

## el cuerpo de los espíritus

Los cuerpos de los espíritus son el triunfo de la forma, 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 crear y de creer se hace visible y múltiple, bajo formas y apariencias diversas que el arte africano es capaz de mostrar.



Los cuerpos de los espíritus no se acaban en las manos del escultor, van cumpliendo y adquiriendo autoridad en su uso y función; esto es lo que los hace fuertes, lo que los mantiene vivos. Continúan en movimiento; se actualizan y maduran a través del diálogo con los espíritus, los antepasados y los ancestros, vinculando el conocimiento entre lo visible y lo invisible.

representación del cuerpo en el arte negroafricano; planteamientos decoloniales en educación artística



coordinador alfonso revilla carrasco

Centro Cultural  
Manuel Benito Moliner

**El cuerpo de los espíritus; la representación del cuerpo en el arte negroafricano planteamientos decoloniales en educación artística.**

**Comisario:** Alfonso Revilla Carrasco.  
**Organización:** Raúl Ursúa Astrain y Clara Inés Ocaña Mantilla.

1.ª edición. Huesca, 2024.

**Edita:** Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza.  
ISBN: 978-84-10169-08-1.

**Fotografía:** Antonio Moliné, Isabel Revilla y Alfonso Revilla.

**Diseño:** Alfonso Revilla y Judith Pérez.

**Coordinador:** Alfonso Revilla Carrasco.

**Prólogo:** Pilar Barrio Navascués.

**Autores:** Alfonso Revilla Carrasco, Raúl Ursúa Astrain, Clara Inés Ocaña Mantilla, Nuria Llevot Calvet y Olga Bernad.

**Colaboran:** Ayuntamiento de Huesca, Centro Cultural Manuel Benito Moliner, Grupo de investigación Argos (Gobierno de Aragón) y Universidad de Zaragoza.



el cuerpo de los espíritus

## **prólogo**

por Pilar Barrio Navascués **p.9**

## **el cuerpo de los espíritus**

- \_el cuerpo como desdoblamiento conformado
  - \_presentificación; corporización de lo invisible
  - \_cuerpo y ordenamiento; antropomorfismo de los espíritus
  - \_la poética del arte negroafricano; el triunfo de la forma
  - \_cuerpos de la fertilidad, de los ancestros y de la adivinación
  - \_las tallas y sus cartografías; los altares
  - \_la colonización de la mirada; visualidades colonizadas
- por Alfonso Revilla **p.11**

## **cuerpos del África occidental**

por Alfonso Revilla **p.31**

## **arte africano y educación artística**

por Alfonso Revilla, Raúl Ursúa y Clara Inés Ocaña **p.58**

## **el proyecto SomArt: educación intercultural a través del arte**

por Nuria Llevot, Olga Bernad **p.62**

## **datos de las obras**

**p.70**

## **bibliografía**

**p.78**



Centro Cultural Manuel Benito Moliner, Huesca.

Proyecto de transferencia de investigación de la Universidad de Zaragoza código OTRI 2024/0148, financiado por el Ayuntamiento de Huesca.

# prólogo

por Pilar Barrio Navascués



La colaboración entre el Centro Cultural Manuel Benito Moliner de Huesca y la Universidad de Zaragoza en la producción de exposiciones de arte africano representa una oportunidad única para promover el entendimiento y la apreciación del arte y la cultura africanos. La Universidad de Zaragoza aporta su experiencia académica en el estudio del arte africano, así como su acceso a recursos y expertos en el campo en la curaduría de exposiciones, proporcionando información especializada sobre las obras de arte, su contexto histórico y cultural, así como sus significados simbólicos y estéticos.

Además, la colaboración genera oportunidades para la realización de investigaciones interdisciplinarias sobre el arte africano. Los proyectos de investigación colaborativa abordan cuestiones como la representación cultural, la identidad, la globalización y el diálogo intercultural en el arte africano, enriqueciendo así el conocimiento académico. La colaboración entre ambas instituciones fomenta el intercambio de ideas y la creación de redes entre estudiantes, académicos, artistas y miembros de la sociedad interesados en el arte africano.



# el cuerpo de los espíritus

por Alfonso Revilla



## el cuerpo como desdoblamiento conformado

En buena parte de pueblos del África occidental, entre ellos los Dogon, Bambara, Lobi y Senufo, la talla vehicula la relación entre los vivos y los muertos a través de los antepasados. La mayoría de las tallas son de pequeño tamaño, rara vez sobrepasan el metro y medio (Willet, 2000). Representan hombres y mujeres adultos, de pie o sentados, prevaleciendo la frontalidad y el hieratismo (Huera, 1996; Bargna, 2000; Willet, 2000).



Apenas muestran gestos y carecen de dimensión narrativa secuencial. Se muestran con gran sobriedad, en plena madurez física y social; una estatua con un pecho prominente expresa la prometedora feminidad de la joven, una maternidad, el logro de la fertilidad, una figura con barba, la madurez del cuerpo humano (Breton, 2006). Las tallas muestran diferentes funciones de la vida social tanto en escarificaciones, peinados, joyas y adornos corporales, que indican la pertenencia a una clase social y las obligaciones que incumben a sus miembros.

La finalidad de la talla no se limita a la representación. Los artistas africanos dirigen su trabajo hacia la presentificación (corporeización de lo invisible), que dotará lo invisible de una presencia; la hará presente, ocupando un espacio no posicional (funcional) sino dialógico. El diálogo entre lo visible y lo invisible se basa en la interferencia entre ámbitos compartidos a través de objetos, sustancias, o "energías".

Los cuerpos de los espíritus son espacios de intermediación entre lo visible y lo invisible donde convergen 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 a través de los espíritus y ancestros.



presentificación; corporización de lo invisible

## identidad coparticipada

El ser humano tiene identidades desdobladas; debido a que en ningún caso este puede definirse en cuanto tal; no es comprensible desde sí mismo. La identidad no es un concepto unívoco, rígido, estable o definitivo, sino una relación de fuerzas variables, de identidades dinámicas y en relación. La identidad individual es incierta dada su transferibilidad y coparticipación con otros seres; es recíproca y compartida con ancestros, espíritus, animales, árboles, sustancias u objetos donde la "unidad y multiplicidad no se excluyen, sino que conviven" (Bargna, 2000, 38). El cuerpo es una unidad compuesta; un combinatorio compartido entre seres vivientes, objetos orgánicos, seres visibles, invisibles. De alguna manera "la segmentación y descomposición de los volúmenes, el tratamiento diferenciado de las partes [...] su falta de naturalismo y de fluidez orgánica" parecen responder a la perfección a la representación de esta naturaleza compuesta entre categorías no excluyentes como lo vivo y lo muerto" (Bargna, 2000, 38).

Las tallas no responden a los misterios de una alteridad inmanente, sino a la familiaridad con los que en su día compartieron un cuerpo análogo. La talla soporta identidades compartidas de forma similar a como lo hacen otros objetos o principios en los que se puede desdoblar la identidad personal, como la sombra, el principio vital, la fotografía, sustancias orgánicas, la imagen en el espejo o los adornos. La talla no es una simple representación de un cuerpo sino más bien un elemento constitutivo del mismo a través de un vínculo existencial con el ancestro representado a través de la analogías o semejanzas (Breton, 2006).



las **tallas** son **recipientes** de **identidades compartidas**



Los cuerpos de permanecen en re- suciendo “algo” en manifiesta en frontali- talla contiene la presen- tepasados o ancestro. Las identidades compartidas y vos y los antepasados a través

los espíritus poso activo. Está ese reposo que se dad y hieratismo: la cia de un espíritu, an- tallas son recipientes de trasferibles entre los vi- de una precavida distancia

entre la forma invisible y la forma visible reconocible. Las tallas son esencialmente principio de actividad que se expresa a través de su capacidad para contener e interactuar con lo invisible. De esta manera las “muñecas” Mossi o Bambara contienen la futura vida de un bebé, debido a que consideran que los niños provienen del mundo del más allá, donde comparten el principio vital con un antepasado.

Este antepasado trasmite al niño ciertos principios y características. A cada mujer le corresponden una serie de hijos por nacer que “están” todavía en el “más allá”. Los hijos nacidos representan una continuidad entre el mundo invisible y visible; esto es, la talla contiene el potencial reproductivo del linaje. Las estatuillas muestran el “hijo des-

los **cuerpos** de los **espíritus permanecen** en **reposo activo**

doblado” que habita en el otro mundo.

Los Bobo y Bambara consideran que una persona muerta está destinada a habitar el cuerpo de un recién nacido. El vínculo entre ambos podrá ser reconocible a través de hábitos y formas de ser (Breton, 2006).



El cuerpo en la representación escultórica, está concebido como parte de un orden, y es en este ordenamiento de los principios que lo componen, donde se encuentra el equilibrio. Estos principios presentes en la talla como soplo vital o el desdoblamiento, son comprensibles a partir de la concepción divisible del ser humano. Esta divisibilidad ocupa únicamente el espacio entre lo consciente y lo inconsciente, donde se revela la forma de los espíritus o antepasados que participan de la fuerza de los ancestros.

En esta concepción antropomórfica es el eje radial de la realidad, donde “dios mismo ha instalado al hombre en el centro de la religión” (Cuende, 2008, 58), y lo ha dotado de diversas almas que contienen al mismo tiempo diferentes principios como el masculino y el femenino, cada uno de ellos dotado de diferentes facultades que acrecientan el nyama (la fuerza vital) a través del cumplimiento de ritos y normativas. Las representaciones andróginas muestran la atribución a las personas de un alma doble; un estado de plenitud primigenio.

