor: desconocido
procedencia: Congo
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico: nkisi nkondi
contexto:
material: madera
tamaño: 210-140-082 mm
peso: 470 gramos

**identificador**

(09) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/154

geopoblación: 02/03/20 Del Lulua al Tanganika
cultura: songye
autor: desconocido
procedencia: Congo
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico:
contexto:
material: madera, fibras, cauris, adornos corporales
tamaño: 361-082-090 mm
peso: 664 gramos

**identificador**

(10) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/066

geopoblación: 01/04/09 Lago Chad
cultura: sakania
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX comienzos
tipología: moneda

precisiones: joya, arma
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 120-040-002 mm
peso: 20 gramos

**identificador**

(10) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/067

geopoblación: 01/04/09 Lago Chad
cultura: sakania
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX comienzos
tipología: moneda

precisiones: joya, arma
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 124-097-001 mm
peso: 26 gramos

**identificador**

(10) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/068

geopoblación: 01/04/09 Lago Chad
cultura: sakania
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX comienzos
tipología: moneda

precisiones: joya, arma
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 113-060-001 mm
peso: 20 gramos

**identificador**

(10) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/069

geopoblación: 01/04/09 Lago Chad
cultura: sakania
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX comienzos
tipología: moneda

precisiones: joya, arma
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 137-064-001 mm
peso: 13 gramos

**identificador**

(10) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/070

geopoblación: 01/04/09 Lago Chad
cultura: sakania
autor: desconocido
procedencia: XX comienzos
datación: moneda
tipología: moneda

precisiones: joya, arma
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 135-077-001 mm
peso: 26 gramos

**identificador**

(10) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/073

geopoblación: 01/04/10 Orilla derecha del Benue
cultura: kirdi, fali
autor: desconocido
procedencia: Nigeria Camerún
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico:
contexto:
material: madera, cuentas, fibras, cauris, conchas
tamaño: 129 (sin fibras)-79 (pecho)-78 mm
peso: 535 gramos

**identificador**

(10) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/074

geopoblación: 01/04/10 Orilla derecha del Benue
cultura: kirdi
autor: desconocido
procedencia: Nigeria, Camerún
datación: XX mediados
tipología: accesorio personal

precisiones: cubresexo
nombre específico:
contexto:
material: hierro, fibras
tamaño: 485 (longitud parcial)-156 mm
peso: 298 gramos

**identificador**

(10) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/075

geopoblación: 01/04/10 Orilla derecha del Benue
cultura: kirdi, yoruba
autor: desconocido
procedencia: Nigeria Camerún
datación: XX mediados
tipología: moneda

precisiones: instrumento musical
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 70-13-09 mm (cada una de las piezas)
peso: 369 gramos

**identificador**

(10) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/078

geopoblación: 01/04/10 Orilla derecha del Benue
cultura: fali, Mumuye
autor: desconocido
procedencia: Nigeria, Camerún
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: arma
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 349-160-026 mm
peso: 492 gramos

**identificador**

(10) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/080

geopoblación: 01/04/10 Orilla derecha del Benue
cultura: hausa (Touareg)
autor: desconocido
procedencia: (Niger)
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 79-27-70 mm
peso: 303 gramos

**identificador**

(10) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/099

geopoblación: 01/05/14 El Grasland Camerúnés
cultura: bamileke
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: accesorios del hogar

precisiones: mortero para machacar tabaco
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 212-37 (diámetro de la base) mm
peso: 494 gramos

**identificador**

(11) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/051

geopoblación: 01/02/05 Costa de Guinea Central
cultura: ashanti akan
autor: desconocido
procedencia: Gana
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico: akua 'ba
contexto:
material: madera
tamaño: 250-110-030 mm
peso: 126 gramos

**identificador**

(11) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/059

geopoblación: 01/02/05 Costa de Guinea Central
cultura: yoruba
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico: ibeji
contexto:
material: madera
tamaño: 180-080-040 mm
peso: 103 gramos

**identificador**

(11) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/060

geopoblación: 01/02/05 Costa de Guinea Central.
cultura: yoruba
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico: ibeji
contexto:
material: madera
tamaño: 220-110-055 mm
peso: 143 gramos

**identificador**

(11) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/062

geopoblación: 01 África occidental
cultura:
autor: desconocido
procedencia: Costa, Gana, Camerún, Nigeria
datación: XIX
tipología: moneda

precisiones: cuentas de vidrio
nombre específico:
contexto:
material: cuentas de vidrio
tamaño: 290 mm
peso: 136 gramos

**identificador**

(12) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/195

geopoblación:
cultura:
autor: desconocido
procedencia:
datación: XX finales
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: hueso
tamaño: 120-025 (ancho y alto) mm
peso: 20 gramos

**identificador**

(12) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/153

geopoblación:
cultura: zaramo
autor: desconocido
procedencia: Tanzania
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico:
contexto:
material: madera, cauris, fibras, adornos corporales
tamaño: 340-076-049 mm
peso: 353 gramos

**identificador**

(12) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/196

geopoblación:
cultura: Kirdi
autor:
procedencia: Camerún
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 111-97-002 (altura, anchura, espesor) mm
peso: 000 gramos

**identificador**

(13) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/030

geopoblación: 01/01/02 Sabanas de Burkina
cultura: tusyam
autor: desconocido
procedencia: Burkina
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 200-050-050 mm
peso: 198 gramos

**identificador**

(13) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/031

geopoblación: 01/01/02 Sabanas de Burkina
cultura: moaga
autor: desconocido
procedencia: Burkina
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico: biiga
contexto:
material: madera
tamaño: 340-040-080 mm
peso: 215 gramos

**identificador**

(13) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/032

geopoblación: 01/01/02 Sabanas de Burkina
cultura: moaga
autor: desconocido
procedencia: Burkina
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico: biiga
contexto:
material: madera
tamaño: 340-040-080 mm
peso: 366 gramos

**identificador**

(13) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/055

geopoblación: 01/02/05 Costa de Guinea Central
cultura: ewe
autor: desconocido
procedencia: Togo
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico: muñeca
contexto:
material: madera
tamaño: 200-080-050 mm
peso: 139 gramos

**identificador**

(14) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/002

geopoblación: 01/01/01 Níger Central
cultura: tellem
autor: desconocido
procedencia: Mali. acantilado de Bandiagara
datación: XVIII finales
tipología: accesorio personal

precisiones: reposacabezas
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 150-155-51 mm
peso: 105 gramos

**identificador**

(14) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/003

geopoblación: 01/01/01 Níger Central
cultura: dogón
autor: desconocido
procedencia: Mali
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: maternidad
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 310-90-70 mm
peso: 439 gramos

**identificador**

(14) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/006

geopoblación: 01/01/01 Niger Central
cultura: dogón
autor: desconocido
procedencia: Malí
datación: XX mediados
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico: ancestro
contexto:
material: piedra
tamaño: 230-120-60 mm
peso: 1914 gramos

**identificador**

(15) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/098

geopoblación: 01/05/14 El Grasland Camerúnés
cultura: tikar
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: accesorio personal

precisiones: peine
nombre específico:
contexto:
material: bronce, cauris, piel
tamaño: 386-087-034 mm
peso: 809 gramos

**identificador**

(15) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/115

geopoblación: 02/03/20 Del Lulua al Tanganika
cultura: luba (katanga)
autor: desconocido
procedencia: Congo
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: joya
nombre específico: croisette
contexto:
material: bronce
tamaño: 189-189-006 mm
peso: 507 gramos

**identificador**

(15) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/116

geopoblación: 02/03/20 Del Lulua al Tanganika
cultura: songye
autor: desconocido
procedencia: Congo
datación: XX finales
tipología: accesorio arquitectónico

precisiones: identidad
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 257-169-067 mm
peso: 545 gramos

**identificador**

(16) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/204

geopoblación:
cultura: Hoes
autor:
procedencia: Nigeria
datación: XX mediados
tipología: moneda

precisiones:
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 194-125-004 mm
peso: 352 gramos

**identificador**

(16) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/208

geopoblación:
cultura:
autor:
procedencia:
datación: XX mediados
tipología: moneda

precisiones:
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 222-118-009
peso: 343 gramos

**identificador**

(16) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/212

geopoblación:**cultura:****autor:****procedencia:****datación:** XX mediados**tipología:** moneda**precisiones:****nombre específico:****contexto:****material:** hierro**tamaño:** 240-106-006 mm**peso:** 308 gramos**identificador**