## cuerpo y ordenamiento; antropomorfismo de los espíritus

“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” (Costa, Bouttiaux, Mack y Wastiau, 2004, 13). El cuerpo femenino muestra a menudo la fecundidad por medio de pechos generosos, en formas contundentes. Esta alma representada en el cuerpo cuando se vincula 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. 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 atrofiamiento que muestra los brazos de los Blolo o las piernas del nommo acuático dogón.

En ocasiones podemos generar estados combinados en 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 definición identitaria, 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 cultural. “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” (Costa, et al., 2004, 10).

La proporción no alude sólo a la longitud total del 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, 11).

Todo concepto de proporción del cuerpo de los espíritus 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. 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. Esta necesidad de conformación visible hace que la representación del espíritu o ancestro mantenga una continuidad del naturalismo visual, con las convenientes modificaciones en virtud de su naturaleza, manteniendo las marcas corporales como el soporte del perfil identitario social.



Según la antropología comparativa el cuerpo es lo que nos reafirma en sociedad, es ante todo un signo de pertenencia. En este sentido tanto pinturas corporales como escarificaciones marcan una diferenciación cultural que mantiene elementos comunicativos, simbólicos y estéticos. “En la mayor parte de los casos, estas marcas [...] también funcionan como signos de adscripción o identidad, a linajes de parentesco, clases de edad, sociedades secretas, o guerreras, etc.” (Ramírez, 1996, 63).

Las tallas se componen de ritmos puesto que los espíritus no son ajenos al sonido que acompaña los ritos; estos son los sonidos de los espíritus. “El sonido oculto, simboliza el lenguaje del mundo del más allá en muchas sociedades secretas africanas. La “Voz” del espíritu o “máscara acústica” tiene una emisión en dos espacios: el público y el privado” (Aranzadi, 2017) Estas máscaras sonoras acercan los sonidos inaudibles a audibles utilizando términos para su verbalización como “objeto sonoro” o “tejido sonoro”, tan próximos a lo visible como a lo audible. La configuración sonora de los cuerpos de los espíritus es su propia cualidad interior, que emerge hacia la superficie, volviéndose legibles por medio de la articulación rítmica de las partes del cuerpo.



Las tallas esconden el silencio del “más allá”, el silencio de los espíritus, antepasados y ancestros. La talla activa “campos libres de acción creadora”, en los que nos sumergimos, “receptivamente en una interferencia de ámbitos”. A partir de ese momento los cuerpos de los espíritus quedan transfigurados y adquieren visibilidad, la cual nos hace participar de modo inmediato en la presencia de las cosas (López Quintas, 1987), para permitirnos ver lo invisible; proyectar la mirada más allá de la forma, liberándonos de la necesidad de dependencia y control de lo visible. El escultor ejecuta la forma y en esta se insertan los espíritus, situándose por encima de la realidad para convertirse en un campo de resonancias que participan, de ese “depósito enorme de poesía” (Marcel Proust, 1985), siendo, como decía Merleau-Ponty “esa posibilidad de ser evidente en lo eterno”, ya que “dolorosa y embriagadoramente [...] todo se tornan figuraciones, imaginaciones, fantasmas” (Calvo Serraller, 1992), donde respiran juntos lo visible y lo invisible.

Nuestra posición delante de los cuerpos de los espíritus no debe ser pasiva. Nos ha de permitir estar dispuestos al diálogo; dispuestos a comunicarse en términos de planteamientos, no de conclusiones; quizá tanto más por todo ello las tallas se autoafirmen con una gran autoridad. No se pueden plantear como respuesta acabada, sino como un espacio de encuentro con lo invisible.

Los cuerpos de los espíritus no se limitan a la representación, sino ante todo hacia la presentificación, que dotará a la obra de una presencia; la hará presente, ocupando un espacio no posicional sino dialógico. El diálogo de toda obra africana se basa en la interferencia entre los distintos ámbitos de su compleja realidad, de forma que las tallas corporales aun teniendo una especialización determinada por la relación entre su forma y función, pueden ser modificadas pasando a través de diferentes estatus.



### la poética del arte negroafricano; el triunfo de la forma



El cuerpo de los espíritus es un almacén de tiempos visibles y no visibles a través de objetos simbólicos (Cassirer, 1971) que nos permite experimentar el mundo invisible de forma organizada y coherente. La influencia de los espíritus en el mundo visible resultaría un laberinto indescifrable de señales confusas y casi imperceptibles, de no ser por los adivinos capaces de vincular similitudes a constantes para dar estabilidad a la relación entre lo visible e invisible a través de las estatuillas y sus cartografías en forma de altares. Los diferentes ritos en los que participan son una generalización sobre la estructura del mundo invisible a partir de sensaciones y sucesos dialógicos.

En el nacimiento el niño sigue vinculado al mundo de los antepasados hasta que no se va construyendo a través de los procesos de socialización. El niño se emancipa del mundo de los antepasados desde el parto hasta la iniciación pasando por ciertos ritos como dar un nombre, la escisión, circuncisión o las escarificaciones. Nacimiento y muerte son episodios alternos de corporeización (nacimiento) y fragmentación (muerte). De esta manera el nacimiento no puede dissociarse de la muerte debido a que ambos procesos son simétricos. El objetivo de ofrendas y libaciones es garantizar que un difunto separado del mundo de los vivos regrese a él como antepasado a través del nacimiento de un nuevo individuo. La muerte es la descomposición de lo sustancial. Un individuo enfermo, envejecido o moribundo sufre una primera forma de descomposición: sus constituyentes espirituales comienzan a desprenderse. El doble, el espíritu o la fuerza vital son los primeros en salir del cuerpo antes de la muerte. La tierra disolverá el cuerpo, desde el entierro hasta el levantamiento del duelo, mientras que los ritos funerarios provocaran una disociación progresiva entre el cadáver condenado a la desaparición y su restitución en el mundo de los muertos (Breton, 2006).

La exposición abarca los cuerpos de los espíritus destinados a la fertilidad que pretenden garantizar la subsistencia y continuidad del grupo a través de los antepasados. Estas tallas pretenden evitar la falta de descendencia que implicaría no poder perpetuar los ritos que permiten a las almas existir en el más allá. Esto hace que la representación de los espíritus de la fertilidad sean omnipresentes en gran parte de las culturas negroafricanas.

Nacimiento y muerte funcionan de manera complementaria. Mientras que la muerte provoca la disolución del cuerpo formal, el nacimiento es la reconstrucción del mismo.

Las tallas de los antepasados están vinculadas con los espíritus de los ancestros que forman un estatus esencial como protectores del grupo. Para formar parte del panteón de los antepasados o ancestros se requiere haber sido fundamentales. La evolución del cuerpo adquiere su plenitud en el estatus su influencia sobre lo natural y tradiciones que conducen al sosiego de los ancestros suponen la previsible haciéndolos, de esta manera ancestros y antepasados necesitan una precavida distancia con lo recordado invisible a través de la aparición de máscaras, que en la estatuariedad a que el cuerpo del portador del espíritu presentificado. En responsabilidad de: crear vínculos, soportar ritos de iniciación, elemento de regulación y constituyen una suplantar presentificar lo invisible en antepasado, espíritu a través del rito en

Para formar parte del panteón de los antepasados o dadores del clan, figuras míticas o personajes del individuo a través de los ritos de paso de antepasado, desde el cual podrá ejercer garantizando el cumplimiento de ritos y tenimiento de la ley social. Los cuerpos sentificación de los mismos en el mundo fuera, inmunes al tiempo. Las figuras de tan representaciones que mantenga una nocible y al mismo tiempo una cercanía rancia antropomorfa. Presentes a través de los danzantes tienen escasas representaciones, debido a máscaras es en sí mismo el cuerpo los danzantes de máscaras recae la responsabilidad de mantener equilibrios, superar conflictos, establecer e impartir justicia; esto es, ser presencia social. Los danzantes de máscaras que transforma al danzante para en cotidianeidad; transfigurándose rito o ancestro, que se inserta a el mundo de los vivos.

Las tallas para la adivinación representan los espíritus de la magia que se ocupan de la compensación que supone el restablecimiento del orden o la protección del individuo o colectivo frente al fenómeno de la brujería. Las prácticas de brujería identifican tensiones y conflictos, donde la talla se ocupa de funciones de protección y corrección, no a partir de una lógica científica, sino de un ordenamiento indirecto entre causas y sucesos. En grupos de África fuertemente ligados a lo sobrenatural, la adivinación es una institución que genera estabilidad, cohesión y supervivencia a partir de la intervención de un intermediario como el balalawo (yoruba), mbuki (luba), nganga (bakongo) o buor (lobi).

cuerpos de la fertilidad, de los ancestros y de la adivinación





Las estatuillas están inherentemente relacionadas con sus cartografías. Los altares y espacios rituales están cubiertos de objetos propios de las ofrendas y libaciones. En la mayoría de los casos son composiciones acumulativas que acompañan a las estatuillas en el proceso de corporeización de ancestros o espíritus. Los altares muestran el poder de la escenografía que a pesar de la presencia de las estatuillas se centra en las sustancias, principalmente las orgánicas, que permiten una metamorfosis ontológica del desdoblamiento de las identidades compartidas.