(16) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/201

geopoblación:**cultura:****autor:****procedencia:****datación:** XX mediados**tipología:** moneda**precisiones:****nombre específico:****contexto:****material:** hierro**tamaño:** 258-041-005 mm**peso:** 117 gramos**identificador**

(16) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/207

geopoblación:**cultura:****autor:****procedencia:****datación:** XX mediados**tipología:** moneda**precisiones:****nombre específico:****contexto:****material:** hierro**tamaño:** 257-035-005 mm**peso:** 81 gramos**identificador**

(16) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/214

geopoblación: 01/04/10 Orilla derecha del Benue**cultura:** kirdi**autor:****procedencia:** Camerún**datación:** XX mediados**tipología:** moneda**precisiones:****nombre específico:****contexto:****material:** hierro**tamaño:** 430-170-085 mm**peso:** 1386 gramos**identificador**

(17) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/083

geopoblación: 01/04/11 Orilla izquierda del Benue**cultura:** chamba**autor:** desconocido**procedencia:** Nigeria**datación:** XX finales**tipología:** figura antropomorfa**precisiones:** figura femenina**nombre específico:** tauwa**contexto:** uso múltiple**material:** madera**tamaño:** 240-060-070 mm**peso:** 324 gramos**identificador**

(17) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/084

geopoblación: 01/04/11 Orilla izquierda del Benue**cultura:** chamba**autor:** desconocido**procedencia:** Nigeria**datación:** XX finales**tipología:** figura antropomorfa**precisiones:** figura masculina**nombre específico:****contexto:****material:** madera**tamaño:** 240-060-070 mm**peso:** 342 gramos

**identificador****(17) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/085**

geopoblación: 01/04/11 Orilla izquierda del Benue
cultura: chamba
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 224-071-061 mm
peso: 365 gramos

**identificador****(18) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/123**

geopoblación: 02/01/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge
cultura: congo, vili, yombe
autor: desconocido
procedencia: Congo
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico:
contexto:
material: madera, boanga
tamaño: 320-100-080 mm
peso: 189 gramos

**identificador****(18) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/125**

geopoblación:
cultura: kirdi
autor: desconocido
procedencia:
datación: XX finales
tipología: adorno corporal

precisiones: prenda vestir
nombre específico:
contexto:
material: cuentas, cauris, fibras
tamaño: 428-179 mm
peso: 197 gramos

**identificador****(18) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/134**

geopoblación:
cultura: Dadiya
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: arma
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 355-106-012 mm
peso: 782 gramos

**identificador****(18) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/148**

geopoblación:
cultura: namjim
autor: desconocido
procedencia: Camerún
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: muñeca
nombre específico:
contexto:
material: madera, cauris, piel, elementos orgánicos
tamaño: 352-138-067 mm
peso: 295 gramos

**identificador****(19) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/118**

geopoblación: 02/03/20 Del Lulua al Tanganika
cultura: kuba
autor: desconocido
procedencia: República Democrática del Congo
datación: XX finales
tipología: accesorio del hogar

precisiones: tela
nombre específico: Shoowa
contexto:
material: fibras
tamaño: 1440-340 mm
peso: 390 gramos

**identificador**

(19) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/119

geopoblación: 02/03/20 Del Lulua al Tangana
cultura: kuba
autor: desconocido
procedencia: Congo
datación: XX finales
tipología: accesorio del hogar

precisiones: tela
nombre específico: Shoowa
contexto:
material: fibras
tamaño: 640-660 mm
peso: 253 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/189

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta romboidal
contexto:
material: terracota
tamaño: 39 mm
peso: 47 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/193

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta romboidal
contexto:
material: terracota
tamaño: 31 mm
peso: 29 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/191

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta romboidal
contexto:
material: terracota
tamaño: 22 mm
peso: 10 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/120

geopoblación: 03/01/25 Sudan Oriental
cultura: copto
autor: desconocido
procedencia: etiopia
datación: XX finales
tipología: accesorio ritual

precisiones: cruz
nombre específico:
contexto:
material: metal plateado
tamaño: 226-105 mm
peso: 218 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/121

geopoblación: 03/01/25 Sudan Oriental
cultura: copto
autor: desconocido
procedencia: etiopia
datación: XX finales
tipología: accesorio ritual

precisiones: cruz
nombre específico:
contexto:
material: metal plateado
tamaño: 300-106 mm
peso: 177 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/161

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta cilíndrica
contexto:
material: terracota
tamaño: 29 mm
peso: 26 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/162

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta cilíndrica
contexto:
material: terracota
tamaño: 38 mm
peso: 56 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/163

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta cilíndrica
contexto:
material: terracota
tamaño: 032 mm
peso: 29 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/164

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta cilíndrica
contexto:
material: terracota
tamaño: 32 mm
peso: 39 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/181

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta romboidal
contexto:
material: terracota
tamaño: 25 mm
peso: 20 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/182

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta romboidal
contexto:
material: terracota
tamaño: 31 mm
peso: 28 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/183

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta romboidal
contexto:
material: terracota
tamaño: 28 mm
peso: 25 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/184

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta romboidal
contexto:
material: terracota
tamaño: 30 mm
peso: 28 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/185

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta romboidal
contexto:
material: terracota
tamaño: 22 mm
peso: 12 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/186

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta romboidal
contexto:
material: terracota
tamaño: 22 mm
peso: 10 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/187

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta romboidal
contexto:
material: terracota
tamaño: 23 mm
peso: 16 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/188

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta romboidal
contexto:
material: terracota
tamaño: 22 mm
peso: 6 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/190

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta romboidal
contexto:
material: terracota
tamaño: 23 mm
peso: 19 gramos

**identificador**

(20) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/192

geopoblación: 00/00/00 Norte de África
cultura: árabe, bereber
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: desconocida
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico: cuenta romboidal
contexto:
material: terracota
tamaño: 32 mm
peso: 21 gramos

**identificador**

(21) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/124

geopoblación:
cultura:
autor: desconocido
procedencia:
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material:
tamaño: 122 (lado del cuadrado)-35 (diámetro de los
peso: 676 gramos

**identificador**

(21) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/126

geopoblación: ?
cultura: senoufo
autor:
procedencia: Costa de Marfil
datación: XX finales
tipología: adorno corporal

precisiones: bufanda
nombre específico:
contexto:
material: fibras
tamaño: 1680-145 mm
peso: 106 gramos

**identificador**

(21) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/127

geopoblación:
cultura:
autor: desconocido
procedencia: Mauritania
datación: XX finales
tipología: adorno corporal

precisiones: joyas
nombre específico:
contexto:
material: piedras semipreciosas
tamaño: 240 mm (semilongitud)
peso: 184 gramos

**identificador**

(21) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/129

geopoblación:
cultura:
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 610-700-490 mm
peso: 120 gramos

**identificador**

(21) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/130

geopoblación:
cultura:
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 490-290-500 mm
peso: 77 gramos

**identificador**

(21) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/135

geopoblación:
cultura:
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 304 (longitud parcial) mm
peso: 240 gramos

**identificador**

(21) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/136

geopoblación: 01/05/14 El Grasland Camerúnés
cultura: bamun
autor: desconocido
procedencia: Camerún
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 152-059-117 mm
peso: 574 gramos

**identificador**

(21) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/139

geopoblación:
cultura: matacom (matakam)
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 900-160-730 mm
peso: 324 gramos

**identificador**

(21) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/142

geopoblación:
cultura: baule
autor: desconocido
procedencia: Costa de Marfil
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 980-370-800 mm
peso: 339 gramos

**identificador**

(21) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/143

geopoblación:
cultura: matacom (matakam)
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: adorno corporal

precisiones: joya
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 126-013-215 mm
peso: 318 gramos

**identificador**

(22) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/028

geopoblación:

cultura:

autor:

procedencia:

datación:

tipología:

precisiones:

nombre específico:

contexto:

material:

tamaño:

peso:

**identificador**

(22) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/044

geopoblación: ?

cultura: senufo?, baule?

autor: desconocido

procedencia: Costa de Marfil, korogo

datación: XX finales

tipología: adorno del hogar

precisiones: tejido

nombre específico: tela de korogo

contexto:

material: tela, tinta negra

tamaño: 76-316 mm

peso: 103 gramos

**identificador**

(22) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/045

geopoblación: ?

cultura: senufo?, baule?