## las tallas y sus cartografías; los altares

El cuerpo de los vivos está unido al cuerpo de los antepasados a través de estos espacios de transformación (Breton, 2006). El grado de iconicidad de los elementos que componen los altares del culto a los antepasados Dagara, Dogon, Kassena, Batambariba, Bambara, Bobo, Bwa, Lyela o Lobi, es bajo. Estos altares no están contruidos al azar; su desorden es sólo aparente. Arraigados en la tierra describen la culminación del lento proceso de transformación de los muertos en ancestros. Se forman por adición acumulativa, de manera que los elementos se van sumando conforme suceden los fallecimientos. Estos altares sirven sobre todo para establecer una continuidad material entre vivos y muertos, una especie de relicario de fragmentos vinculantes, a través de soportes materiales (como ramas objetos o piedras) con poderes ancestrales. Esta continuidad se mantiene a través de libaciones y sacrificios (Breton, 2006).



Los altares Dagara en Burkina Faso están hechos de ramas gruesas que se bifurcan formando las piernas. La parte superior esboza el contorno de una cabeza. En ocasiones en la bifurcación que forman las piernas puede estar representado un pene. Los antepasados femeninos pueden estar representados por pequeños taburetes de cuatro patas, objetos emblemáticos de mujer. Los altares de los antepasados Dogon están formados por cerámicas yuxtapuestas junto con otros muchos objetos (maderas, hierros, miniaturas de escales o bastones, etc) depositados dentro de la cerámica. La cantidad de objetos es proporcional a los fallecimientos del linaje. Este principio acumulativo se encuentra en el Altares de Kassena en Burkina Faso, compuestos por edículos de barro en el que se insertan piedras redondas y lisas que llevan el nombre de un antepasado. Asimismo, los Batambariba de Togo colocan pequeños montículos de tierra. Otro tipo de altares cuyo principio no es acumulativo, obedecen a las mismas características: ausencia o simplificación de la figuración e incrustación de sus elementos en la tierra. Entre los Bambara, bloques de tierra; entre los Bobo, piedras colocadas junto al umbral de la casa y, entre los Bwa, esferas de tierra que enmarcan la entrada. Los Lyela de Burkina Faso tienen junto a la tinaja de agua, sobre una plataforma de tierra o frente a ella, pequeños bastones de tierra. Entre los Lobi el padre construye un altar sobre un montículo de tierra dedicado a un poder ancestral que se manifiesta a través de un objeto encontrado por un hijo. Sobre ese montículo se van acumulando objetos que forman parte de diferentes revelaciones de fuerzas espirituales. El hijo construirá un altar al padre cuando este forme parte del mundo de los antepasados; en ocasiones queda representado a través de un palo clavado de forma vertical (Breton, 2006).

## la colonización de la mirada; visualidades colonizadas



Los planteamientos decoloniales tratan de hacer consciente al espectador que acercarse al arte negroafricano requiere aprender a mirar desde una implicación con lo que vemos, no como espacio inmóvil, sino como espacio modificado por nuestra mirada.

Las visibilidades colonizadas ejecutan una apropiación del objeto subalterno que hace que este se construya mayoritariamente desde la mirada del que observa. El objeto negroafricano se implanta en soportes monoculturales hegemónicos; para que la adaptación sea óptima el objeto se licua vertiéndolo después en la esfera del dominio occidental.

Este proceso de licuación del arte negroafricano implica un cambio de estado, esto es, cambian el status funcional para transferirlo al status de apropiación formal.

Las sociedades negroafricanas mantenían una regulación sobre sus producciones artísticas que se trasfiere a los museos de las grandes potencias coloniales que actúan como “centros neurálgicos del gran cerebro colonial europeo en Londres París y Bélgica” (Savoy, 2018, 14). En la conferencia de Berlín, además del reparto político de África se repartieron políticas de visibilidad, que derivaron en la creación de los grandes museos en Europa a los que se le dotaba de una amplia capacidad expoliadora, como recoge el artículo seis de la cláusula de derecho marítimo donde se propugnaba que los que coleccionan obras de arte in situ se podían beneficiar de una protección especial de comercio y tránsito. Los grandes museos coloniales son la puesta en escena de la construcción de las visualidades colonizadas.

A través de ellos “nos hemos acostumbrado a unas políticas de visibilidad, a un reparto de lo sensible que nos aparta de los ideales emancipatorios, que diría Rancière, a las metonimias de un legado cultural, que transmiten la visión universalizante de unos pocos sobre el resto del mundo” (López, 2020).



La conferencia de Berlín tenía como finalidad la libertad de navegación y comercio para facilitar el suministro de materias primas y mercancías (Acta General de la Conferencia de Berlín, 26 de febrero de 1885). Dentro de las mercancías, aunque de forma más sutil, por no estar vinculado con el beneficio económico que suponían las materias primas, ocupó un lugar de relevancia el expolio las obras de arte. El informe Sarr-Savoy, del economista Felwyne Sarr y la historiadora Bénédicte Savoy, responsabiliza del expolio y la incautación ilegal a las misiones etnográficas, junto con los administradores coloniales, misioneros, militares coloniales, coleccionistas y anticuarios. Este expolio del objeto llevó consigo una apropiación de la propia mirada, de la identidad y de la memoria de las culturas negroafricanas (Mahtar, 1978).

Dan Hicks, Profesor de Arqueología Contemporánea en la Universidad de Oxford, afirma sin paliativos que los museos coloniales “fueron usados para promover la superioridad cultural; la supremacía blanca” para enaltecer “un mensaje colonial de la victoria” (Hicks, 2020). Los museos acumulan los objetos expoliados para apuntalar el relato de superioridad aportado por la antropología científica; una necropolítica (Mbembe, 2003) de los objetos. “Cuando los hombres están muertos, entran en la historia. Cuando las estatuas están muertas, entran en el arte. Esta botánica de la muerte, es lo que nosotros llamamos la cultura” (Marker et al. 1953; Alter 2006; Chamarette 2009; Cooper 2008).

El 7 de junio de 1978 Amadou Mahtar M’bow Director general de la Unesco impartió un discurso con el título “Llamamiento por el retorno de un patrimonio cultural irremplazable hacia aquellos que lo crearon”, en el que planteaba como “las vicisitudes de los pueblos de parte invaluable de identidad encuentra su materialización [...] Los pueblos que fueron víctimas de este saqueo, a veces solo han sido expoliados de una revisión decolonial de arte negroafricano a través de la búsqueda de capaces de albergar los ción crítica de históricas, epistemológicas y asfixias

plantea una visión de la obra tida de lleno en la historia a identidades de resistencia cánones de la diseminarias alteradas, prácticas logías, preocupaciones coloniales.

Las tallas actúan como espíritus contemporáneos que reivindican no sólo su lectura de la historia, sino la propia historia de sus objetos. Hemos de tener en cuenta que la calidad de las diferentes manifestaciones artísticas que emite una sociedad tiene una relación directa con la responsabilidad que adquieren las obras de arte. Esta responsabilidad es solo legible desde su contexto de producción; la obra de arte sin contexto es una mera distracción visual. El contexto dotaba al objeto de la capacidad para crear significados desde su potencialidad elucidatoria; “objetos que se llevaron con sus mundos, con su historia, con todo su potencial de la capacidad de crear, de pensar, de dirigir” (Silvie Memek Kassi. Directora del Museo de las Civilizaciones de Abiyán).

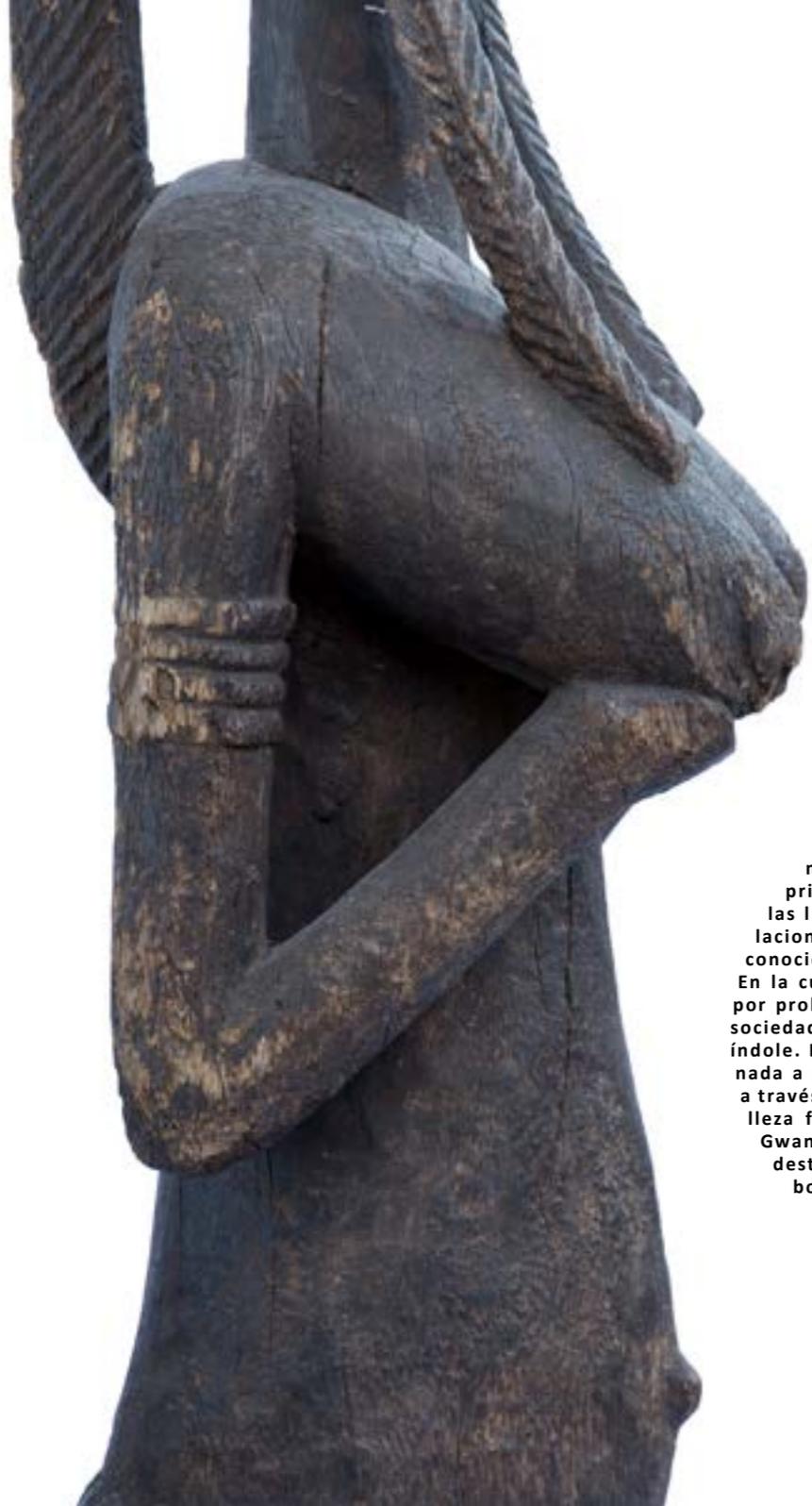




# cuerpos del África occidental

por Alfonso Revilla Carrasco





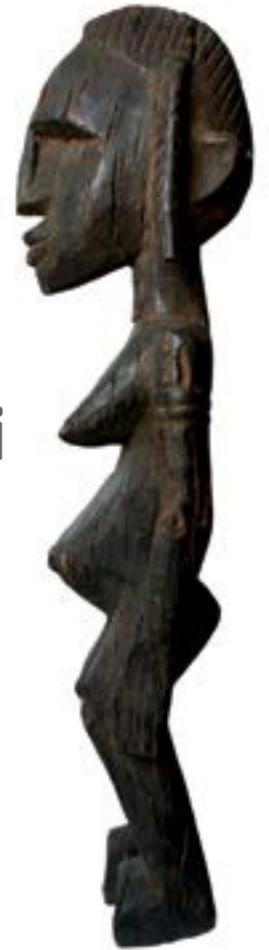
La sociedad Jo utiliza estas tallas para ser mostradas en dos momentos: el primero al inicio de la estación de las lluvias y el segundo en la fiesta relacionada con la fertilidad, comúnmente conocida como la fiesta del Gwan. En la cultura Bamana, las mujeres afectadas por problemas de fertilidad se asocian con la sociedad Gwan, la cual trata problemas de esta índole. La creación de estas figuras está destinada a propiciar la fertilidad de las mujeres, a través de la representación del ideal de belleza femenina Bamana. Las estatuas tipo Gwandousou son muy características; destacan los pechos y el vientre, simbolizando características propias del embarazo (García Reville, 2021).



 gwandousou

Las nyeleni representan el ideal de mujer bamana. Estas figuras se utilizan en la iniciación de la sociedad Jo. Los nuevos iniciados viajan a comunidades vecinas haciendo gala de su conocimiento sobre Jo, para recibir gratificaciones en forma de dinero o comida. Durante estos viajes, los iniciados utilizan los nyeleni para indicar su situación de adulto en búsqueda de esposa. Matrimonio y fertilidad están en la base de la sociedad bamana. Los pueblos se articulan en torno a unidades familiares básicas, denominadas gwa; un pueblo se compone de varios gwa. Cada gwa debe asegurar la subsistencia de sus miembros. El matrimonio es una forma de cohesión social al establecer alianzas entre diferentes gwa, y al mismo tiempo asegurar la descendencia y continuidad del linaje (García Reville, 2021).

nyeleni





La palabra bochio o bocio se compone de “bo”, poder, y “cio”, que significa cadáver. Las figuras bochio se colocan en la entrada de una aldea, un patio, una casa o un santuario, para cumplir una función protectora, impidiendo la entrada de espíritus malignos. A pesar de su pequeña escala, parecen adquirir una monumentalidad espiritual al fusionarse con la tierra. No corresponden a espíritus específicos, más bien, la figura es un depósito de fuerza espiritual. Los postes bochio a menudo carecen de refinamiento, debido a que gran parte son talladas por escultores no profesionales. Esta forma rudimentaria es apropiada a su naturaleza no humana e indefinida. Rara vez tienen características individuales o adornos corporales como peinados o escarificaciones.

## bochio Fon



Estatuilla conmemorativa de los antepasados realizada por los Bamun, un grupo de tradición islámica que vive en la región suroeste de Camerún, alrededor de Foumban. Estas poblaciones se basan en un sistema social organizado en grupos familiares extensos. Representa la figura de un antepasado sentado sobre un taburete. Está íntegramente decorado con cuentas y caurís cosidos sobre un tejido que envuelve por completo la obra. Esta textura está reservada tanto a las figuras de alto rango de la jerarquía real como a las que representan a los antepasados.



## Bamun



Los Bobo son “una yuxtaposición de comunidades surgidas de mezclas culturales y étnicas” (Cortés, 2001, 80) estructuradas en torno a la ciudad de Bobo-Diulasso y que se extienden por el oeste de Burkina Faso (otras fuentes incluyen también zonas de Mali, concretamente las que lindan con el río Bani). Asentados en la zona desde el 800 d.C., están emparentados lingüísticamente con etnias vecinas como los Bamana, al hablar una lengua propia de tipo mandé. A nivel económico, su forma de subsistencia es prácticamente idéntica a la de la etnia Bamana: cultivo de sorgo, mijo, ñame y maíz.

## ●● Bobo-fing

vara



## ●● tauwa



Los Chamba, cuyo número actual se estima en veinte mil, viven al sur del río Benue. Están divididos en pequeños reinos centralizados, cada uno encabezado por un rey asistido por un consejo de ancianos cuyos poderes están regulados por sociedades secretas masculinas y femeninas. Cada clan guardaba los cráneos de los ancestros, que eran responsables de la prosperidad y fertilidad del linaje. Además de celebrar a los antepasados, el culto vara rendía culto al espíritu tutelar, personificación del primer mala, o la tía paterna del jefe. La estatuilla es usada como medio de comunicación con el mundo de los espíritus a través de los antepasados que podían intermediar en la protección o curación de los vivos. La cosmología Chamba se basa en la interacción recíproca entre el Dios Su, los muertos, las criaturas del bosque y las personas vivas.





Marioneta destinada al teatro sogo bo, del pueblo Bamana y Bozo. El sogo bo es una exploración jocosa del universo moral abierto al escrutinio público. La relación entre hombres y mujeres y los problemas de las relaciones domésticas en los hogares polígamos son temas recurrentes del sogo bo. El conflicto entre esposas es un tema popular donde los personajes principales son Bárabara, la esposa favorita, y Galomuso, la mala esposa. El origen de estas marionetas apunta a las tallas utilizadas en el culto a los antepasados. En el teatro sogo bo los personajes son metáforas a través de las cuales se explora la naturaleza del conocimiento y el poder junto con la relación del individuo en el grupo (Hamill Gallery, tomada de Mary Jo Arnoldi en Bamana: The Art of Existence in Mali).

## bárabara o galomuso



## boli Bamana

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





El cuerpo es un tema recurrente en la iconografía Dogón. La talla está ligeramente torsionada, siguiendo la estructura del tronco en el que fue tallada. La cabeza, girada noventa grados hacia su izquierda, mantiene una importancia simbólica en función de su proporción. Presenta una barba acentuada símbolo de la sabiduría adquirida por la edad. Presenta adornos corporales en ambos brazos; en el derecho tres líneas paralelas en el antebrazo y dos en la muñeca; mientras que en el izquierdo presenta dos líneas paralelas tanto en el antebrazo como en la muñeca. El ombligo y el pene están claramente señalados.



●● ancestro Dogón

Talla femenina  
Dogón que conserva rasgos Tellem en la angulosidad y geometrización de las partes, derivada de que el tallista es al mismo tiempo el herrero y trabaja la madera con métodos de fundición del hierro. De esta manera se pierden el cuidado por los detalles y tanto la representación de ojos, nariz, boca y orejas son insinuadas con volúmenes y hendiduras sin que por ello pierdan la convicción de funcionalidad. Representa uno de los "nommo" o antepasados primordiales. Se guardan en santuarios para ser los ejecutores de los ritos que aseguran el tránsito, la fertilidad y la salud. El cadáver de los difuntos relevantes pasa un tiempo junto a estas estatuas para transferir el espíritu de los "nommo" que contienen.

## nommo primordial





Este tipo de pareja primordial se colocaba en altares para representar a los progenitores mitológicos de los Dogón. Estas tallas recibían sacrificios para proteger a la comunidad de desastres y amenazas. Otros autores plantean que las figuras Dege dal nda, o esculturas de terraza, no estarían destinadas a contener espíritus ancestrales sino a participar en funerales de personajes de alto rango posicionadas desde la terraza de la vivienda del difunto. Sin embargo, algunas fuentes apuntan hacia la representación de ancestros relacionados con la protección de la fertilidad (García, 2021; Ramírez, 1996). Otros autores los interpretan como mellizos primordiales surgidos de la relación entre Amma y la Tierra.