autor: desconocido

procedencia: Costa de Marfil

datación: XX finales

tipología: adorno del hogar

precisiones: tejido

nombre específico: tela de korogo

contexto:

material: tela, tinta negra

tamaño: 124-78 mm

peso: 376 gramos

**identificador**

(22) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/100

geopoblación:

cultura:

autor:

procedencia:

datación:

tipología:

precisiones:

nombre específico:

contexto:

material: madera

tamaño: 330-180-180 mm

peso: 1282 gramos

**identificador**

(23) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/199

geopoblación:

cultura:

autor:

procedencia:

datación:

tipología:

precisiones:

nombre específico:

contexto:

material:

tamaño:

peso:

**identificador**

(24) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/202

geopoblación:

cultura: panyata

autor:

procedencia: Nigeria

datación: XX mediados

tipología: moneda

precisiones:

nombre específico:

contexto:

material: hierro

tamaño: 189-116-085 mm

peso: 270 gramos

**identificador**

(24) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/215

geopoblación: 01/04/11 Orilla izquierda del Benue
cultura: mumuye (chamba)
autor:
procedencia: Nigeria
datación: XX mediados
tipología: moneda

precisiones:
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 350-204-021 mm
peso: 1685 gramos

**identificador**

(24) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/203

geopoblación:
cultura:
autor:
procedencia:
datación: XX mediados
tipología: moneda

precisiones:
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 264-172-004 mm
peso: 321 gramos

**identificador**

(25) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/076

geopoblación: 01/04/10 Orilla derecha del Benue
cultura: kirdi
autor: desconocido
procedencia: Nigeria, Camerún
datación: XX mediados
tipología: accesorio ritual

precisiones: collar protector
nombre específico:
contexto:
material: cuernos, metal, piel de serpiente
tamaño: 360 (longitud parcial) mm
peso: 1680 gramos

**identificador**

(25) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/079

geopoblación: 01/04/10 Orilla derecha del Benue
cultura: losol, tangere (mumuye)
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX comienzos
tipología: moneda

precisiones: barras
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 344-043-008 mm
peso: 180 gramos

**identificador**

(8) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/001

geopoblación: 01/01/01 Niger Central
cultura: tellem
autor: desconocido
procedencia: Mali, Bamako
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico:
contexto:
material: terracota (pintura negra)
tamaño: 120-40-20 mm
peso: 196 gramos

**identificador**

(ARC) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/210

geopoblación:
cultura: mbole
autor:
procedencia: República democrática del Congo
datación: XX mediados
tipología: moneda

precisiones:
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 210 (diametro) -11 (ancho)
peso: 1665

**identificador**

(ARC) Colección "Idda". Núm. Inv.: /HU.VA/223

geopoblación:

cultura:

autor:

procedencia:

datación:

tipología:

precisiones:

nombre específico:

contexto:

material:

tamaño:

peso:

**identificador**

(ARC) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/009

geopoblación: 01/01/01 Níger Central

cultura: dogón

autor: desconocido

procedencia: Mali

datación: XX, finales

tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina

nombre específico: espíritu?

contexto:

material: madera

tamaño: 390-100-100 mm

peso: 1261 gramos

**identificador**

(ARC) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/010

geopoblación: 01/01/01 Níger Central

cultura: dogón

autor: desconocido

procedencia: Mali, Bamako

datación: XX mediados

tipología: figura antropomorfa

precisiones: pareja

nombre específico: pareja primordial

contexto:

material: madera

tamaño: 380-110-80 mm

peso: 1470 gramos

**identificador**

(ARC) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/039

geopoblación: ?

cultura: senufo

autor: desconocido

procedencia: Mali, Burkina Fasso y Costa de Marfil

datación: XX finales

tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina

nombre específico: fetiche

contexto:

material: madera, (elementos orgánicos, adornos

tamaño: 430-140-150 mm

peso: 1465 gramos

**identificador**

(ARC) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/063

geopoblación: 01/03/06 Culturas clásicas del Níger

cultura: ife

autor: desconocido

procedencia: Nigeria

datación: XX finales

tipología: figura antropomorfa

precisiones: cabeza

nombre específico:

contexto: cabeza conmemorativa

material: latón

tamaño: 390-700-200 mm

peso: 3828 gramos

**identificador**

(ARC) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/064

geopoblación: 01/03/06 Culturas clásicas del Níger

cultura: ife

autor: desconocido

procedencia: Nigeria

datación: XX finales

tipología: figura antropomorfa

precisiones: cabeza

nombre específico:

contexto: cabeza conmemorativa

material: latón

tamaño: 461-178-210 mm

peso: 3433 gramos

**identificador**

(ARC) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/086

geopoblación: 01/04/11 Orilla izquierda del Benue
cultura: chamba
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 490-080-080 mm
peso: 533 gramos

**identificador**

(ARC) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/088

geopoblación: 01/04/11 Orilla izquierda del Benue
cultura: mumuye
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 460-100-070 mm
peso: 640 gramos

**identificador**

(ARC) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/091

geopoblación: 01/04/11 Orilla izquierda del Benue
cultura: mumuye
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico:
contexto:
material: hueso, fibras piel
tamaño: 381-209-074 mm
peso: 766 gramos

**identificador**

(ARC) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/107

geopoblación: 02/01/15 Cuenca del Ogooué
cultura: mahongwe
autor: desconocido
procedencia: Gabón
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura andrógina
nombre específico: bwete
contexto: guardián de relicario
material: madera, latón
tamaño: 510-210-07 mm
peso: 1577 gramos

**identificador**

(ARC) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/216

geopoblación:
cultura: mbole
autor:
procedencia: República democrática del Congo
datación: XX mediados
tipología: moneda

precisiones:
nombre específico:
contexto:
material: bronce
tamaño: 250 (diametro) -14 (ancho) mm
peso: 2128 gramos

**identificador**

(CAJ) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/197

geopoblación:
cultura:
autor:
procedencia:
datación:
tipología: accesorio del hogar

precisiones: recipiente de aceite de palma
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño:
peso:

**identificador**

(CAJ)Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/206

geopoblación:

cultura: cultura:
autor:
procedencia:
datación: XX mediados
tipología: moneda

precisiones:

nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 411-130-004 mm
peso: 373 gramos

**identificador**

(CAJ)Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/213

geopoblación:

cultura: Mbum
autor:
procedencia: Camerún
datación: XX mediados
tipología: moneda

precisiones:

nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 410-307-001 mm
peso: 501 gramos

**identificador**

(CAJ)Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/217

geopoblación:

cultura: chamba, (Mambila)
autor:
procedencia: Nigeria
datación: XX mediados
tipología: moneda

precisiones:

nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 501-117-003 mm
peso: 332 gramos

**identificador**

(CAJ)Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/219

geopoblación: 01/04/11 Orilla izquierda del Benue

cultura: mumuye
autor:
procedencia: Nigeria
datación: XX mediados
tipología: moneda

precisiones:

nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 660-125-007 mm
peso: 372 gramos

**identificador**

(CAJ)Colección "Idda". Núm. Inv.: /HU.VA/221

geopoblación: 01/04/11 Orilla izquierda del Benue

cultura: mumuye
autor:
procedencia: Nigeria
datación: XX mediados
tipología: moneda

precisiones:

nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 556-048-048 mm
peso: 265 gramos

**identificador**

(CAJ)Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/065

geopoblación: 01/04/09 Lago Chad

cultura: kipseki
autor: desconocido
procedencia: Chad, lago Chad
datación: XX comienzos
tipología: moneda

precisiones:

nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 508-960-100 mm
peso: 104 gramos

**identificador**

(CAJ) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/077

geopoblación:	01/04/10 Orilla derecha del Benue	precisiones:	arma
cultura:	fali, Mumuye	nombre específico:	
autor:	desconocido	contexto:	
procedencia:	Nigeria, Camerún	material:	hierro, fibras
datación:	XX finales	tamaño:	405-210-025 mm
tipología:	moneda	peso:	338 gramos

**identificador**

(CAJ) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/089

geopoblación:	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	precisiones:	moneda
cultura:	mumuye	nombre específico:	
autor:	desconocido	contexto:	
procedencia:	Nigeria	material:	hierro
datación:	XX finales	tamaño:	457-174-002 mm
tipología:	moneda	peso:	228 gramos

**identificador**

(CAJ) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/092

geopoblación:	01/04/11 Orilla izquierda del Benue	precisiones:	arma
cultura:	Mbum (mumuye)	nombre específico:	
autor:	desconocido	contexto:	
procedencia:	Camerún	material:	hierro
datación:	XX finales	tamaño:	524-388-002 mm
tipología:	moneda	peso:	652 gramos