## dege dal nda



La talla representa un alma doble al contener el principio femenino (pechos) y masculino (barbilla) en un solo cuerpo. Las figuras arrodilladas con los brazos caídos son interpretadas por algunos autores como figuras intercesoras de su propietario ante dios. La pátina sacrificial denota su carácter votivo así como la influencia de los Tellem que habitaban el acantilado de Bandiagara con anterioridad al siglo XIII en el que llegaron los primeros grupos Dogón.

## ancestro Dogón





## ancestro Dogón



Escultura en piedra destinada al culto a los ancestros. Representa al Hogón sentado con las piernas flexionadas y apoyado en un pedestal. El Hogón es el líder espiritual de los Dogón. Su figura está relacionada con la fertilidad de la tierra a través del culto a Lebe, la diosa tierra. Es elegido de entre las familias más relevantes por atesorar reconocida sabiduría. La escultura está sustentada sobre una base de piedra decorada con una geometría de líneas oblicuas entrecruzadas. Los antebrazos y las manos discurren apoyadas y paralelas a los muslos y a las rodillas. La clavícula representa el contenedor de los "ocho granos cultivables ofrecidos a la humanidad por Amma, el dios supremo".



En la mitología Dogón Dyougou Serou es el primer ser que comete incesto y perturba el orden establecido. Cubierto de vergüenza, se tapa el rostro con ambas manos. Es una representación recurrente que encontramos en muchas máscaras y tallas Dogón. El orden será restaurado por las cuatro parejas de Nommos, dos de los cuales se sacrificarán para purificar el pecado. Estas figuras son colocadas en santuarios y tratadas con gran respeto durante el culto a los ancestros. Las figuras comparten una serena e intemporal dignidad necesaria para la continuidad de la sociedad Dogón.



## dyougou serou



Por lo general, estas tallas representan espíritus, ancestros o la pareja primordial. Se colocaban en santuarios y se les trataba con gran respeto. Las parejas comparten una representación serena y atemporal necesaria para la estabilidad y continuidad de sus sociedades. La mayoría de las parejas son dos figuras exentas, concebidas como una unidad, y colocadas de frente, simétricamente, en posturas frontales y de igual tamaño (Hamill Gallery).

ewewo  
hohovi  
venavi



Pequeñas tallas antropomorfas representadas de forma esquemática que ensalzan tanto un cuello elongado como la cabeza, que aluden a la forma del pene como símbolo de fertilidad.

Para un pueblo agrícola y/o ganadero la fertilidad es una aspiración esencial ejercida como forma de supervivencia que requiere una familia numerosa. Para controlar la cantidad y preservar la salud durante embarazos y partos tallan estos fetiches amuleto y los adornan con abalorios, cauris, semillas y todo tipo de pequeños objetos. Ejercen tanto como compromiso matrimonial como objeto didáctico. Para un africano no poder tener descendencia implica que no podrá prolongar el hecho de ser nombrado, ni mantener los ritos que le permitirán, como alma, existir en el más allá. El tránsito a la maternidad, como cambio o modificación de la cualidad de ser mujer, era posterior a la iniciación, celebrada en torno a la aparición de la menstruación. Estas iniciaciones estaban acompañadas por ritos donde las manifestaciones artísticas, principalmente máscaras o tallas propiciatorias, tenía una función eminentemente didáctica, en la transmisión de conocimientos, valores y comportamientos (Mayer, 2001).

ham pilu



## nló-byeri

En byeri recibe diferentes denominaciones: Ña-Moro que proviene de Ña (verdadero) moro o mot (hombre) significa "el hombre auténtico"; Tara que proviene de Ateria que significa "base", "punto de partida" o "referencia"; Mie-Nnama, o "Dueño del poblado"; Nkom-Nkom que proviene de Akon "arreglar" y significa "el que prepara a los hombres para el bien"; Akamayong que deriva de Akan (defender) y ayong (nación o clan), que significa "El que acompaña a la nación" y por último Ekwe-Ewe Nlo que es la palabra más literal al provenir de ekwekwe (vacío) y nlo (cabeza), que hace referencia al "cráneo". El ancestro muerto, al que protege el byeri, es mucho más fuerte que estando vivo, de manera que tiene capacidad para intervenir de forma directa en la vida de sus descendientes (Nbana Nchama, 1990).



Se cree que los fetiches Fon tienen poderes para proteger al propietario y a su familia de las desgracias y los espíritus malignos. A menudo son usadas en altares con sacrificios. La religión Fon se centra en el culto a los antepasados cuya protección se busca a través de ofrendas anuales. Durante el Imperio de Dahomey, el linaje real ofrecía anualmente ofrendas a sus antepasados consistentes en el sacrificio de cien esclavos y cautivos de guerra.



## fetiché Fon



 **njom**

Los Kaká o Keaka, denominados así por los colonos alemanes, son un subgrupo de los Ejagham que habitan una zona fronteriza entre Nigeria y Camerún, cerca del río Cross. La estatuaria Keaka comparte rasgos estilísticos de sus vecinos los Chamba y los Mumuye. Según Pierre Harter, estas poderosas estatuas están asociadas con el culto a los antepasados, mientras que Baeke las ubica en el contexto del rito médico (Lebas, 2012, p. 287 citado por la Galería Wolfgang-Jaenicke). Estas tallas se las denomina njom, el término Ejagham para la medicina, son utilizados en actividades anti-brujería. La talla Njom atribuye la culpa de una enfermedad o muerte a una bruja y la castiga en consecuencia.



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

**bateba phuwe**



Los Mandingá, Mandinká, Malinké, Mandé, Mandén o Mandinkos conforman el grupo étnico Mandén de África occidental. En la actualidad existen cerca de trece millones de mandingas distribuidas en Gambia, Guinea, Guinea-Bisáu, Senegal, Malí, Sierra Leona, Liberia, Burkina Faso y Costa de Marfil.

El pueblo Mandén ha sido predominantemente musulmán desde el siglo XIII. En áreas rurales, muchos combinan la creencia islámica con creencias animistas preislámicas a través de hermandades de varones o mujeres, conocidas como Poro y Sande o Bundu o la hermandad de mujeres del Marka y del Mendé.

Estatuilla femenina de rasgos angulares entre los que destacan los prominentes senos relacionados con la fertilidad de la mujer y de la tierra.

## Malinke



## yannaga

Los Mossi habitan en Burkina Faso, principalmente en la cuenca del río Volta, aunque grupos minoritarios se extienden por Benín, Costa de Marfil, Ghana, Malí y Togo. Los Mossi desarrollan escasa estatuaria. A parte de las Biiga, tallaban para la aristocracia figuras femeninas conmemorativas de los antepasados (a pesar de su conversión al islam en el s. XVII) que estaban presentes en sus funerales y eran el soporte del poder de los jefes. En algunos casos son representaciones de la princesa fundadora Yannaga. Solían guardarse en casa de la mujer más anciana del linaje que recibía las primacías de los productos agrarios (Cortés, 2017).





## tugubele



Los Senufo y pueblos afines habitan un amplio territorio de la sabana que se extiende por Mali, Burkina-Faso y Costa de Marfil. Por su tamaño y posición es probable que la talla sea utilizada por la sociedad femenina Sandogo en ritos de adivinación o magia (Costa, 2004). La talla está en posición sedente, cubierta con múltiples amuletos que se encuentran cubiertos por una patina sacrificial, que oculta, en parte, la decoración geométrica incisa. Carece de brazos y presenta restos de adornos corporales. Figura Tugubele finamente tallada en el característico estilo Senufo. Estas figuras, hechas de madera y teñidas de negro, representan espíritus de la selva llamados Tugubele.



## fetichismo mumuye

Figura antropomorfa asexual cuya estructura está realizada con hueso y recubierta de tejido del que sobresalen diferentes puntos alineados a lo largo de la estructura corporal. El rostro coincide con la estructura de la terminación del fémur. Para infundirles fuerza vital los Mumuye colocan las figuras junto a los cráneos de los antepasados. Son protegidas por el hacedor de lluvia que las muestra en casos excepcionales. Tienen diversos usos no excluyentes, siendo uno de los más habituales la adivinación que se ejecuta de manera similar a los tribunales de justicia.





Los Mankishi son espíritus de los muertos que pueden influir en el mundo de los vivos. Estos espíritus pueden ser malévolos, que causan desgracias, o benévolos, que atraen prosperidad. Los Songye creen que los espíritus benévolos pueden renacer al crear una figura de poder Mankishi, mientras que los espíritus malévolos (Bikudi) no renacen y se ven obligados a vagar por la tierra eternamente (Centro de Arte Walker, 1967). Las figuras de Songye sirven como protectores de la comunidad, fomentan la fertilidad y protegen de los espíritus malignos. Los nganga o practicantes de magia son los responsables de encargar estas figuras, ellos deciden las dimensiones, el género, los aspectos morfológicos y el tipo de madera con el que se realiza la talla (Wikipedia, Songye people).

mankishi

# arte africano y educación artística

por Alfonso Revilla Carrasco, Raúl Úrsua Astrain y Clara Inés Ocaña Mantilla



Los fenómenos migratorios originan contactos interculturales conflictivos en función de los imaginarios etnocéntricos de las culturas de origen, implantados en un sistema educativo monocultural, que participa en la legitimación de la violencia simbólica (Bourdieu y Passeron, 2001) que ejerce el sistema educativo, consolidada a partir de la desestimación y denigración de los logros de las culturas negroafricanas, fenómeno atribuido en parte, al infogenocidio (Sendín, 2009) y a las visualidades generadas a partir del currículum oculto.