**identificador**

(CAJ) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/112

geopoblación:	02/02/17 A la derecha del Uele	precisiones:	arma
cultura:	nzakara, ngindza (fang)	nombre específico:	
autor:	desconocido	contexto:	
procedencia:	República del Congo	material:	cobre, hierro
datación:	XX finales	tamaño:	390-396-033 mm
tipología:	moneda	peso:	610 gramos

**identificador**

(CAJ) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/133

geopoblación:		precisiones:	agrícola
cultura:	afade, (No)	nombre específico:	
autor:	desconocido	contexto:	
procedencia:	Chad (Nigeria)	material:	hierro, madera
datación:	XX finales	tamaño:	258-280-021 mm
tipología:	moneda	peso:	203 gramos

**identificador**

(CAJ) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/149

geopoblación:		precisiones:	agrícola
cultura:		nombre específico:	
autor:	desconocido	contexto:	
procedencia:	desconocido	material:	hierro
datación:	XX finales	tamaño:	4880-168 mm
tipología:	moneda	peso:	402 gramos

**identificador**

(CAJ) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/150

geopoblación:

cultura: cultura: desconocido
autor: autor: desconocido
procedencia: procedencia: desconocido
datación: datación: XX finales
tipología: tipología: moneda

precisiones: agricultura

nombre específico:
contexto:
material: material: hierro, madera
tamaño: tamaño: 476-190-028 mm
peso: peso: 248 gramos

**identificador**

(CAJ) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/156

geopoblación:

cultura: cultura: kweke
autor: autor: desconocido
procedencia: procedencia: Nigeria
datación: datación: XX mediados
tipología: tipología: moneda

precisiones: agricultura

nombre específico:
contexto:
material: material: hierro
tamaño: tamaño: 410-094-003 mm
peso: peso: 352 gramos

**identificador**

(CAJ) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/198

geopoblación:

cultura:
autor:
procedencia:
datación:
tipología:

precisiones:

nombre específico:
contexto:
material:
tamaño:
peso:

**identificador**

(CAJ) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/205

geopoblación:

cultura: Hoes
autor:
procedencia: procedencia: Nigeria
datación: datación: XX mediados
tipología: tipología: moneda

precisiones:

nombre específico:
contexto:
material: material: hierro
tamaño: tamaño: 433-112-012
peso: peso: 700 gramos

**identificador**

(CAJ) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/211

geopoblación:

cultura: Mbum
autor:
procedencia: procedencia: Camerún
datación: datación: XX mediados
tipología: tipología: moneda

precisiones:

nombre específico:
contexto:
material: material: hierro
tamaño: tamaño: 356-218-305 mm
peso: peso: 1011 gramos

**identificador**

(CAJ) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/218

geopoblación: 01/04/11 Orilla izquierda del Benue

cultura: mumuye
autor:
procedencia: procedencia: Nigeria
datación: datación: XX mediados
tipología: tipología: moneda

precisiones:

nombre específico:
contexto:
material: material: hierro
tamaño: tamaño: 645-026-021 mm
peso: peso: 253 gramos

**identificador**

(CAJ) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/220

geopoblación:		precisiones:
cultura:	No	nombre específico:
autor:		contexto:
procedencia:	Nigeria	material: hierro
datación:	XX mediados	tamaño: 551-151-030 mm
tipología:	moneda	peso: 561 gramos

**identificador**

(DES) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/005

geopoblación:	01/01/01 Niger Central	precisiones:
cultura:	dogón	nombre específico:
autor:	desconocido	contexto:
procedencia:	Mali	material: madera
datación:	XX mediados	tamaño: 610-190-200 mm
tipología:	figura antropomorfa	peso: 11200 gramos

**identificador**

(DES) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/008

geopoblación:	01/01/01 Niger Central	precisiones:
cultura:	dogón	nombre específico:
autor:	desconocido	contexto:
procedencia:	desconocido	material: madera
datación:	XX finales	tamaño: 610-180-150 mm
tipología:	máscara	peso: 2701 gramos

**identificador**

(DES) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/094

geopoblación:	01/05/12 El Bajo Niger	precisiones:
cultura:	Ejagham Igbo Eket	nombre específico:
autor:	desconocido	contexto:
procedencia:	Nigeria	material: madera
datación:	XX finales	tamaño: 730-640-120 mm
tipología:	altar	peso: 2695 gramos

**identificador**

(DES) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/110

geopoblación:	02/01/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge	precisiones:
cultura:	congo, vili, yombe	nombre específico:
autor:	desconocido	contexto:
procedencia:	Congo	material: madera, huesos, clavos, cristal
datación:	XX finales	tamaño: 540-250-220 mm
tipología:	figura antropomorfa	peso: 2104 gramos

**identificador**

(DES) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/160

geopoblación:	02/03/20 Del Lulua al Tanganika	precisiones:
cultura:	songye	nombre específico:
autor:	desconocido	contexto: control social
procedencia:	República democrática del Congo	material: madera, fibras
datación:	XX, finales	tamaño: 000-000-000 mm
tipología:	máscara	peso: 000 gramos

**identificador**

(EXP)Colección "Idda". Núm. Inv.: /HU.VA/222

geopoblación:

cultura:

autor:

procedencia:

datación:

tipología:

precisiones:

nombre específico:

contexto:

material:

tamaño:

peso:

**identificador**

(EXP)Colección "Idda". Núm. Inv.: /HU.VA/224

geopoblación:

cultura:

autor:

procedencia:

datación:

tipología:

precisiones:

nombre específico:

contexto:

material:

tamaño:

peso:

**identificador**

(EXP)Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/011

geopoblación: 01/01/01 Níger Central

cultura:

autor:

procedencia:

datación:

tipología: accesoario arquitectónico

precisiones: puerta

nombre específico:

contexto:

material: madera

tamaño: 164-40-8 mm

peso: 14000 gramos

**identificador**

(EXP)Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/016

geopoblación: 01/01/01 Niger Central

cultura:

autor:

procedencia:

datación:

tipología: figura antropomorfa

precisiones: cabeza femenina

nombre específico: marioneta

contexto:

material: madera

tamaño: 840-170-170 mm

peso: 0000 gramos

**identificador**

(EXP)Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/017

geopoblación: 01/01/01 Niger Central

cultura:

autor:

procedencia:

datación:

tipología: máscara

precisiones: máscara casco

nombre específico:

contexto:

material: madera y fibras

tamaño: 300-270-340 mm

peso: 2368 gramos

**identificador**

(EXP)Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/018

geopoblación: 01/01/01 Niger Central

cultura:

autor:

procedencia:

datación:

tipología: figura antropomorfa

precisiones: fetiche

nombre específico:

contexto:

material: madera, barro, excrementos

tamaño: 73-24-17 mm

peso: 2186 gramos

**identificador**

(EXP) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/019

geopoblación: 01/01/01 Niger Central
cultura: bamana
autor: desconocido
procedencia: Mali
datación: XX mediados
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico: gwandousou
contexto:
material: madera
tamaño: 980-190-250 mm
peso: 11102 gramos

**identificador**

(EXP) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/033

geopoblación: 01/01/02 Sabanas de Burkina
cultura: mossi
autor: desconocido
procedencia: Burkina
datación: XX mediados
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico: poste fecundidad
contexto:
material: madera
tamaño: 1240-180-170 mm
peso: 8970 gramos

**identificador**

(EXP) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/034

geopoblación: 01/01/02 Sabanas de Burkina
cultura: mossi
autor: desconocido
procedencia: Burkina
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico: fecundidad
contexto:
material: madera
tamaño: 1230-210-210 mm
peso: 1270 gramos

**identificador**

(EXP) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/036

geopoblación: 01/01/02 Sabanas de Burkina
cultura: moba
autor: desconocido
procedencia: Togo
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura axesuada
nombre específico: tchitcheri
contexto:
material: madera
tamaño: 990-200-180 mm
peso: 10390 gramos

**identificador**

(EXP) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/040

geopoblación: ?
cultura: senufo
autor: desconocido
procedencia: Mali, Burkina Fasso y Costa de Marfil
datación: XX finales
tipología: máscara

precisiones: máscara casco zoomorfa
nombre específico: wambele? Waniungu? Gbon?
contexto:
material: madera
tamaño: 310-280-460 mm
peso: 5180 gramos

**identificador**

(EXP) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/050

geopoblación: 01/02/04 El litoral y el bosque interior
cultura: Toma
autor: desconocido
procedencia: Guinea
datación: XX finales
tipología: máscara

precisiones: máscara torso
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 113-35-10 mm
peso: 7921 gramos