El arte negroafricano a nivel didáctico muestra sistemas comparativos de trasfusión de conceptos de la plástica occidental a los objetos africanos, haciendo que la realidad del objeto africano se aborde de forma vaga e imprecisa. Existen en el sistema educativo español carencias significativas de referentes artísticos africanos, junto con errores en la catalogación, careciendo de referencias geográficas o históricas, de datación temporal, autor o talleres, presentando el objeto negroafricano a nivel didáctico dentro de una nebulosa histórica-geográfica.

Es necesario priorizar en una educación artística que atienda a la diversidad cultural integrando los logros negroafricanos en un entorno inclusivo (Coelho, 2006; García, 2018) que sensibilice al alumnado en la pluralidad e hibridación identitaria (Dadzie, 2004; Besalú, 2002), y que facilite un diálogo intercultural a través de las manifestaciones artísticas horizontales (Connell, 1997).

Desde esta perspectiva la adquisición de competencias interculturales que se definen como “el conjunto de destrezas necesarias para desempeñarse de manera eficaz y apropiada en las interacciones con personas de otras lenguas y culturas” (Fantini, 2007, 9), deberían ser parte indispensable de los programas escolares (UNESCO 2010, 49).

Una educación basada en las artes, en función de su carácter interpretativo y crítico, permite desarrollar en el alumnado actitudes de solidaridad, respeto, pensamiento divergente, habilidades de reflexión y empatía, aprendiendo a reconocer los estereotipos y prejuicios derivados de los conflictos migratorios, lo que incide en la prevención de actitudes racistas y la discriminación cultural (Gestión de Centros Interculturales, 2016).





La educación plástica es un medio privilegiado para generar conciencia intercultural y adquirir una mentalidad cosmopolita que amplíe el conocimiento de la diferencia y la aceptación de su naturalidad. “Vivimos en sociedades multiculturales cada vez más complejas, la educación debe ayudarnos a adquirir las competencias interculturales que nos permitan convivir con nuestras diferencias culturales, y no a pesar de éstas” (UNESCO, 2010, 122).

En muchos sentidos, el fenómeno de la emigración va unido a la globalización económica y emerge como una condición estructural de la misma, creando una doble tensión que, por un lado, empuja hacia el pensamiento único y, por otro, hacia fenómenos de reivindicación identitaria. De hecho, la pluralidad cultural a la que ha dado lugar la emigración, ha propulsado una ética del interculturalismo a nivel global. Así pues, frente a un multiculturalismo apropiacionista el desafío de una educación intercultural, nos emplaza a superar el etnocentrismo, la exotización, y la imagen pesimista e inamovible que tenemos del África Subsahariana (Revilla, Llevot, Molet, Astudillo y Mauri, 2015, 28). La experiencia artística intercultural abre al alumnado la curiosidad y el deseo por descubrir, aprendiendo a aceptar y valorar formas de expresión diversas desde el enfoque de “semejanzas” (UNESCO, 2010, 124).

Las competencias interculturales, “suponen una reconfiguración de nuestras perspectivas del mundo y nuestra forma de entenderlo. Son las herramientas que posibilitan el desplazamiento desde un choque hacia una alianza de civilizaciones” (UNESCO, 2010, 48; Huntington, 1993). La competencia social y cívica está estrechamente vinculada a la competencia intercultural, ya que ambas promueven el conocimiento de otras culturas, capacitando a los individuos a convivir en una sociedad plural, cambiante e híbrida, y aceptando las diferencias desde la tolerancia y el respeto por valores, manifestaciones y creencias de otras culturas.

A través de la comunicación intercultural, la diversidad de valores y el respeto a las diferencias, se consiguen las habilidades necesarias para ser tolerante, expresarse de forma constructiva, mostrando empatía y comprendiendo otros puntos de vista. La competencia de conciencia y expresiones culturales se adquiere mediante el estudio de autores, estilos y géneros diferenciados, permitiéndonos estos, la valoración de las manifestaciones artísticas de culturas diferenciadas desde perspectiva patrimonial.



# el proyecto SomArt: educación intercultural a través del arte

por Nuria Llevot Calvet, Olga Bernad



Desde principios del s. XXI, con la llegada creciente de personas procedentes de otros países en búsqueda de oportunidades y mejores condiciones de vida, España ha pasado de ser un país de emigración a ser un país de acogida de personas inmigrantes, enfrentándose a retos para dar respuesta a realidades diversas, calidoscópicas y cambiantes (Garreta, 2016).

La escuela también se ha visto inmersa en este proceso, acogiendo, sobre todo la red pública, a alumnado de origen extranjero. Emergen nuevas necesidades y nuevos desafíos, de los cuales se hace eco la Agenda 2030. La igualdad de oportunidades y la equidad, la integración social y educativa, la convivencia..., toman nuevos significados en el sí de una escuela inclusiva que respete las diferencias y se sitúan en primer plano de las políticas sociales y educativas. Se implementan acciones y proyectos para atender y trabajar la diversidad cultural bajo el prisma de la educación intercultural (Llevot y Bernad, 2019), que debe estar presente en todas las materias del currículum y permeando la vida del centro (Garreta y Torrelles, 2020).

Es decir, debe tener un enfoque holístico, de manera que «lo intercultural no sea un objetivo si no un todo que debería permea toda práctica y sistema educativo» (Osuna, 2012, p. 52), rehuendo de acciones puntuales y aisladas.

En este contexto, la educación intercultural, dirigida a todo el alumnado y por extensión a la comunidad educativa, es una de las herramientas más eficaces para adquirir las competencias interculturales necesarias para vivir y convivir en las sociedades del s. XXI. Garreta y Torrelles (2020, p. 47) definen la competencia intercultural como “el conjunto de valores, actitudes, habilidades y conocimientos interculturales (Council of Europe, 2014; Unesco, 2006; 2013; Deardorff, 2006; Barrett, 2018), que permiten la interacción efectiva y apropiada en situaciones multiculturales”.

Por otra parte, los resultados de diversas investigaciones muestran la pervivencia de ciertas prácticas enraizadas en el quehacer diario que enmascaran la existencia de estereotipos, microracismos y relaciones de poder etnocentristas. Y también el currículum escolar suele reflejar estas cosmovisiones. Se subrayan retos como la formación inicial y continua del profesorado, la mejora de los recursos humanos y materiales, la disminución de la brecha entre la teoría y la práctica, etc. (Llevot y Bernad, 2020; Garreta et al., 2021). El arte es una herramienta para deconstruir esta mirada etno-

céntrica y acercarnos a otras culturas y visualidades. Sin embargo, frecuentemente el currículum escolar en el área de educación visual y plástica se centra en el arte occidental y pocas veces incorpora artistas de otras latitudes, considerando las manifestaciones artísticas de otras culturas, especialmente las del continente africano como “arte primitivo”



En esta línea, subrayamos algunas acciones para deconstruir esta mirada etnocéntrica llevadas a cabo en la formación inicial de los y las futuras educadoras, como es el caso de los Seminarios Interuniversitarios de Arte africano y educación que se organizan anualmente entre las universidades de Lleida y Zaragoza (Astudillo et al. 2023; Revilla et al., 2016).

Este es el caso de la escuela de educación infantil y primaria Jaume Vicens Vives de Roses (Girona), con un elevado porcentaje de alumnado de origen extranjero. A través del proyecto de escuela "SomArt" (impulsado por las profesoras del centro Meritxel Marí y Anna Pou), que recibió el premio Baldiri Reixach en 2019, se trabajan de manera transversal diversas competencias. La etnografía realizada durante el curso 2017-2018, por el grupo de investigación Análisis Social y Educativa (GRASE) de la Universidad de Lleida dentro del Proyecto Recercaixa "Diversidad cultural e igualdad de oportunidades en la escuela" permitió analizar el trabajo realizado en esta escuela en el sí de este proyecto (la cap-sula audiovisual "El triangulo educativo" recoge esta experiencia), que se sigue implementando en la actualidad.



También algunas escuelas han roto estos moldes y han realizado un trabajo en este sentido, incorporando artistas de diferentes procedencias y backgrounds, haciendo especial hincapié en las figuras femeninas, y que difícilmente se muestran en los libros de texto de educación primaria.

Este proyecto transversal e interdisciplinar se impulsó dentro de las áreas de Visual y Plástica con la finalidad de fomentar la creatividad y el crecimiento personal de los niños y niñas y estimular su educación (aprender a aprender), donde participó todo el equipo docente de la escuela ya que el proyecto implica diversas áreas. A lo largo de la escolaridad se pretender trabajar la "mirada", presentando 27 artistas reconocidos a nivel internacional, como Salvador Dalí, Bridget Riley, Andy Warhol, Sonia Delaunay, Piet Mondrian, Lois Mailou Jones, Max Ernst, Yayoi Kusama, Keith Haring, Carmen Herrera, Banksy (Robbie Banks), Georgia O'Keeffe, Niki de Saint Phalle, Antoni Clavé ... adentrándose y profundizando en su obra y apropiándose de ella bajo la mirada individual y colectiva del grupo clase y de los grupos interniveles, trabajando diversas técnicas y elaborando obras propias, que permiten explosionar la creatividad de cada niño y niña. La educación intercultural impregna la actividad y la vida cotidiana del centro en sus espacios y tiempos.