**identificador**

(EXP) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/072

geopoblación: 01/04/10 Orilla derecha del Benue
cultura: kirdi
autor: desconocido
procedencia: Nigeria Camerún
datación: XX mediados
tipología: accesorio personal

precisiones: escudo
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 850-510-170 mm
peso: 3280 gramos

**identificador**

(EXP) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/081

geopoblación: 01/04/11 Orilla izquierda del Benue
cultura: idoma
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: agrícola
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 820-275-010 mm
peso: 625 gramos

**identificador**

(EXP) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/082

geopoblación: 01/04/11 Orilla izquierda del Benue
cultura: chamba
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX mediados
tipología: máscara

precisiones: máscara casco
nombre específico: búfalo
contexto:
material: madera
tamaño: 630-280-300 mm
peso: 3472 gramos

**identificador**

(EXP) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/090

geopoblación: 01/04/11 Orilla izquierda del Benue
cultura: mambila, mfunte,wulí
autor: desconocido
procedencia: Nigeria, Camerún
datación: XX finales
tipología: agrícola

precisiones:
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 700-240-020 mm
peso: 2378 gramos

**identificador**

(EXP) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/102

geopoblación:
cultura:
autor: desconocido
procedencia:
datación:
tipología:

precisiones:
nombre específico: byeri guardianes de relicario
contexto: culto Melan; presencias protectoras
material: madera
tamaño: 000-000-000 mm
peso: 000 gramos

**identificador**

(EXP) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/113

geopoblación: 02/02/18 A la izquierda del Uele
cultura: sengue, sengele
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: arma
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 680-100-090 mm
peso: 402 gramos

**identificador**

(EXP) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/122

geopoblación: 03/02/28 En torno al Nyasa
cultura: makonde
autor: desconocido
procedencia: Mozambique
datación: XX finales
tipología: máscara

precisiones: máscara casco
nombre específico: limpico
contexto:
material: madera, pelo humano
tamaño: 260-240-330 mm
peso: 937 gramos

**identificador**

(EXP) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/159

geopoblación:
cultura: zaramo
autor: desconocido
procedencia: Tanzania
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: maternidad
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 840-340-380 mm
peso: 11658 gramos

**identificador**

(ISA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/007

geopoblación: 01/01/01 Niger Central
cultura: dogón
autor: desconocido
procedencia: Mali, Bamako
datación: XX mediados
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico:
contexto: súplica o arrepentimiento
material: madera
tamaño: 340-70-80 mm
peso: 0000 gramos

**identificador**

(ISA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/020

geopoblación: 01/01/01 Níger Central
cultura: bamana
autor: desconocido
procedencia: Mali
datación: XX finales
tipología: máscara

precisiones: máscara horizontal
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 1210-210-370 mm
peso: 0000 gramos

**identificador**

(ISA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/021

geopoblación: 01/01/01 Níger Central
cultura: bamana
autor: desconocido
procedencia: Mali
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico: nyeleni
contexto:
material: madera
tamaño: 400-100-070 mm
peso: 0000 gramos

**identificador**

(ISA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/024

geopoblación: 01/01/01 Níger Central
cultura: bamana
autor: desconocido
procedencia: Mali
datación: XX finales
tipología: máscara

precisiones: máscara yelmo
nombre específico: tywara
contexto:
material: madera
tamaño: 00-00-00 mm
peso: 0000 gramos

**identificador**

(ISA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/027

geopoblación: 01/01/01 Niger Central
cultura: bamana
autor: desconocido
procedencia: Mali
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 480-100-090 mm
peso: 0000 gramos

**identificador**

(ISA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/041

geopoblación: ?
cultura: senufo
autor: desconocido
procedencia: Costa de Marfil
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico: síntesis déble (squeleton)
contexto:
material: madera
tamaño: 1690-100-120 mm
peso: 0000 gramos

**identificador**

(ISA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/048

geopoblación: 01/02/04 El litoral y el bosque interior
cultura: dan
autor: desconocido
procedencia: Costa de Marfil
datación: XX finales
tipología: máscara

precisiones: máscara frontal
nombre específico:
contexto:
material: madera, fibras, cauris
tamaño:
peso: 0000 gramos

**identificador**

(ISA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/053

geopoblación: 01/02/05 Costa de Guinea Central
cultura: baule
autor: desconocido
procedencia: Costa de Marfil, Bouaké
datación: XX finales
tipología: figura zoomorfa

precisiones: mono
nombre específico: ngebekre
contexto:
material: madera
tamaño: 500-100-090 mm
peso: 1266 gramos

**identificador**

(ISA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/056

geopoblación: 01/02/05 Costa de Guinea Central
cultura: fon
autor: desconocido
procedencia: Benin
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico: fetiche
contexto:
material: madera
tamaño: 450-160-120 mm
peso: 0000 gramos

**identificador**

(ISA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/104

geopoblación: 02/01/15 Cuenca del Ogooué
cultura: shira-punu fang
autor: desconocido
procedencia: Gabón
datación: XX finales
tipología: accesorio ritual

precisiones: fuelle de forja
nombre específico:
contexto:
material: madera, piel
tamaño: 760-360-160 mm
peso: 000 gramos

**identificador**

(ISA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/105

geopoblación: 02/01/15 Cuenca del Ogooué
cultura: kota
autor: desconocido
procedencia: Gabón
datación: XX finales
tipología: máscara

precisiones: máscara frontal
nombre específico: kifwebe
contexto:
material: madera
tamaño: 280-100-110 mm
peso: 000 gramos

**identificador**

(ISA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/108

geopoblación: 02/01/15 Cuenca del Ogooué
cultura: punu tsanguí
autor: desconocido
procedencia: Gabón
datación: XX finales
tipología: máscara

precisiones: máscara frontal
nombre específico: okuyi
contexto:
material: madera, fibras
tamaño: 300-180-120 mm
peso: 000 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/004

geopoblación: 01/01/01 Níger Central
cultura: dogón
autor: desconocido
procedencia: Mali, Bamako
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico: ancestro
contexto:
material: madera
tamaño: 710-140-130 mm
peso: 1725 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/014

geopoblación: 01/01/01 Níger Central
cultura: dogón
autor: desconocido
procedencia: Mali, Bamako
datación: XX mediados
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico: espíritu, ancestro?
contexto:
material: madera
tamaño: 610-120-160 mm
peso: 0000 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/022

geopoblación: 01/01/01 Níger Central
cultura: bamana
autor: desconocido
procedencia: Mali, Bamako
datación: XX mediados
tipología: máscara

precisiones: máscara frontal
nombre específico: sociedad Kore?
contexto:
material: madera
tamaño: 490-250-220 mm
peso: 3112 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/025

geopoblación: 01/01/01 Níger Central
cultura: bamana
autor: desconocido
procedencia: Mali
datación: XX finales
tipología: máscara

precisiones: máscara yelmo
nombre específico: tywara
contexto: rito de fertilidad
material: madera (cauris, campana, fibras)
tamaño: 680-437-100 mm
peso: 1230 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/026

geopoblación: 01/01/01 Níger Central
cultura: bamana
autor: desconocido
procedencia: Mali
datación: XX mediados
tipología: accesorio personal

precisiones: taburete
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 280-170-160 mm
peso: 1458 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/029

geopoblación: 01/01/02 Sabanas de Burkina
cultura: bobo
autor: desconocido
procedencia: Burkina
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico: portador de máscara
contexto:
material: madera
tamaño: 560-170-270 mm
peso: 2166 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/035

geopoblación: 01/01/02 Sabanas de Burkina
cultura: moba
autor: desconocido
procedencia: Togo
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura axesuada
nombre específico: tchitcheri
contexto:
material: madera
tamaño: 390-060-060 mm
peso: 265 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/043

geopoblación: 01/01/01 Níger Central
cultura: marka
autor: desconocido
procedencia: Mali
datación: XX comienzos
tipología: máscara

precisiones: máscara frontal
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 490-195-105 mm
peso: 641 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/049

geopoblación: 01/02/04 El litoral y el bosque interior
cultura: dan
autor: desconocido
procedencia: Costa de Marfil
datación: XX finales
tipología: máscara

precisiones: máscara frontal
nombre específico:
contexto:
material: madera, cuernos, fibras, cauris
tamaño: 460-315-210 mm
peso: 1953 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/052

geopoblación: 01/02/05 Costa de Guinea Central
cultura: baule
autor: desconocido
procedencia: Costa de Marfil, Bouaké
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico: blolo bian
contexto:
material: madera
tamaño: 480-080-110 mm
peso: 935 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/054

geopoblación: 01/02/05 Costa de Guinea Central
cultura: baule
autor: desconocido
procedencia: Costa de Marfil, Bouaké
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico: asie usu
contexto:
material: madera
tamaño: 500-120-120 mm
peso: 1313 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/057

geopoblación: 01/02/05 Costa de Guinea Central
cultura: yoruba
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: máscara

precisiones: máscara torso
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 485-299-198 mm
peso: 1382 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/058

geopoblación: 01/02/05 Costa de Guinea Central
cultura: yoruba
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: máscara

precisiones: máscara torso
nombre específico:
contexto:
material: madera
tamaño: 400-290-100 mm
peso: 1638 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/061

geopoblación: 01/02/05 Costa de Guinea Central
cultura: yoruba
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: accesorio ritual

precisiones: espantamaleficios
nombre específico:
contexto:
material: fibras y piel
tamaño: 470-060-033 mm
peso: 64 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/071

geopoblación: 01/04/10 Orilla derecha del Benue
cultura: afo
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX comienzos
tipología: moneda

precisiones: agrícola
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 556-392-018 mm
peso: 4583 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/087

geopoblación: 01/04/11 Orilla izquierda del Benue
cultura: mumuye
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico: iagalagana
contexto: uso múltiple
material: madera
tamaño: 630-130-130 mm
peso: 2345 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/093

geopoblación: 01/04/11 Orilla izquierda del Benue
cultura: Chamba
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: moneda

precisiones: formas naturales animales
nombre específico:
contexto:
material: hierro
tamaño: 485-145 mm
peso: 411 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/097

geopoblación: 01/05/14 El Grasland Camerúnés
cultura: bamileke
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico:
contexto:
material: madera, cauris, cuentas
tamaño: 559-174-147 mm
peso: 2631 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/103

geopoblación: 02/01/15 Cuenca del Ogooué
cultura: fang
autor: desconocido
procedencia: Gabón
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: cabezas
nombre específico: nlo byeri o nyima byeri
contexto: culto Melan; presencias protectoras
material: madera
tamaño: 330-180-180 mm
peso: 1087 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/117

geopoblación: 02/03/20 Del Lulua al Tanganika
cultura: songye
autor: desconocido
procedencia: Congo
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico: boanga
contexto:
material: madera, fibras, plumas, piel de serpiente
tamaño: 640-190-160 mm
peso: 2202 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/151

geopoblación:
cultura:
autor: desconocido
procedencia: desconocido
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura femenina
nombre específico:
contexto:
material: cuentas, barro
tamaño: 3320-189-159 mm
peso: 4536 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/157

geopoblación: 02/01/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge
cultura: fang
autor: desconocido
procedencia: Guinea Ecuatorial
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: poste
nombre específico: nlo byeri o nyima byeri; manebiang
contexto: culto Melan; presencias protectoras
material: madera
tamaño: 540-128-095 mm
peso: 1327 gramos

**identificador**

(TRA) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/158

geopoblación: 02/01/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge
cultura: fang
autor: desconocido
procedencia: Guinea Ecuatorial
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: poste
nombre específico: nlo byeri o nyima byeri; manebiang
contexto: culto Melan; presencias protectoras
material: madera
tamaño: 530-120-134 mm
peso: 1479 gramos

identificador

(VAL) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/013

geopoblación:
cultura: kuba
autor:
procedencia: República Democrática del Congo
datación: XX, finales
tipología: moneda

precisiones: agrícola, arma
nombre específico:
contexto:
material:
tamaño:
peso:

**identificador**

(VAL) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/042

geopoblación: ?
cultura: senufo
autor: desconocido
procedencia: Costa de Marfil
datación: XX finales
tipología: figura zoomorfa

precisiones: pájaro
nombre específico: Setien, Porpianong, Kalao
contexto:
material: madera, latón
tamaño: 120-40-20 mm
peso: 0000 gramos

**identificador**

(VAL) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/095

geopoblación: 01/05/13 El Cross River
cultura: Ejaghham
autor: desconocido
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: máscara yelmo

precisiones: cabeza
nombre específico:
contexto:
material: madera, piel, fibra
tamaño: mm
peso: 000 gramos

**identificador**

(VAL) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/101

geopoblación: 02/01/15 Cuenca del Ogooué
cultura: fang
autor: desconocido
procedencia: Gabón
datación: XX finales
tipología: máscara

precisiones: máscara frontal
nombre específico: Ngil
contexto:
material: madera
tamaño: 000-000-000 mm
peso: 000 gramos

**identificador**

(VAL) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/111

geopoblación: 02/01/16 Entre el Kouilou Niari y el M'Bridge
cultura: congo, vili, yombe
autor: desconocido
procedencia: Congo
datación: XX finales
tipología: figura antropomorfa

precisiones: figura masculina
nombre específico: nkondi
contexto: culto a los antepasados
material: madera, huesos, cuerdas, clavos
tamaño: 350-230-190 mm
peso: 000 gramos

**identificador**

(VAL) Colección "Idda". Núm. Inv.: C.I./HU.VA/114

geopoblación: 02/03/20 Del Lulua al Tanganika

precisiones: máscara frontal

cultura: luba, lega

nombre específico:

autor: desconocido

contexto:

procedencia: Congo

material: madera

datación: XX finales

tamaño: 260-240-330 mm

tipología: máscara

peso: 000 gramos

5.3 Cartografía

5.3.1 Cartografía Física.

Nos remitimos al registro 0713.

Registro:	0713		Gran Atlas universal. Barcelona: Ebris, 2007.	Categoría: Mapa físico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: General País: General Tipología:
Identificador:	M001			

5.3.2 Cartografía Política.

Nos remitimos al registro 0709.

Registro:	0709		Map No. 4045 Rev. 5 UNITED NATIONS April 2009. Department of Field Support Cartographic Section	Categoría: Mapa político Área: Cartografía Clasicación: Cultura: General País: General Tipología:
Identificador:	M002			

5.3.3 Cartografía Climática.

Nos remitimos a los registros: 0714, 0715, 0716 y 0717.

Registro:	0714		Gran Atlas universal. Barcelona: Ebris, 2007.	Categoría: Mapa climático Área: Cartografía Clasicación: Cultura: General País: General Tipología: Material
Identificador:	M003			
Registro:	0715		Gran Atlas universal. Barcelona: Ebris, 2007.	Categoría: Mapa climático Área: Cartografía Clasicación: Cultura: General País: General Tipología: Material
Identificador:	M004			
Registro:	0716		SELLIER, Jean. <i>Atlas de los pueblos de África</i> . Barcelona: Paidos, 2005, pág. 12.	Categoría: Mapa climático Área: Cartografía Clasicación: Cultura: General País: General Tipología: Material
Identificador:	M005			
Registro:	0717		Gran Atlas universal. Barcelona: Ebris, 2007.	Categoría: Mapa climático Área: Cartografía Clasicación: Cultura: General País: General Tipología: Material
Identificador:	M006			

5.3.4 Cartografía Humana.

Nos remitimos al registro: 0718.

Registro: 0718
Identificador: M007



Gran Atlas universal. Barcelona: Ebris, 2007.

Categoría: Mapa población
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

5.3.5 Cartografía Lingüística.

Nos remitimos a los registros: 0719, 0720, 0721, 0722, 0813, 0814, 0815, 0816, 0817 y 0723.

Registro: 0719
Identificador: M008



Categoría: Mapa lingüístico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0720
Identificador: M009



SELLIER, Jean. *Atlas de los pueblos de África*. Barcelona: Paidos, 2005, pág. 13.