A través de las obras de los artistas, se ofrece un conjunto de experiencias vitales para potenciar la creatividad del alumnado. Como indica el nombre del proyecto, “la propuesta parte de la premisa que todos y todas somos arte y todos podemos crear arte, sacando el artista que llevamos dentro” (Coordinadora B del proyecto SomArt). Así, se proponen diversas actividades con el objetivo de provocar diferentes técnicas o situaciones relacionadas con el trabajo de la artista, que inspira el trabajo propio, que se puede resolver de diferentes maneras para que el alumnado se sienta artista y protagonista de su arte.

Trabajamos los autores y disfrutamos de sus obras que inspiran nuevas y propias creaciones (...)

A través de la creatividad y el estudio del arte se quiere estimular la inteligencia, la comunicación y la valoración de uno mismo y de los demás. (Coordinadora A del proyecto SomArt). La metodología parte de un enfoque constructivista. El alumnado construye su aprendizaje, partiendo de lo más simple y concreto y yendo a lo más abstracto y complejo, para acabar con la transferencia de los conocimientos a situaciones reales. Además, se hace énfasis en el trabajo cooperativo, la búsqueda e interpretación de la información, la reflexión sobre el propio proceso de aprendizaje y la comunicación de los resultados (Documento del Proyecto SomArt, curso 2017-2018).

Se destaca que el mismo espacio escolar se considera como un elemento más de la actividad docente, ya que el ambiente de un centro y del aula es básico para el aprendizaje y, como espacio de bienestar, potencia la expresión artística. Por ello, se hacen transformaciones de este espacio buscando su belleza, rehuyendo de un canon normativo y con la implicación de todos los y las agentes que configuran la escuela porque esta tarea debe ser pensada y compartida por toda la comunidad educativa (Documento del Proyecto SomArt, curso 2017-2018).

En esta línea, otro punto a destacar es que el proyecto no se circunscribe solamente al trabajo dentro del aula. Además del trabajo por autores (el profesorado prepara una exposición en los pasillos con las obras más relevantes del autor o autora que se quiere presentar y luego se trabaja en sesiones sucesivas a través de diversas actividades propuestas al alumnado), se contemplan otras acciones como el trabajo interciclos, las instalaciones, las galerías de arte y el collage de la entrada de la escuela, que permiten al alumnado interactuar con la obra de sus compañeros y compañeras. Además, cada trimestre la escuela se convierte en una verdadera galería de arte, abierta a las familias y a la comunidad, donde el alumnado guía el recorrido por las diferentes galerías a los y las visitantes.

El collage de la entrada, que incluye algunas frases célebres de los artistas invita a entrar y quedarse y “quiere ser un reflejo de lo que pasa en las aulas.

Así, se ha diseñado un recibidor, inspirado en los recibidores domésticos, pero también pensando en las galerías de arte donde nos podemos sentar a contemplar algunas obras” (Coordinadora A del proyecto SomArt).

Otro aspecto a destacar de este proyecto es la inclusión de artistas femeninas, frecuentemente omisas en el currículum, y sobre todo cuando se intersecciona con otras variables como el origen étnico o la diversidad. Focalizando en esta mirada, ponemos como ejemplo el trabajo llevado a cabo por el alumnado de I4 (Infantil 4) sobre la artista Judith Scott, con síndrome de Down y sordera. Esta artista, referente mundial del arte outsider, a través de la escultura descubrió una nueva manera de expresarse, seleccionando materiales

reciclados y envolviéndolos con hilos, lanas y telas diversas. A través de la historia de Judith Scott y su obra, los niños y niñas aprenden y comprenden la importancia de la creatividad y la superación de las dificultades personales.



Se puede consultar el Proyecto en la web del proyecto: [www.escueladiversa.com](http://www.escueladiversa.com). Ver también: Llevot y Bernad (2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=9Lq3vvJe85k>



Otro ejemplo, es el trabajo de la obra de la artista Louis Mailou Jones, defensora del arte y los artistas del ámbito afroamericano. Esta artista se presenta al alumnado de 15 (Infantil 5). Los niños y niñas observan los colores utilizados por la artista (rojo, naranja, amarillo y marrón), así como la presencia en sus cuadros de rostros con tonalidad de piel más oscura que la suya, entre otros aspectos. Además, como la influencia de las máscaras africanas es notoria en su obra, los niños y las niñas crean sus propias máscaras africanas.

El arte permite una nueva vía de crecimiento personal que fomenta un desarrollo intelectual más integral y global, además de ser un instrumento importante de comunicación. No olvidemos que la comunicación y el lenguaje van más allá del lenguaje verbal. El equipo docente de esta escuela ve la potencialidad del arte y de las diferentes manifestaciones artísticas, ayudando al alumnado a desarrollar el pensamiento divergente a través de la creatividad, así como a expresar sus emociones y a comunicarse con el mundo y la sociedad. Sin duda, entre las diversas competencias que se trabajan a través de este proyecto, la competencia intercultural tiene un papel relevante (Llevot y Garreta, 2024). Además, a través de las galerías de arte y del collage de la entrada, se invita a las familias a conocer de primera mano el proyecto de la escuela y el trabajo que realizan los docentes y el alumnado y comprender mejor su significado, fortaleciendo los vínculos y la comunicación escuela-familia-entorno.

El curso 2023/24 hemos empezado otro Proyecto que continua la línea de las Buenas Prácticas en los centros de primaria, "Participación e implicación familiar en los centros de educación primaria. Las familias de origen extranjero: diagnóstico y diseño de propuestas de mejora". Proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-124334NB-I00).

Astudillo, M., Revilla, A., Llevot, N., Bernad, O., Coffi, C., Calvet, À., Seck, P. (2023). África Joven: arte y diáspora. Una experiencia en la Universidad de Lleida. *Ehquidad, International Welfare Policies and Social Work Journal*, 19, 65-102. <https://doi.org/10.15257/ehquidad.2023.0003>

Barrett, M. (2018). How schools can promote the Intercultural competence of young people. *European Psychologist*, 23(1), 93-104. Göttingen: Hogrefe Publishing.

Council of Europe (2014). *Developing intercultural competence through education*. Strasbourg: Council of Europe Publishing.

Deardorff, D.K. (2006). Policy Paper on Intercultural Competence. In Boecher & Jäger. *Intercultural competence – The key competence in the 21st century?* (12-29). Bertelsmann Stiftung.

Garreta, J. (Edit.) (2016). *Immigration into Spain: evolution and socio-educational challenges*. Peter Lang.

Garreta, J.; Torrelles, A. (2020). Educación intercultural en centros educativos con alta diversidad cultural en Cataluña (España). *Educazione Interculturale. Teorie, Ricerche, Pratiche*, 18(1), 46-58. DOI: 10.6092/issn.2420-8175/10983

Garreta, J., Àneas, A., Benabarre, R., Bernad, O., Llevot, N. y Torrelles, À. (2021). *Escola i diversitat cultural a Catalunya: Evolució, situació i reptes de futur*. Editorial Pagès.

Llevot, N., & Garreta, J. (2024). Intercultural mediation in school. *The Spanish education system and growing cultural diversity. Educational Studies*. <https://doi.org/10.1080/03055698.2024.2329894>

Llevot, N. y Bernad, O. (2020). Acciones para prevenir el racismo y la xenofobia en la escuela: el papel de los mediadores interculturales. *MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni*, 9(2) 2019, 151-166. DOI: 10.30557/MT00103

Llevot, N., & Bernad, O. (2019). Diversidad cultural e igualdad de oportunidades en la escuela de Cataluña (España): retos y desafíos. *Educazione interculturale. Teorie, Ricerche, Pratiche*, 17(2), 76-92.

Revilla, A., Llevot, N., Molet, C., Astudillo, M. y Mauri, J. (2016). El diálogo intercultural a través de las artes negroafricanas: una experiencia interdisciplinar e interuniversitaria. *Orientamenti pedagogici: rivista internazionale di scienze dell'educazione*, 63(366), 827-838.

Osuna, C. (2012). Intercultural Education. A critical review. *Revista de Educación*, 358. 35-58.

Unesco (2006). *Guidelines on Intercultural Education*. UNESCO.



## referencias bibliográficas

# listado de obras



**cultura:** Baule  
**procedencia:** Costa de Marfil  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** adivinación  
**tamaño:** 500-120-120 mm  
**datación:** XX finales



**cultura:** Birifor  
**procedencia:** Burkina  
**precisiones:** figura axesuada  
**contexto:** espíritus de la selva  
**tamaño:** 150-029-031 mm  
**datación:** XX finales



**cultura:** Bobo  
**procedencia:** Burkina  
**precisiones:** figura masculina  
**contexto:**  
**tamaño:** 560-170-270 mm  
**datación:** XX finales



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



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



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



**cultura:** Bamana  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** iniciación de la sociedad Jo  
**tamaño:** 400-100-070 mm  
**datación:** XX finales



**cultura:** Bamana  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** protección  
**tamaño:** 480-100-090 mm  
**datación:** XX finales



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



**cultura:** Baule  
**procedencia:** costa de Marfil  
**precisiones:** esposo del otro mundo  
**contexto:** espíritu del *naureklo*  
**tamaño:** 480-080-110 mm  
**datación:** XX finales



**cultura:** Bozo, Bamana  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** figura femenina, marioneta  
**contexto:** teatro *sogo bo*  
**tamaño:** 840-170-170 mm  
**datación:** XX mediados



**cultura:** Chamba  
**procedencia:** Nigeria  
**precisiones:** culto a los antepasados  
**contexto:** culto a los antepasados, culto vara  
**tamaño:** 240-060-070 mm  
**datación:** XX finales



**cultura:** Chamba  
**procedencia:** Nigeria  
**precisiones:** culto a los antepasados  
**contexto:** culto a los antepasados, culto vara  
**tamaño:** 240-060-070 mm  
**datación:** XX finales



**cultura:** Chamba  
**procedencia:** Nigeria  
**precisiones:** culto a los antepasados  
**contexto:** culto a los antepasados, culto vara  
**tamaño:** 490-080-080 mm  
**datación:** XX finales



**cultura:** Dogón  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** Nommos o antepasado primordial  
**tamaño:** 390-100-100 mm  
**datación:** XX, finales



**cultura:** Dogón  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** figura masculina  
**contexto:** antepasado primordial  
**tamaño:** 710-140-130 mm  
**datación:** XX finales



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



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



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



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



**cultura:** Dowayo, Namji  
**procedencia:** Camerún  
**precisiones:** figura propiciatoria de la fertilidad  
**contexto:** fertilidad  
**tamaño:** 352-138-067 mm  
**datación:** XX finales



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



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



**cultura:** Dogón  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** figura masculina  
**contexto:** súplica o arrepentimiento  
**tamaño:** 340-70-80 mm  
**datación:** XX mediados



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



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



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



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



**cultura:** Ewe  
**procedencia:** Togo  
**precisiones:** figura propiciatoria de la fertilidad  
**contexto:** fertilidad, culto a los gemelos  
**tamaño:** 200-080-050 mm  
**datación:** XX finales



**cultura:** Fali  
**procedencia:** Nigeria Camerún  
**precisiones:** figura propiciatoria de la fertilidad  
**contexto:** rito de fertilidad  
**tamaño:** 129 (sin fibras)-79 (pecho)-78 mm  
**datación:** XX finales



**cultura:** Kongo, Vili, Yombe  
**procedencia:** República Democrática del Congo  
**precisiones:** figura masculina  
**contexto:** culto a los antepasados  
**tamaño:** 350-230-190 mm  
**datación:** XX finales



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



**cultura:** Lobi  
**procedencia:** Burkina  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** adivinación, protección frente brujería, fertilidad,  
**tamaño:** 250-061-067 mm  
**datación:** XX finales



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



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



**cultura:** Fon  
**procedencia:** Benin  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** protección, antepasados  
**tamaño:** 450-160-120 mm  
**datación:** XX finales



**cultura:** Lobi  
**procedencia:** Burkina  
**precisiones:** figura masculina  
**contexto:** adivinación, protección frente brujería, fertilidad,  
**tamaño:** 305-067-057 mm  
**datación:** XX finales



**cultura:** Malinke  
**procedencia:** Mali  
**precisiones:** figura masculina  
**contexto:** fertilidad  
**tamaño:** 200  
**datación:** XX finales



**cultura:** Kotoco  
**procedencia:** Camerún  
**precisiones:** figura andrógina  
**contexto:** protección  
**tamaño:** 104-061-030 mm  
**datación:** XX finales



**cultura:** Gurunsi  
**procedencia:** Burkina  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** adivinación, antepasados  
**tamaño:** 255-079-050 mm  
**datación:** XX mediados



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



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



**cultura:** Lobi  
**procedencia:** Burkina  
**precisiones:** figura masculina  
**contexto:** adivinación, protección frente brujería, fertilidad,  
**tamaño:** 149-047-032 mm  
**datación:** XX finales



**cultura:** Keaka  
**procedencia:** Camerún  
**precisiones:** figura andrógina  
**contexto:** brujería, adivinación  
**tamaño:** 250  
**datación:** XX mediados



**cultura:** Lobi  
**procedencia:** Burkina  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** adivinación, protección frente brujería, fertilidad,  
**tamaño:** 400  
**datación:** XX mediados



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



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



**cultura:** Nayamwezi, Zaramo  
**procedencia:** Tanzania  
**precisiones:** figura femenina, marioneta articulada  
**contexto:** culto a los antepasados  
**tamaño:** 340-076-049 mm  
**datación:** XX finales



**cultura:** Shira-Punu, Fang  
**procedencia:** Gabón  
**precisiones:** rituales de fundición  
**contexto:** objeto cotidiano  
**tamaño:** 760-360-160 mm  
**datación:** XX finales



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



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



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



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



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



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



**cultura:** Senufo  
**procedencia:** Costa de Marfil  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** espíritus de la selva  
**tamaño:** 215-059-055 mm  
**datación:** XX finales



**cultura:** Tusyam  
**procedencia:** Burkina  
**precisiones:** figura masculina  
**contexto:** protección  
**tamaño:** 200-050-050 mm  
**datación:** XX finales



**cultura:** Ashanti  
**procedencia:** Ghana  
**precisiones:** figura femenina  
**contexto:** fecundidad, fertilidad  
**tamaño:** 250-110-030 mm  
**datación:** XX finales



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



**cultura:** Senufo  
**procedencia:** Costa de Marfil  
**precisiones:** figura axesuada  
**contexto:** fertilidad  
**tamaño:** 180-059-058 mm  
**datación:** XX mediados



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



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



## bibliografía

- Acta General de la Conferencia de Berlín (26 de febrero de 1885). <https://www.dipublico.org/3666/acta-general-de-la-conferencia-de-berlin-26-de-febrero-de-1885/>
- Alter, N. y Marker, C. (2006). Cs. Champaign, Illinois: University of Illinois Press.
- Arte-UMA, n.º 43. pp. 223-226, ISSN: 0211- 8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2022.vi43.14275>
- Bargna, I. (2000). Arte africano. Libsa.
- Breton, Stéphane (Coord). (2006). Qu'est-ce qu'un corps? Coedición Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Flammarion.
- Calvo, F (1992). La senda extraviada del arte. Madrid: Biblioteca Mondadori.
- Cassirer, E. (1971). Antropología filosófica, FCE.
- Cooper, S. y Marker C. (2008). Manchester/New York: Manchester University Press.
- Cortés, J.L. (2017). Atlas ilustrado. Susaeta
- Costa, A. (2005). El expolio de los bienes culturales africanos. Anales del Museo Nacional.
- Costa, A., Bouttiaux, A. M., Mack, J., y Wastiau B. (2004). La figura imaginada. Fundación la Caixa.
- Chamarette, Jenny (septiembre de 2009). Les Statues meurent aussi/Statues Also Die. Senses of Cinema.
- Hicks, Dan (2020). The British Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution.
- Dipublico.org. Derecho Internacional. (2015). Acta General de la Conferencia de Berlín de 26 de febrero de 1885. Recuperado de <http://www.dipublico.com.ar/3666/acta-general-de-la-conferencia-de-berlin-26-de-febrero-de-1885/> (junio, 2015).
- Einstein, C. (2002). La escultura negra y otros escritos. Gustavo Gili.
- Eisenhofer, S. (2010). Arte africano. Taschen.
- Fenoll Cascales, J. (2002). Una "Biiga" Mossi de Burkina Faso en las colecciones del Museo de Culturas del Mundo (Barcelona), Boletín de de Antropología, 2, 49-88.
- García Fernández, G. (2012). La piel bajo las máscaras. Arte, política y ensayo en les statues meurent aussi. Actas del XVIII Congreso del CEHA. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010.
- García Revilo, J.J. (2021). Arte tradicional negroafricano: aproximación a través de una propuesta museográfica, comunicativa y didáctica. TFM Máster en Museos: Educación y Comunicación. Universidad de Zaragoza.
- Gillon, W. (1989). Breve historia del arte africano. Alianza Forma.
- Huera, C. (1996). Como reconocer el arte negroafricano. Edunsa.
- Isabella de Aranzadi XXII Coloquio de Historia Canario-Americana. ISSN 2386-6837, Las Palmas de Gran Canaria. España, (2017), XXII-172, pp. 1-11
- Lévy-Bruhl, L. (1985). El alma primitiva. Ediciones Península.
- Marker, Chris, Cloquet, Ghislain e Resnais, Alain. Les Statues meurent aussi. Paris: Présence Africaine, 1953.
- Mahtar M'bow, Amadou (7 de junio de 1978) "Llamamiento por el retorno de un patrimonio cultural irremplazable hacia aquellos que lo crearon" UNESCO.
- Mbembe, Achille (2003). «Necropolitics». Public Culture 15 (1), 11-40.
- Memek Kassi, Silvie. Directora del Museo de las Civilizaciones de Abiyán <https://www.rtve.es/noticias/20211130/documentos-tv-africa-exige-occidente-restitucion-obras-arte/2221723.shtml>
- Meyer, L. (2001). África negra; máscaras, esculturas, joyas. Lisma.
- Olivares, C. (2000). Magna Mater, luz y vida. En Sanz, R. (Comis.), No te olvides de África. Cabildo de Lanzarote.
- Ramírez, J. A. (1996). Historia del arte I. El mundo antiguo. Alianza Editorial.
- Sarr, B. y Savoy, F. (2018). Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle. (trad. D. Burk). Disponible en: [http://restitutionreport2018.com/sarr\\_savoy\\_en.pdf](http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf) [Consultado: 28-04-2021]
- Willett, F. (2000). Arte africano. Destino.





gracias a todos los que han hecho posible  
este proyecto

en especial a

Pilar Barrio, Clara Inés Ocaña, Raúl Ursúa e Isabel Revilla.