Categoría: Mapa lingüístico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0721
Identificador: M010



HUFFMAN, Steve. Data from World Language Mapping System v.3.2 (Ethnologue 15th ed.); www.gmi.org/wlms www.ethnologue.com

Categoría: Mapa lingüístico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0722
Identificador: M011



HUFFMAN, Steve. Data from World Language Mapping System v.3.2 (Ethnologue 15th ed.); www.gmi.org/wlms www.ethnologue.com

Categoría: Mapa lingüístico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0723
Identificador: M012



HUFFMAN, Steve. Data from World Language Mapping System v.3.2 (Ethnologue 15th ed.); www.gmi.org/wlms www.ethnologue.com

Categoría: Mapa lingüístico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0814 Identificador: M103		Muturzikin.com 2007 http://www.muturzikin.com/cartesafrique/carteafriqueouest.htm	Categoría: Mapa lingüístico Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Tipología: Material:	Mapa lingüístico Cartografía
Registro: 0815 Identificador: M104		Mapa lingüístico de África Central. http://www.muturzikin.com/cartesafrique/carteafriquecentrale.htm	Categoría: Mapa lingüístico Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Tipología: Material:	Mapa lingüístico Cartografía
Registro: 0816 Identificador: M105		Mapa lingüístico de Nigeria y Camerún. http://www.muturzikin.com/	Categoría: Mapa lingüístico Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Tipología: Material:	Mapa lingüístico Cartografía Nigeria, Camerún
Registro: 0817 Identificador: M106		Mapa lingüístico de África meridional. http://www.muturzikin.com/	Categoría: Mapa lingüístico Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Tipología: Material:	Mapa lingüístico Cartografía
Registro: 0813 Identificador: M102		NICOLAS, Alexandre (cart.); MOSELEY, Christopher (edit). <i>Mapa lingüístico mundial</i> . Unesco, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 2009. www.lesen.org	Categoría: Mapa lingüístico Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Tipología: Material:	Mapa lingüístico Cartografía

5.3.6 Cartografía Ciencias Religiosas.

Nos remitimos al registro 0724.

Registro: 0724 Identificador: M013		SELLIER, Jean. <i>Atlas de los pueblos de África</i> . Barcelona: Paidos, 2005, pág. 15.	Categoría: Mapa religión Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Tipología: Material:	Mapa religión Cartografía
---	---	--	--	------------------------------

5.3.7 Cartografía Étnica

Nos remitimos a los registros: 0725, 0726, 0727, 0728, 0729, 0730, 0731, 0732, 0733, 0734, 0735, 0736, 0737, 0738, 0739, 0740 y 0741.

Registro: 0725
Identificador: M014



ROY, Christopher D. *Kilengi: african art from the Bareiss family collection.*
Hannover: Kestner Gesellschaft; Seattle: University of Washington Press, 2001, pág. 51.

Categoría: Mapa étnico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0726
Identificador: M015



ROY, Christopher D. *Kilengi: african art from the Bareiss family collection.*
Hannover: Kestner Gesellschaft; Seattle: University of Washington Press, 2001, pág. 318.

Categoría: Mapa étnico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0727
Identificador: M016



ROY, Christopher D. *Kilengi: african art from the Bareiss family collection.*
Hannover: Kestner Gesellschaft; Seattle: University of Washington Press, 2001, pág. 337.

Categoría: Mapa étnico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0728
Identificador: M017



ROY, Christopher D. *Kilengi: african art from the Bareiss family collection.*
Hannover: Kestner Gesellschaft; Seattle: University of Washington Press, 2001, pág. 343.

Categoría: Mapa étnico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0729
Identificador: M018



ROY, Christopher D. *Kilengi: african art from the Bareiss family collection.*
Hannover: Kestner Gesellschaft; Seattle: University of Washington Press, 2001, pág. 348.

Categoría: Mapa étnico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0730
Identificador: M019



ROY, Christopher D. *Kilengi: african art from the Bareiss family collection.*
Hannover: Kestner Gesellschaft; Seattle: University of Washington Press, 2001, pág. 355.

Categoría: Mapa étnico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0731
Identificador: M020



ROY, Christopher D. *Kilengi: african art from the Bareiss family collection.*
Hannover: Kestner Gesellschaft; Seattle: University of Washington Press, 2001, pág. 370.

Categoría: Mapa étnico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0732 Identificador: M021		ROY, Christopher D. <i>Kilengi: african art from the Bareiss family collection.</i> Hannover: Kestner Gesellschaft; Seattle: University of Washington Press, 2001, pág. 379.	Categoría: Mapa étnico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:	Mapa étnico Cartografía
Registro: 0733 Identificador: M022		ROY, Christopher D. <i>Kilengi: african art from the Bareiss family collection.</i> Hannover: Kestner Gesellschaft; Seattle: University of Washington Press, 2001, pág. 388.	Categoría: Mapa étnico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:	Mapa étnico Cartografía
Registro: 0734 Identificador: M023		ROY, Christopher D. <i>Kilengi: african art from the Bareiss family collection.</i> Hannover: Kestner Gesellschaft; Seattle: University of Washington Press, 2001, pág. 388.	Categoría: Mapa étnico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:	Mapa étnico Cartografía
Registro: 0735 Identificador: M024		ROY, Christopher D. <i>Kilengi: african art from the Bareiss family collection.</i> Hannover: Kestner Gesellschaft; Seattle: University of Washington Press, 2001, pág. 402.	Categoría: Mapa étnico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:	Mapa étnico Cartografía
Registro: 0736 Identificador: M025		MACK, John. <i>Africa. Arts and Cultures.</i> London: British Museum Press, 2000, pág. 91.	Categoría: Mapa étnico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:	Mapa étnico Cartografía
Registro: 0737 Identificador: M026		WILLETT, Frank. <i>Arte africano.</i> Barcelona: Destino, 2000, pág. 8.	Categoría: Mapa étnico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:	Mapa étnico Cartografía
Registro: 0738 Identificador: M027		WILLETT, Frank. <i>Arte africano.</i> Barcelona: Destino, 2000, pág. 9.	Categoría: Mapa étnico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:	Mapa étnico Cartografía
Registro: 0739 Identificador: M028		MACK, John. <i>Africa. Arts and Cultures.</i> London: British Museum Press, 2000, pág. 168.	Categoría: Mapa étnico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:	Mapa étnico Cartografía
Registro: 0740 Identificador: M029		MACK, John. <i>Africa. Arts and Cultures.</i> London: British Museum Press, 2000, pág. 134.	Categoría: Mapa étnico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:	Mapa étnico Cartografía
Registro: 0741 Identificador: M030		MACK, John. <i>Africa. Arts and Cultures.</i> London: British Museum Press, 2000, págs. 134; 168; 91.	Categoría: Mapa étnico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:	Mapa étnico Cartografía

5.3.8 Cartografía Histórica

Nos remitimos a los registros: 0742, 0743, 0744, 0745, 0746, 0748, 0749, 0750, 0751, 0752, 0753, 0754, 0755 y 0756.

Registro: 0742 Identificador: M031		Categoría: Mapa histórico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:
Registro: 0743 Identificador: M032		Categoría: Mapa histórico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:
Registro: 0744 Identificador: M033		Categoría: Mapa histórico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:
Registro: 0745 Identificador: M034		SELLIER, Jean. <i>Atlas de los pueblos de África</i> . Barcelona: Paidos, 2005, pág. 16. Categoría: Mapa histórico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:
Registro: 0746 Identificador: M035		SELLIER, Jean. <i>Atlas de los pueblos de África</i> . Barcelona: Paidos, 2005, pág. 17. Categoría: Mapa histórico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:
Registro: 0747 Identificador: M036		SELLIER, Jean. <i>Atlas de los pueblos de África</i> . Barcelona: Paidos, 2005, pág. 18. Categoría: Mapa histórico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:
Registro: 0748 Identificador: M037		SELLIER, Jean. <i>Atlas de los pueblos de África</i> . Barcelona: Paidos, 2005, pág. 20. Categoría: Mapa histórico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:
Registro: 0749 Identificador: M038		SELLIER, Jean. <i>Atlas de los pueblos de África</i> . Barcelona: Paidos, 2005, pág. 21. Categoría: Mapa histórico Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:

Registro: 0750
Identificador: M039



SELLIER, Jean. *Atlas de los pueblos de África*. Barcelona: Paidos, 2005, pág. 22.

Categoría: Mapa histórico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0751
Identificador: M040



SELLIER, Jean. *Atlas de los pueblos de África*. Barcelona: Paidos, 2005, pág. 24.

Categoría: Mapa histórico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0752
Identificador: M041



SELLIER, Jean. *Atlas de los pueblos de África*. Barcelona: Paidos, 2005, pág. 25.

Categoría: Mapa histórico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0753
Identificador: M042



SELLIER, Jean. *Atlas de los pueblos de África*. Barcelona: Paidos, 2005, pág. 26.

Categoría: Mapa histórico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0754
Identificador: M043



SELLIER, Jean. *Atlas de los pueblos de África*. Barcelona: Paidos, 2005, pág. 27.

Categoría: Mapa histórico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0755
Identificador: M044



SELLIER, Jean. *Atlas de los pueblos de África*. Barcelona: Paidos, 2005, pág. 28.

Categoría: Mapa histórico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

Registro: 0756
Identificador: M045



SELLIER, Jean. *Atlas de los pueblos de África*. Barcelona: Paidos, 2005, pág. 30.

Categoría: Mapa histórico
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País:
Tipología:
Material:

5.3.9 Cartografía de África Septentrional

Nos remitimos a los registros: 0757, 0758, 0759, 0760, 071, 0762, 0763, 0764 y 0765.

Registro: 0757	Identificador: M046	 Ikusta	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Argelia Tipología: Material:
Registro: 0758	Identificador: M047	 Egipto. Map No. 3795 Rev. 1. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section. December 2001.	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Egipto Tipología: Material:
Registro: 0759	Identificador: M048	 Libia. Map No. 3787 Rev 1. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section. April 1994.	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Libia Tipología: Material:
Registro: 0760	Identificador: M049	 Marruecos. Map No. 3686. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section. August 1992.	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Marruecos Tipología: Material:
Registro: 0761	Identificador: M050	 Ikusta	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Mauritania Tipología: Material:
Registro: 0762	Identificador: M051	 PÉREZ DIE, Carmen (comi). <i>Nubia. Los reinos del Nilo en Sudán</i> . Barcelona: Fundación la Caixa, 2003.	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Egipto Tipología: Material:
Registro: 0763	Identificador: M052	 Sahara. No. 3175 Rev. 1. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section. November 1995.	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Sahara Tipología: Material:
Registro: 0764	Identificador: M053	 Sudán. Map No. 3707 Rev. 5. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section. September 2000.	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Sudán Tipología: Material:
Registro: 0765	Identificador: M054	 Ikusta	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Túnez Tipología: Material:

5.3.10 Cartografía de África Occidental

Nos remitimos a los registros: 0766, 0767, 0768, 0769, 0770, 0771, 0772, 0773, 0774, 0775, 0776, 0777, 0778, 0779, 0780, y 0781.

Registro: 0766 Identificador: M055	 África occidental. Map No. 4242. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section. February 2005.	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Tipología: Material:
Registro: 0767 Identificador: M056	 Ikusta	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Benin Tipología: Material:
Registro: 0768 Identificador: M057	 Ikusta	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Burkina Tipología: Material:
Registro: 0769 Identificador: M058	 Ikusta	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Costa de Marfil Tipología: Material:
Registro: 0770 Identificador: M059	 Gabón. Map No. 4033 Rev. 1. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section. August 2001.	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Gabón Tipología: Material:
Registro: 0771 Identificador: M060	 Ikusta	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Gambia Tipología: Material:
Registro: 0772 Identificador: M061	 Ghana. Map No. 4186. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section. May 2002.	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Ghana Tipología: Material:
Registro: 0773 Identificador: M062	 Guinea Bissau. Map No. 4063. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section. July 1998.	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasicación: Cultura: País: Guinea Bissau Tipología:

Registro: 0774 Identificador: M063		Guinea Conakry. Map No. 4164 Rev. 1. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section. July 2001.	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Guinea Conakry Tipología: Material:
Registro: 0775 Identificador: M064		Liberia. Map No. 3775 Rev.3. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section. February 2002.	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Liberia Tipología: Material:
Registro: 0776 Identificador: M065		Ikusta	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Mali Tipología: Material:
Registro: 0777 Identificador: M066		Ikusta	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Niger Tipología: Material:
Registro: 0778 Identificador: M067		Ikusta	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Nigeria Tipología: Material:
Registro: 0779 Identificador: M068		Senegal. Map No. 4174. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section. October 2001.	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Senegal Tipología: Material:
Registro: 0780 Identificador: M069		Sierra Leona. Map 3902 Rev. 4. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section. December 1999.	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Sierra Leona Tipología: Material:
Registro: 0781 Identificador: M070		Ikusta	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Togo Tipología: Material:

5.3.11 Cartografía de África Central

Nos remitimos a los registros: 0782, 0783, 0784, 0785, 0786, 0788, 0789, 0790, 0791 y 0792.

Registro: 0782 Identificador: M071	África central. 802794AI (R02414) 4-01 	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Tipología: Material:
Registro: 0783 Identificador: M072	África central. Map 4007 Rev. 7. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, March 2002. 	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Tipología: Material:
Registro: 0784 Identificador: M073	África central. Map 4004.1. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, January 2004. 	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Tipología: Material:
Registro: 0785 Identificador: M074	Burundi. Map 3753 Rev. 3. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, January 2001. 	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Burundi Tipología: Material:
Registro: 0786 Identificador: M075	Ikusta 	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Camerun Tipología: Material:
Registro: 0787 Identificador: M076	Chad. Map 3788 Rev. 2. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, April 1994. 	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Chad Tipología: Material:
Registro: 0788 Identificador: M077	Congo Brazaville. Map 3813 Rev. 2. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, November 2000. 	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Congo Brazaville Tipología: Material:
Registro: 0789 Identificador: M078	República Democrática del Congo. Map 4061. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, April 1994. 	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: República Democrática del Congo Tipología: Material:
Registro: 0790 Identificador: M079	Guinea Ecuatorial. Map No. 3861 Rev. 1. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, August 2002. 	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: Guinea Ecuatorial Tipología: Material:
Registro: 0791 Identificador: M080	República Centroafricana. Map No. 4048. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, April 1998. 	Categoría: Mapa países Área: Cartografía Clasificación: Cultura: País: República Centroafricana Tipología: Material:

Registro: 0792
Identificador: M081



Ruanda. Map No. 3717 Rev. 7. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, December 1997.

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Ruanda
Tipología:
Material:

5.3.12 Cartografía de África Oriental

Nos remitimos a los registros: 0793, 0794, 0795, 0796, 0797, 0798 y 0799

Registro: 0793
Identificador: M082



Eritrea, Djibouti, Etiopia, Somalia, Kenya. Cuerno de África. Map No. 4188 Rev. 1. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, January 2004.

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Eritrea, Djibouti, Etiopia, Somalia, Kenya.
Tipología:
Material:

Registro: 0794
Identificador: M083



Ikusta

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Djibouti
Tipología:
Material:

Registro: 0795
Identificador: M084



Ikusta

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Eritrea
Tipología:
Material:

Registro: 0796
Identificador: M085



Kenya. Map No. 4187. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, August 2002.

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Kenya
Tipología:
Material:

Registro: 0797
Identificador: M086



Somalia. Map No. 3690 Rev. 4. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, August 1997.

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Somalia
Tipología:
Material:

Registro: 0798
Identificador: M087



Tanzania. Map No. 3667 Rev. 3. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, March 2001.

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Tanzania
Tipología:
Material:

Registro: 0799
Identificador: M088



Uganda. Map No. 3862 Rev. 3. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, September 2002.

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Uganda
Tipología:
Material:

5.3.13 Cartografía de África Meridional

Nos remitimos a los registros: 0800, 0801, 0802, 0803, 0804, 0805, 0806, 0807, 0808 y 0809.

Registro: 0800
Identificador: M089



Angola. Map No. 3727 Rev. 2. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, October 1997.

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Angola
Tipología:
Material:

Registro: 0801
Identificador: M090



Ikusta

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Botswana
Tipología:
Material:

Registro: 0802
Identificador: M091



Ikusta

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Lesotho
Tipología:
Material:

Registro: 0803
Identificador: M092



Malawi. Map No. 3858. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, November 1994.

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Malawi
Tipología:
Material:

Registro: 0804
Identificador: M093



Mozambique. Map No. 3706 Rev. 3. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, August 2002.

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Mozambique
Tipología:
Material:

Registro: 0805
Identificador: M094



Ikusta

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Namibia
Tipología:
Material:

Registro: 0806
Identificador: M095



Sudáfrica. Map No. 3768 Rev. 4. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, October 2001.

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Sudáfrica
Tipología:
Material:

Registro: 0807
Identificador: M096



Ikusta

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Swazi
Tipología:
Material:

Registro: 0808
Identificador: M097



Zambia. Map No. 3731 Rev. 3. United Nations, Department of Public Information Cartographic Section, July 2000.

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasificación:
Cultura:
País: Zambia
Tipología:
Material:

Registro: 0809
Identificador: M098



Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País: Zimbabwe
Tipología:
Material:

5.3.14 Cartografía de África del Índico

Nos remitimos a los registros: 0810, 0811 y 0812.

Registro: 0810
Identificador: M099



Comoros. Map No. 4088. United Nations,
Department of Public Information
Cartographic Section, January 1999.

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País: Comoros
Tipología:
Material:

Registro: 0811
Identificador: M100



Ikusta

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País: Madagascar
Tipología:
Material:

Registro: 0812
Identificador: M101



Ikusta

Categoría: Mapa países
Área: Cartografía
Clasicación:
Cultura:
País: Mauricio
Tipología:
Material:

