



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“Permanencia iconográfica africana en el arte contemporáneo”

TESIS

que para obtener el grado de:

MAESTRO EN ARTES VISUALES

Orientación: Gráfica (Grabado)

Presenta:

BLANCA ESTHELA RIVERA RIO FLORES

Director de tesis

DR. Eduardo Antonio Chávez Silva

México, D.F. 2010





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





DEDICATORIA

Al cariño, comprensión de mis locuras y apoyo incondicionales de mi esposo Carlos.



AGRADECIMIENTOS

A la memoria y respeto de mis padres.

Al amor y comprensión de mis hijos: José Carlos, Emma Daniela, Blanca Esther Yahaira.

Al estímulo de mis hermanas.

Al ejemplo y cariño de mis maestros de la Academia de San Carlos.

*A mis colegas, entrenables amigos de quienes también aprendí
Y principalmente a Dios y a la Vida por este privilegio de formación.*



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	5
El arte africano, origen y fundamentación histórica, cultural y conceptual	
1.1 Aspectos generales de la cultura africana	7
1.1.1 Visión antropológica	14
1.1.2 El arte rupestre, orígenes del arte africano	16
1.2 Expresiones estéticas	22
1.2.1 Esculturas y máscaras	23
1.2.2 Vestimenta	33
1.2.3 Ornamentación corporal	34
CAPÍTULO 2	37
El rito, la sociología y la iconografía en la cultura Massai	
2.1 Massai. La Aristocracia nómada de África oriental	40
2.1.1 La sociedad Massai	44
2.1.2 Cosmovisión en la cultura Massai	48
2.2 Noción de Tiempo.....	50
2.2.1 El uso de los símbolos en los rituales Massai	53
2.2.2 Rituales	60
2.2.2.1 Ritos en la mujer	63
2.2.2.2 Ritos en el hombre	65
CAPÍTULO 3	69
Prácticas visuales contemporáneas con influencia africana	
3.1 Arte contemporáneo africano	70
3.2 Grupo Nsukka en Nigeria, un ejemplo del arte africano contemporáneo	73
3.2.1 Ada Udechukwu	78
3.2.2 Obiora Udechukwu	79
3.2.3 El Anatsui	81



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



3.3 Theresa Musoke	85
3.4 Kerry James Marshall	87
3.5 Manuel Mendive	88
3.6 Mario Benjamin	90
3.7 Mohamed Omer Bushara	91
3.8 Jak Katarikawe	92
3.9 William Kentridge	93
3.10 Zwelethu Mthethwa	94
CAPÍTULO 4	97
Obra Personal	
ANÁLISIS COMPARATIVO	103
4.1 Orígenes	113
4.2 Mimetismo	116
4.3 Manejo de lenguaje, inicio de Río	119
4.4 Rostros	120
4.5 Río	124
CONCLUSIÓN GENERAL	131
ÍNDICE DE IMÁGENES	133
GLOSARIO	141
ADENDA	145
FUENTES DE CONSULTA	147



INTRODUCCIÓN

“La belleza será convulsiva o no será”
André Bretón.

El objetivo principal de este trabajo es valorar y recrear la cultura africana en el arte contemporáneo a partir del análisis iconográfico de las manifestaciones artísticas del pueblo Massai y de los artistas contemporáneos en cuyo trabajo se muestra la influencia africana; entre estos artistas está incluida la obra plástica personal. Esta cultura siempre ha estado presente y se ha manifestado con frecuencia en el arte desde hace mucho tiempo.

El analizar los elementos simbólicos de la cultura africana en este trabajo, sirve para captar, apreciar y divulgar sus componentes presentes en el arte de años recientes.

De las culturas africanas, la Massai es la que ha sido el motivo de inspiración de este estudio, debido a la identificación con sus valores estéticos que abarcan y resumen su cosmovisión. En esta investigación se aprecia su belleza a través de todas sus manifestaciones plásticas conducidas desde la vida cotidiana hasta los rituales más significativos de su cultura, incluidos sus artefactos para resolver sus necesidades básicas, hasta los objetos mágicos que involucran sus más altos significados rituales.

El siguiente trabajo de investigación tiene varias etapas, cada una de ellas está sustentada con imágenes visuales que van del carácter histórico y de identificación a otras, producto del



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



periodo de desarrollo en esta maestría, las cuales cubren varios objetivos. El primero, estar en contacto con los iconos de la cultura investigada y llevarlos a un soporte y una técnica que permitiera en el futuro hacer las propias recreaciones; las segundas imágenes son producto de mi experiencia personal *in situ*, captadas de manera fotográfica y reinterpretadas de manera libre pero sostenidas en algunos elementos miméticos; las terceras obras tienen un carácter fundamentado en el concepto de estudio de esta tesis, es decir, la apropiación de una cultura y un lenguaje para la producción de una obra personal.

En el primer capítulo se aborda de una manera general la forma de vida, los conceptos que rigen la filosofía y cosmovisión de la cultura africana. Es aquí donde logra introducirse al mundo africano, primero contextualizándolo en términos prácticos para posteriormente, escudriñar su verdadera esencia. Un mundo rico en estímulos y sentimientos es el mejor embalse para la creatividad. Aprender del entorno es estar abierto a cuanto nos rodea.

El segundo capítulo permite adentrarse de manera específica a la cultura Massai la cual, por su característica primordial nómada, ha conservado sus formas de vida y su magia, expresadas en su cotidianidad envuelta en manifestaciones estéticas inherentes. La clave del oficio artístico de esta cultura ancestral es esencialmente un amor por la vida y una fidelidad en su celebración.

Aquí se recuerda la magia en su aspecto práctico, que nunca analiza los procesos mentales en los que su práctica está basada y nunca los refleja sobre los principios abstractos entrañados en sus acciones. La magia ha estado ligada al poder otorgado a objetos, a rituales y a creencias.

De ahí que se habla del simbolismo, éste permite hablar siempre con metáforas, establecer analogías y dar una multiplicidad de significados que se deben atribuir en toda circunstancia de la vida, da la pauta de conocer, bajo sus diversas acepciones, la más cercana a la que se busca.

Al considerar la significación de los símbolos sagrados se debe tener en cuenta que su función es, en primer lugar, sintetizar el ethos de un pueblo. Su organización aborda ciclos, actividades y contextos en los que las expresiones artísticas se convierten, entre los africanos, en medios idóneos para transmitir la sensibilidad, las creencias y la espiritualidad comunitarias.

El haber conocido esta cultura, fue una puerta, el tránsito, el despertar los sentidos y sentimientos entre dos realidades, conocer la dualidad; entre ritos y leyendas se adquieren ciertos valores, ya sean materiales o espirituales, que implican la aceptación de un tipo de vida.

En el capítulo tres, se exponen las manifestaciones contemporáneas, es este el interés inicial de valorar, a través de su estudio, las raíces africanas del arte hasta nuestros días.

En este apartado se menciona el sincretismo dado de la manifestación del artista contemporáneo, que no actúa sólo sobre una forma pura, la siente todavía como oposición de su historia anterior y mezcla a sus esfuerzos reacciones excesivas. El artista elabora una obra que permanece independiente, trascendente y desprovista de toda atadura.

En este recorrido se verá como el artista deja tras sí esos testimonios, que traen a la mente una idea distinta de su mera existencia material, es decir que son signos de un significado. Tales testimonios emergen de la fluencia del tiempo.



En este capítulo se manifiesta cómo el artista contemporáneo permanece en el seno de una organización tribal, tiene una clara idea de lo que ha de hacer y cómo y cuándo hacerlo y de lo que puede esperar que hagan sus compañeros. Si deja la zona tribal y va a vivir a otra parte –por ejemplo, en una de las nuevas ciudades- resultará que estando acostumbrado a vivir con arreglo a unas normas estrictas, en seguida buscará un grupo al que unirse; como el caso del grupo Nsukka, El Anatsui, artistas emigrados que han sobresalido en el mundo del arte gracias a su organización similar a una “tribu”.

En el último capítulo, en el que se presenta la obra personal, se establece metafóricamente la desembocadura del río, en el que he venido navegando y enriqueciéndome gracias a lo encontrado en este trayecto: magia, simbolismo, espiritualidad, sentimientos, filosofía de vida y una gran cantidad de humus que me ha convertido en una tierra que engendra fertilidad artística. Aquí retomo el pensamiento de Jane Hope que dice:

“La creencia en un alma o espíritu interior ha dado una dimensión única y valiosa a la vida del hombre. El alma es invisible, una esencia vital cuyo aliento da vida a la humanidad y a todo el mundo natural. Nuestra conciencia de lo espiritual es intuitiva, fruto de algún instinto profundo que nos habla a través de la interconexión de todas las cosas vivientes. Es el alma la que nos transmite la compasión que sentimos por otros seres humanos e impregna todo lo mundano de un significado sagrado. Y también el alma es quien traduce el incidente en experiencia, y el conocimiento en sabiduría”.

Al igual que André Malraux, quien fue el primero en considerar que el arte africano era una aventura, descubro en una sombra y una luz inventadas la comunión con el misterio fundamental.

Así presento mi serie *Río de Palabras*, como el producto de esta génesis, la cual está realizada en técnica litográfica, conformada por más de 50 piezas. Cada técnica y cada material tienen una estética, para poderse expresar con claridad y aprovechar las bondades de ello, se requiere de una gran experimentación. La litografía fue la técnica que elegí para la producción de este trabajo, por la libertad de la humedad de la piedra, la casualidad convertida en causalidad, y el accidente integrado a los rasgos estéticos de la cultura africana.

Como conclusión, esta investigación contribuye al enriquecimiento de esta propuesta plástica personal, lo que a su vez ayuda a diseminar la importancia de la cultura africana, a delatar su influencia y vigencia en el arte contemporáneo, y a su apreciación.

El artista es presa de una necesidad, va de la superficie a la interioridad, la vida tiene su analogía en el proceso creativo, al nacer aparece como una tabla rasa, como una hoja en blanco, el conjunto de fenómenos y experiencias, su existir, va creando el dibujo de la vida sobre esa superficie original. Del mismo modo, el ser del artista queda grabado en la bidimensionalidad de la tela (tabla rasa al principio), pero ahora resultará la vida detenida en un lugar y en un momento de su propia existencia.



CAPÍTULO 1

El arte africano: origen, fundamentación histórica, cultural y conceptual

África es esa lejanía equívoca, exaltada como lugar de magia, que para occidente es un lugar de identidades primordiales; pero también es el lugar de un primitivismo trascendental que ha manifestado la imposibilidad del ascenso civilizatorio. Este gran continente apareció como la visión exuberante y notable de un residuo arqueológico vivo, aunque en persistente e infatigable destrucción; el testimonio de una enigmática preservación en las etapas primarias del desarrollo de la humanidad.

“La imagen de África, ha sido presa de esta representación que conjuga lo primordial y la percepción de lo intolerable de la propia identidad. Durante la extensa exploración y explotación colonial de África a fines del siglo XIX esta imagen dual equívoca, se difunde e impregna a todo el ámbito cultural europeo. Es el momento consagrado por la novela de Conrad, *El corazón de las tinieblas*, que revela simultáneamente, a través de la narración figurada del viaje hacia las fuentes del río Congo, en el corazón de África, el encuentro del hombre contemporáneo –surgido de la civilización europea– con la selva, con los hombres que ahí habitaban pero, sobre todo y finalmente con la imagen primordial de sí mismo y no puede sino experimentar el horror engendrado por ese encuentro con el territorio de lo primordial –la selva, “los salvajes”–.”¹

En las artes visuales, este recorrido imaginario, es considerado por algunos autores como tardío, por lo que han transcurrido siglos para reconocer este encuentro con esta cultura del hombre inmerso en la naturaleza, recreando sus principios y rescatando sus orígenes.

“El siglo XIX forja una visión de África que se mantendrá y se extenderá –transformándose según las exigencias de las distintas mitologías contemporáneas– como el lugar por excelencia donde culminan en una búsqueda de escape y de expiación las empresas poéticas de Arthur Rimbaud, o bien donde se revela el sentido radical de la exploración cubista de las formas plásticas, es el destino de la errancia narrativa de Paul Bowles, donde surge la alianza vital de lo primordial y lo revolucionario del *free jazz*, donde encuentra su expresión natural, escénica, la exuberancia política y cinematográfica de Passolini; es el territorio imaginario hacia donde se vuelve la aspiración revolucionaria, la apuesta poética de la *negritud* –concepto desafiante acuñado y expresado en la obra poética de Aimé Césaire y de Sédar Senghor– o el que evocan los radicalismos de los Black Panthers o Eldridge Cleaver en el momento álgido de los movimientos juveniles de la década de los sesenta o tempranos años setenta.”²

África aparece episódica aunque reiterativamente como ese dominio de la lejanía inminente, íntima, e intransitiva en que se conjugaron no pocas veces las invocaciones de lo

1. Luis Fernando Ayala-Sarabia, *África*, 2002, p. 19.

2. *Ibid.* p 20.-.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



mágico, lo extraordinario y lo inimaginable, con fantasías románticas o con la ficción nostálgica de los intelectuales, artistas, escritores, o por el reencuentro de lo oscuro, lo primordial, lo primitivo, lo incontrolado.

El continente africano está habitado por una gran variedad de pueblos, organizados en sociedades diversas. Un aspecto que marca esta diversidad es su estructura social, basada en familias nucleares y extendidas, que viven juntas en una vivienda; en algunos casos relacionadas por lazos de sangre que forman los grupos de parentesco, los cuales a su vez conforman la organización social, a lo cual suele llamarse “tribu”; que surgen también por necesidades económicas y políticas de los nómadas, los campesinos y los nómadas-campesinos.

Al respecto el historiador Werner Guillon, en el libro *Breve Historia del Arte Africano* dice:

“A veces las tribus constituían democracias; algunas elegían a sus gobernantes, otras los heredaban; los unía la lengua común, la religión, la música, la danza, y las artes plásticas, estrechamente relacionadas con la fe de los antepasados. A pesar de la hostilidad del África moderna al “tribalismo”, está claro que el arte, relacionado con la vida y la organización de tribus específicas, que se expresa en sus estilos e iconografía reconocibles, es arte” *tribal*”.³

El concepto generalizado de tribu según Guillon, se relaciona con un grupo cerrado y un arte estático, sin embargo ha estado expuesto a contactos con otras tribus y naciones, a través de guerras y migraciones, recibiendo influencias que son absorbidas. Sin embargo el carácter del estilo étnico y estético conserva su individualidad, si bien las distintas etnias comparten rasgos estilísticos e iconográficos, como resultado de los mencionados contactos. Lo anterior se puede fundamentar con lo que al respecto Guillon, menciona en su libro *Breve historia del arte africano*: “La mayor contribución a los cambios estilísticos y a la evolución de la tecnología fue la del comercio inter-africano y la de otros lugares. Egipto a través del pasillo de Nubia y a través de las rutas costeras del norte de África, recibió y dispersó saber y nuevos conceptos.”⁴

El comercio por las rutas caravaneras a través del Sáhara tuvo las mismas consecuencias. Las civilizaciones se desarrollaron paralelamente unas respecto a otras a lo largo del mundo, produciéndose con ello contactos entre diferentes culturas, además de intercambio de ideas y formas; todo ello contribuyó a la difusión, valoración y conocimiento del arte de los pueblos de África. Incluso el brutal esclavismo colonial es identificado como uno de los responsables de esta diseminación cultural. El arte africano, es un patrimonio del mundo entero.

1.1 Aspectos generales de la cultura africana

El entorno físico de África es un extenso bloque de 30,284.631 km² que está separado de Europa por el Estrecho de Gibraltar y de Asia por el Canal de Suez. Está dividida, casi en su mitad, por la línea del ecuador, por lo que no conoce los climas fríos, a excepción de sus cumbres montañosas y las noches en el desierto. A uno y otro lado del ecuador, se suceden las selvas, los desiertos, las zonas de pluviosidad abundante y las zonas secas. África es el continente más cálido de la Tierra.

3. Werner Gillon. *Breve historia del arte africano*. Madrid, 1984. p. 37

4. *Ibid.* p.38



El continente africano está formado por grandes mesetas y algunos macizos montañosos, que destacan sobre las amplias llanuras que se extienden por todo su territorio. Sus principales sistemas montañosos son: los montes Atlas que se extienden por el noroeste, los montes Ahaggar y Tibesti en pleno desierto del Sahara, el macizo de Abisinia y los de Uganda, Kenia y Tanzania (en ellos sobresale el Kilimanjaro, que es el pico más alto de África).

Los ríos africanos son largos y caudalosos, pues casi todos se alimentan de las abundantes lluvias tropicales y recogen las aguas de extensas cuencas. Interrumpen su curso con rápidos y cascadas, por lo que no son aptos para la navegación. Los principales ríos de África son: el Nilo, que desemboca en el Mediterráneo y el más largo del mundo; el Senegal, el Níger, el Congo (el segundo más caudaloso del mundo) y el Orange que desembocan en el Atlántico; el Zambeze y el Limpopo que desembocan en el Índico. Los grandes lagos africanos son: Victoria, Tanganica, Turkana (Alberto), Malawi y Chad.

Las principales zonas climáticas son: la zona ecuatorial, que ocupa toda la parte central; las dos zonas tropicales, con dos estaciones claramente diferenciadas: una lluviosa y otra seca; las zonas desérticas, ocupadas por el desierto del Sahara y el del Kalahari; y las zonas de climas templados, una en el extremo norte y otra en el extremo sur. El desierto del Sahara se extiende desde el Atlántico hasta el Mar Rojo. A lo largo del mismo hay arenas con enormes dunas, zonas pedregosas y cordilleras de hasta 3.500 metros de altitud. Este desierto constituye una barrera natural que dificultó siempre el intercambio entre África del norte y el resto del continente.

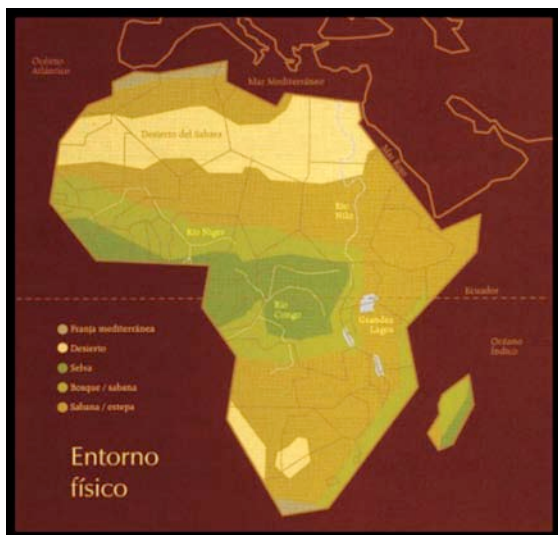


Fig. 1 Entorno físico

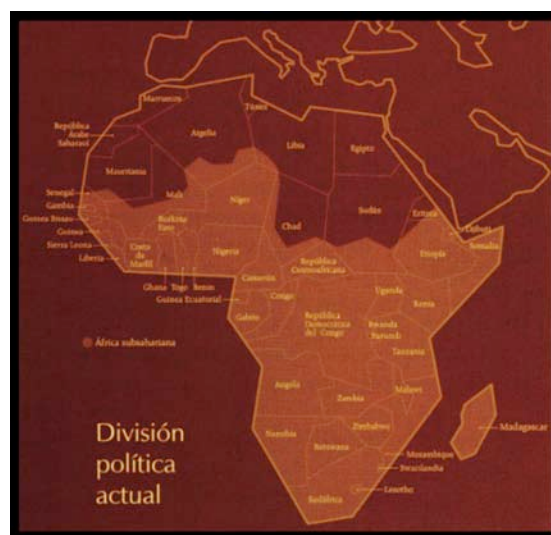


Fig. 2 División Política actual

Es a partir del siglo VII cuando en Occidente, aparecen los primeros documentos de los cronistas y geógrafos árabes, los registros oficiales y los documentos privados; algunos tienen gran significado histórico, pero muy pocos hablan de la descripción de las obras de arte, de los artistas y su papel. Por otro lado, existe el testimonio de los escritos portugueses, los provenientes de Egipto, Grecia, Roma, los documentos coptos, la Biblia y las inscripciones sabeas.

Los portugueses fueron los primeros europeos que llegaron a África para comerciar. La ruta que permitió el acercamiento África-América fue la de los portugueses, en el año de 1483, exploradores, comerciantes, tratantes de esclavos y misioneros portugueses llegaron a la



desembocadura del río Congo, fueron quienes introdujeron los primeros objetos de marfil, primeras evidencias artísticas que llegaron a Europa.



Fig.3 Mapa de Angola

Werner Guillon, en su investigación histórica narra cómo la llegada de los europeos en el siglo XV afectó profundamente todos los aspectos de la vida africana, incluyendo el arte. Los primeros desembarcos fueron en la costa de Senegambia, donde existía un lucrativo comercio de oro, productos de algodón y esclavos, provocando en ellos que “se sorprendieran al encontrarse con un Estado bien organizado que se extendía hacia el norte de lo que luego iba a ser Angola –que más tarde se convertiría en colonia portuguesa-. Casi inmediatamente se estableció un gran respeto mutuo y un alto nivel de cooperación entre los portugueses y lo kongoleses.”⁵

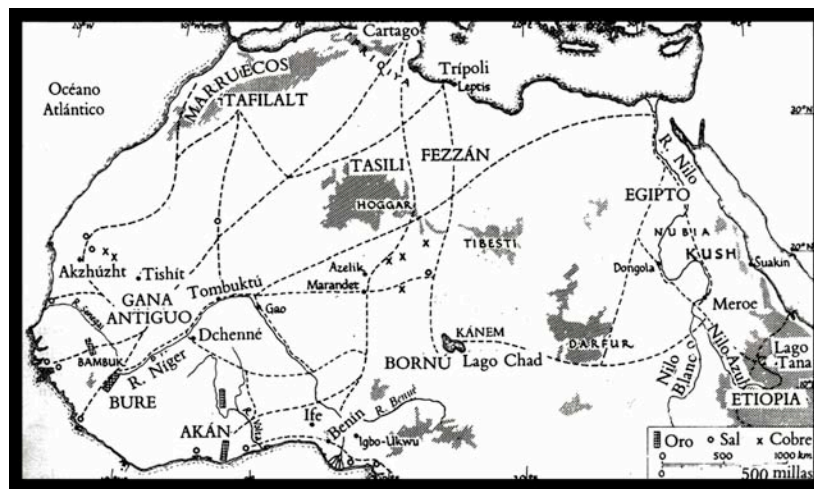


Fig. 4 Principales rutas comerciales en la mitad norte de África en los tiempos antiguos.

Estas conquistas trajeron como consecuencia la primera injerencia europea en la vida social, religiosa y comercial de los africanos, manifestada también en el campo de las artes plásticas.

5. En el libro *Breve Historia del Arte Africano*, de Werner Guillon, p. 34. Se llama kongoleses a los habitantes del antiguo reino del Kongo; nosotros dejamos congoleños para los habitantes de la actual República Popular del Congo.



La influencia cristiana en Kongo llevó a la adaptación de objetos rituales e imágenes para su utilización por los africanos para fines socio-religiosos, incluso después de que los kongoleses hubiesen abandonado la nueva fe.

“Se dice que una cruz simple, sin adornos, era un símbolo indígena mucho antes de la llegada de los misioneros europeos a Kongo, pero con la conversión los crucifijos se convirtieron en un objeto sagrado kongolés y, africanizado, se transformó en un poderoso fetiche cuando se produjo la vuelta a la antigua religión kongolesa.”⁶

Las tallas sepulcrales de esteatita conocidas con el nombre de *mintad* o *bitumba* tuvieron influencias europeas, pero éstas, también, presentan un estilo y un carácter netamente africanos. Los dignatarios y soldados portugueses quedaron representados en las placas de bronce y en las tallas de marfil de Benin. Contratados por patronos portugueses, los tallistas sherbro y benineses crearon magníficos juegos de recipientes de marfil para condimentos, cucharas y cuernos de caza también de marfil.

En estos objetos se representaban caballeros, a veces a caballo, escudos de armas portugueses e iconografía cristiana. Los objetos tenían una estética netamente africana, los estilos beninés y sherbro eran evidentes (Figs. 5 Y 6). Han sido calificados como “los primeros objetos comerciales turísticos” y se conocerán como “marfiles afroportugueses”. Evidentemente, mucho antes de la llegada de los europeos a África existía ya una larga tradición artística de escultura en marfil.



Fig. 5 Recipiente para condimentos.



Fig. 6 Salero y tapa

6. Adolf Bastian. *Die Deutsche Expedition an der Loango Küste*, 1874, p.79, 214-215, 218.



Las relaciones con los comerciantes, misioneros y soldados se convirtieron en una colaboración en beneficio de ambas partes. Después de algunos años de armonía y prosperidad, la ambición de los portugueses los condujo a explorar a los kongoleses y a lanzar incursiones muy al interior del reino para capturar esclavos, en contra de los acuerdos entre las cortes de Lisboa y Sao Salvador.

“El resentimiento aumentó y se llegó a la guerra, con resultados desastrosos para el pueblo de Kongo. Éste fue derrotado y el Estado desintegrado. El dominio del cristianismo disminuyó, y muchos volvieron a su antigua fe y costumbres. La presencia portuguesa en Kongo abrió rutas comerciales nuevas a los pueblos vecinos y a los países de ultramar. La introducción del maíz, de la mandioca y de la patata de Sudamérica trajo consigo un periodo de grandes mejoras agrícolas y de crecimiento de la población, que compensaron en parte el agotamiento causado por el desastroso y tremendo comercio de esclavos.”⁷

La presencia francesa en África durante el siglo XIX determinó el paso del imperialismo marítimo-mercantil al imperialismo colonial en la segunda mitad de dicho siglo. En 1830, Francia ocupó Argelia, en soberanía del Imperio Otomano. La experiencia colonial argelina fue muy amplia y diferente comparada con los demás países; 132 años Argelia fue colonia francesa. Durante esos años la colonización francesa había tenido modo de expresarse cumplidamente, realizándose en la versión extrema de la asimilación política y cultural, tanto como para hacer necesariamente extremada la reacción del pueblo colonizado, obligándolo a recurrir a la revolución para encontrar su propia identidad.

El interés de Francia por Argelia se remonta a la época napoleónica. La política colonial francesa había sufrido un vuelco en las últimas décadas del reinado de los Borbones a raíz del engrandecimiento de la Corona Británica, ya que en la guerra de los siete años logró una victoria casi total. Unido a esto, Napoleón había pensado con gran interés en las colonias en la época de las conquistas europeas, un ejemplo de esto fue la aventura en Egipto. Napoleón eligió Argelia para castigar al rey por su errónea jugada entre Francia e Inglaterra. Los planes para la conquista se llevaron a cabo en 1830 por Carlos X. Argelia representaba un lugar ideal y estratégico para un imperio como Francia, decidido a fundar colonias en África septentrional. Luego de la restauración, Francia reemprendió un programa de expansión colonial, con una idea netamente imperialista.

El gran estallido del Imperio de Argelia y el consecuente derrumbe de la arrogancia colonialista francesa, dio al mundo moderno otro rostro de África. La conmoción producida por la violencia de la guerra de liberación argelina, a pesar de haber sido acallada de inmediato, permaneció latente en la memoria colonial, que fue incapaz de mitigar el desdén de “occidente” por los reclamos de emancipación africano. La lucha anticolonialista mostró uno de sus rostros más inquietantes en las batallas del Frente de Liberación Nacional Argelino.

Ese movimiento de resistencia abierta y violenta de los pueblos sometidos frente a la implantación colonial, no sólo reveló la tensión inextinguible entre la “razón occidental” y la fuerza vital de los colonizados: sino que también mostró una visión que occidente alentaba del territorio africano como algo utópico, romántico, exótico, la exaltación de la fuerza de las culturas africanas expresada en movimientos culturales de vanguardia; apareció lo evidente pero permanentemente sofocado: el odio de occidente por ese mundo que lo confrontaba y que exhibía los límites de la racionalidad del proyecto civilizador, además de que hacía patente el racismo, la exclusión, la

7. Werner Gillon. *Op. Cit.*, 1984. p.34



tiranía y la barbarie sobre las que se sustentaban el bienestar y la elocuencia de la civilización europea.

En el S. XIX, el interés por la búsqueda de objetos “exóticos” (Fig. 7) alimentó las tempranas ambiciones de los museos en Europa y Estados Unidos, muy poco se sabía sobre el arte no occidental y generalmente los objetos africanos tampoco eran vistos como de arte. Sería necesario hasta el S. XX que prestigiados artistas europeos de la talla de Pablo Picasso, (Fig. 8) André Derain (Fig.9) y Henry Matisse (Fig.10) revolucionaran el mundo del arte y “descubrieran” el arte africano como fundamento del cubismo en las primeras décadas del siglo XX. Es así como los artistas europeos se admiraron de sus cualidades expresivas y sus sólidas formas escultóricas.



Fig. 7 Máscara. Cultura Fang (Gabón)



Fig. 8 Pablo Picasso, “Tres figuras debajo de un árbol”



Fig. 9 André Derain, “Bathers”



Fig.10 Henri Matisse, “Desnudo Azul”

Carl Einstein, en su libro *Negerplastik* publicado en 1915 en Múnich, veía en las estatuas negras obras ejemplares, dignas de inspirar a los artistas modernos; mientras que la escultura occidental, excesivamente influída por la pintura, había desembocado en un callejón sin salida; la



escultura africana, según él, resolvía el problema fundamental de la expresión de los volúmenes; a su juicio, sólo ella es la “verdadera” escultura.⁸

En los primeros años del siglo XX, la sensibilidad estética occidental estaba en plena crisis. Al sistema de representación llamado “naturalista” por querer retransmitir de la realidad una imagen no muy distante de la que puede retransmitirnos una foto, se le quiere sustituir por otros modos de representación.

Fauvistas, cubistas, expresionistas, surrealistas, abren nuevos caminos y ensanchan todas las perspectivas estéticas. De repente, se encuentran con el artista negro que no se siente condicionado por la representación naturalista y desde siempre utiliza libremente la abstracción o la deformación para descubrir unas formas, proporciones y equilibrios más cargados de significado que le permitan retransmitir mejor lo esencial de sus sentimientos e intenciones. La fascinación será inmediata.

Se atribuye a Vlaminck el mérito de haber sido el primero en fijarse en este arte. Después de comprar unas estatuillas en un café de Argenteuil, cerca de París, adquiere aquella famosa máscara blanca que cederá posteriormente a Derrain y que será objeto de larguísimas discusiones con Matisse y Picasso. Con ella se inicia lo que irónicamente uno de ellos llamará “*la chasse à l'art negre*”.

En 1920, Juan Gris escribe: “Las esculturas negras son una prueba flagrante de la posibilidad de un arte antirrealista. Animadas por un profundo espíritu religioso, son manifestaciones precisas y diversas de grandes principios e ideas generales. ¿Cómo es posible no admitir un arte que procediendo de esa manera, consigue individualizar lo que es general, y cada vez de una manera distinta? Es el opuesto del arte griego que parte del individuo para intentar sugerir un tipo ideal”.

Lo que más impactó a Picasso, piensa Malraux, no fueron especialmente las formas, ese “anguloso parentesco” que reconocemos en su o sus cubismos, y en el de los otros. Malraux señala que, después de los grandes períodos del arte antiguo, desde el egipcio al mejicano o al gótico europeo, y la *honorificación* de los cristianos primitivos y la cultura gótica, el arte se había quedado en “un gusto por la imitación, la ilusión o la expresión”, es decir, una interpretación de la realidad. “Sólo Picasso, afirma, cuando descubrió el Museo del Trocadero, sintió esa magia, indiferente a sus amigos.” Magia en el sentido en que el arte se anticipaba a la realidad. Y continúa diciendo: “Si nos sorprende la magnitud de la sensación de magia que Picasso, y sólo él, experimenta en el Trocadero, es porque esa sensación iba a cambiar la pintura...”, sobre todo la suya.

La estética del arte africano, pleno de abstracciones tomadas de su entorno social, su flora y su fauna, sacudió al mundo artístico europeo y lo transformó de manera definitiva; aún sin tener mucha información sobre las culturas de los pueblos africanos de donde provenían estos objetos, principalmente máscaras y pequeñas esculturas de hombres y animales.

Los estudios del poscolonialismo Africano tratan de un conjunto de teorías en la filosofía y literatura continentales que lidian con el legado de la colonización británica y francesa durante el siglo XIX o española y portuguesa desde el siglo XVI hasta el XIX. África se encontró ante el dilema de constituir una identidad nacional al despertar del yugo colonial.

8. Denise Paulme. *Las esculturas del África Negra*. 1986. p.9



Para algunos estudiosos de esta cultura entre ellos Luis Fernando Ayala-Saravia, África fue para Occidente desconocida hasta la poscolonialidad, en la primera mitad del siglo XX. Esta cultura fue y es en la actualidad, considerada ambigua por tener una condición no definida:

“Cercana y lejana, enigmática y de alguna manera familiar, actual y pretérita, protagonista de los dramas contemporáneos y marcada por un indescifrable anacronismo, reconocida en su desconcertante diversidad étnica, religiosa y política, y contemplada asimismo como una región con una identidad singular, propia, irreductible, poblada por religiones, mitos, sistemas políticos y de parentesco contrastantes que la mirada histórica de occidente redujo a una sola identidad: “los africanos”.⁹

Retomando la apreciación que hace Jean Paul Sartre de la situación de África a principios del S.XX cuando menciona: “el terror y la explotación deshumanizan y esta deshumanización autoriza al explotador para explotar aún más”¹⁰, advierte enfáticamente que no son los colonizados los degradados; la degradación hace presa de quien coloniza; la máquina colonizadora, degrada a ambos, aunque el colonizado surja con el rostro de la plenitud.

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial se han producido grandes cambios en la estructura política y social de todo el continente africano. Después del largo período de la colonización, un país tras otro ha obtenido la independencia; las sociedades tradicionales basadas en las jefaturas tribales y en las monarquías divinas fueron sustituidas con rapidez por estados-nación con fronteras trazadas arbitrariamente en tiempos coloniales.

África ha entrado en la era industrial, hoy es política y económicamente interdependiente respecto al resto del mundo. Esto tiene una gran repercusión sobre el futuro del arte africano, que, dadas las características de estas tendencias, se convertirá en parte del arte internacional, aunque sin negar su pasado histórico.

Actualmente, con más de 600 millones de habitantes, en esa África que se despliega al sur de la región del Sahara, se asientan 47 estados independientes con una población heterogénea y más de 1,400 lenguas incubadas en su propia historia y cultura. Por tal razón, el continente africano reafirma cotidianamente su carácter multiétnico y multifacético. Léopold Sédar Senghor, (1906 - 2001) el poeta senegalés, decía: “*La emoción es negra, la razón es helénica*”.

1.1.1 Visión Antropológica

Quien te preste sus ojos, te hará mirar donde le guste.
Proverbio popular del pueblo Wolof en Senegal.

Es a través del estudio antropológico que se perciben los grandes cambios en todos los ámbitos de desarrollo del ser humano desde la identidad, la creación de artefactos, sus expresiones artísticas hasta sus fenómenos culturales.

9. Luis Fernando Ayala-Sarabia. *Op. Cit.*, 2002. p.17

10. Jean-Paul Sartre. *Portrait du colonisé*, en *Situations V*. 1964. p. 54



La construcción de la realidad por parte de los antropólogos no está fragmentada. Es un todo en el que las actividades del hombre y sus creaciones no se apartan unas de otras.

Desde el punto de vista antropológico basado en la idea de privilegiar la observación de las manifestaciones estéticas como muestras del desarrollo del hombre, es importante reiterar que el arte tiene muchas aristas desde donde puede apreciarse, por ejemplo: siempre ha sido estudiado principalmente por los historiadores del arte como un dominio autónomo, en el que la cronología y la secuencia de las escuelas y los estilos son los temas principales.

Los testimonios humanos no envejecen, mientras que las concepciones científicas sí envejecen. La ciencia aspira a estudiar los fenómenos naturales, a construir un conocimiento de la naturaleza, mientras el humanista trata de extraer de la caótica confusión de los testimonios del pasado un cosmos de cultura o como José Ortega y Gasset diría: un sistema.

África es un lugar privilegiado para la investigación antropológica; algunas de las obras más relevantes de la antropología, que constituye el sustrato fundamental del pensamiento contemporáneo, surgieron de la tentativa por comprender la congregación contrastante de las identidades y los procesos culturales y políticos africanos. Para la mirada antropológica, África emerge como un vastísimo espectro de procesos de resistencia, pero también de una vitalidad persistente que se acrecentó, aun bajo la violencia del colonialismo; sus procesos de diversificación cultural, de confrontación y recreación incesante, suscita y acoge movimientos y respuestas culturales de rebelión que también crearan poblaciones rendidas al sometimiento.

En las primeras décadas del siglo XX, momento de expansión y afirmación de la antropología moderna, aparecía el texto de Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, el cual contribuyó a la apreciación del contexto africano, donde describe el surgimiento de un mundo extravagante, poblado de hordas guerreras, elusivo y exuberante:

“El África que emerge de esos vértigos de lenguaje es un bosquejo de universos en fusión, inconmensurables, cuya textura imaginaria bosquejaba mundos, reinados, dinastías, construía atmósferas inauditas, tramas e historias cuyo lugar era al mismo tiempo inaccesible y utópico, mágico y desconcertante, fascinante.”¹¹

Si bien el texto de Roussel es un punto singular de la creación literaria y la “revuelta estética” de la vanguardia, es también señal inequívoca del perfil imaginario que evoca la palabra África en ese mundo europeo que emerge apenas de los espejismos del siglo XIX.

Un antropólogo mira en las artes visuales. “La inclusión de una contribución del antropólogo para que al cuerpo de conocimientos le llamemos antropología depende del consenso de otros antropólogos. El proceso de inclusión es imprevisible, no formalizado y tarda algún tiempo”.¹² También se incluyen otras disciplinas intelectuales como el derecho, la filosofía y la sociología, particularmente la sociología del conocimiento.

La antropología estética no puede ser la línea central de la antropología, sin embargo Jacques Maquet considera su génesis en la investigación de un tema típicamente antropológico: las artes visuales del África Negra tradicional. Se interesó en los artefactos africanos como fenómenos

11. Luis Fernando Ayala-Sarabia. *Op. Cit.*, 2002. p.19

12. Jacques Maquet, *La Experiencia Estética*. 1986. p.17



culturales y demostró ser una perspectiva fructífera, en la antropología del arte, en el arte y la cultura, en la estética intercultural.

Walter Goldschmidt, reafirma la centralidad del concepto de cultura como un todo integrado en la antropología. “El hombre no vive el ocio el sábado, la religión el domingo y la economía los otros cinco días de la semana; lo que cree, lo que hace y cómo lo siente es todo de un pieza [...] no simplemente en el sentido de la interconexión, sino sobre un nivel más profundo”.¹³ Su detallada etnografía de un pueblo africano, es una demostración de que una cultura es un todo.

En la perspectiva antropológica, el arte no se reduce a una configuración de ideas y formas; se sitúa entre los otros sistemas tales como los filosóficos, las creencias religiosas y las doctrinas políticas. No se separa de las organizaciones sociales que lo sostienen (academias, escuelas de arte, museos y galerías comerciales), ni de las redes institucionalizadas de la sociedad total (gobierno, castas y clases, agencias económicas y corporaciones privadas); está relacionado con el sistema de producción que constituye la base material de la sociedad.

Jacques Maquet, habla de que al hombre hay que valorarlo no sólo por sus características y necesidades fisiológicas, insiste en la integridad en todos los aspectos: “Debido a que el organismo humano, particularmente el sistema nervioso, es prácticamente idéntico entre todas las poblaciones vivientes, podemos asumir que sus funciones principales, tales como actuar, pensar, contemplar, ser afectado por los sentimientos y emociones, no está limitado sólo a algunas poblaciones humanas. Como la creación y la apreciación del arte es un proceso mental, no es injustificado mirar sus manifestaciones en toda la gama de culturas. No sabemos si los fenómenos del arte son universales y no hacemos una reclamación a priori de lo que podrían ser. Sólo decimos lo que pueden ser.”¹⁴

La importancia de tomar en cuenta el punto de vista de los antropólogos, se sustenta en que ahora su motivo de preocupación ya no son los orígenes del hombre sino su derivación artística como evolución y desarrollo.

Las observaciones de campo de etnógrafos y antropólogos, hasta el día de hoy, han evidenciado que la producción artística contemporánea está relacionada por su estilo e iconografía al arte de tiempos pasados, este hecho sirve de ayuda a la identificación de los pueblos que habían hecho los objetos antiguos. Estas investigaciones siguen proporcionando datos sobre la utilización más reciente de los objetos artísticos para finalidades socio-religiosas, atributos de las cortes reales y de los jefes y las realizadas con fines de prestigio o comerciales.

El arte etnográfico se ve como reflejo de un pasado muy remoto, remanente de un estadio temprano en la evolución humana, o la expresión de una cultura congelada en el tiempo. El término “primigenio” o primitivo es entendido en el sentido de más sencillo o más temprano en términos evolutivos.¹⁵

13. Walter Goldschmidt. *Culture and Behavior of the Sebei: A Study in Continuity and Adaptation*. 1976. p.133

14. Jacques Maquet. *Op. Cit.* 1986. p. 20

15. Victor, Turner. *The Ritual Process*. 1969. p. 14



1.1.2 El Arte Rupestre, orígenes del Arte Africano

Espacio y tiempo son la base de cualquier concepto histórico; todo testimonio humano tiene pues, que ser situado en el tiempo y en el espacio (cronología, ubicación). Pero tiempo y espacio carecen de sentido si no están relacionados, imbricados. “La fecha de una pintura nada significa en sí misma, pero empieza a cobrar significado cuando se le añade la localización.”¹⁶

En 1950, medio siglo después del “descubrimiento” del arte africano, Marcel Griaule, quien representaba a los artistas y críticos de vanguardia, escribía:

“En realidad, el arte negro se halla más allá de nuestro horizonte. Está impregnado de un clima del que no tenemos experiencia alguna, y del cual, pese a las apariencias, tenemos tan sólo un mínimo de datos reales [...] Los diversos estudios sobre el arte de África negra se caracterizan casi todos ellos por una constante preocupación por evitar detalles concretos. Como ocurre con cualquier otra información concerniente a este continente, nuestra documentación sobre las manifestaciones artísticas es considerable en apariencia, pero en realidad es más bien somera: tan somera que podría parecer superficial querer ocuparse de ella.”¹⁷

Los años transcurridos desde que Griaule hizo pública esta visión más bien desanimada, han sido testigos de un intenso interés, que ha dado lugar a un gran número de publicaciones serias. Una gran parte de lo que ha ido aparecido en las últimas tres décadas, surge de la admiración por las artes, (en particular por la escultura del África negra) y del interés de los estudiosos por las artes tal como funcionaban en su origen tradicional.

La herencia del “descubrimiento” (que data de los primeros años del siglo XX), se ha expresado en la multiplicación de las colecciones privadas y en el conocimiento del estilo que tuvo sus comienzos en los años treinta y que se ha desarrollado a partir de la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, algunos museos han incluido el arte de África y Oceanía en sus colecciones.¹⁸

A finales del siglo XX Guillon decía: “El material y los métodos disponibles para el estudio del arte africano no son hoy muy abundantes ni variados, aunque los documentos escritos son extremadamente escasos para el conjunto de África negra occidental.”¹⁹ En la misma época, Jacques Maquet realizaba sus investigaciones en las que mencionaba la poca información que había sobre este tema: “La exploración de las artes plásticas africanas, con la de sus fundamentos etnográficos e históricos, apenas se remonta más allá de los primeros años del siglo pasado”.²⁰

El Arte africano “tradicional”, es decir, aquel que surgió de sus necesidades de origen sin ninguna influencia occidental, refleja los rituales que acompañan a esa producción simbólica propios de su pensamiento mítico- religioso.

“Mucho de lo que conocemos sobre el contexto histórico del arte [africano] se ha conservado en forma de historia oral, que abarca desde narraciones sobre los orígenes y migraciones de los pueblos, hasta informaciones sobre guerras y dinastías. Algunas nos informan tan sólo sobre el

16. Erwin Panofsky. *Estudios sobre iconología*. 1989 p. xix

17. *Arts de l'Afrique noire (Artes del África negra)*, Éditions du Chêne, París, 1947.

18. Werner Gillon. *Op. Cit.*, 1984. p.15

19. *Ibid.*, p. 26

20. *Ibid.* p.23



hecho de que un grupo humano siempre estuvo “ahí”, de que sus antepasados surgieron de un agujero de la tierra, o bajaron del cielo.”²¹

Para dar el verdadero sentido a estos estudios, ha sido necesario recurrir a los especialistas en el análisis de obras de arte. Erwin Panofsky, en su libro *Estudios sobre Iconología* expone su propia concepción del método para explicar el por qué de las imágenes en un contexto determinado. Según él en la obra de arte la forma no se puede separar de su contenido, teniendo un sentido que trasciende y que comporta valores simbólicos. No sólo hay que estudiar la obra de arte como fenómeno estético sino como un hecho histórico. El humanista, dice Panofsky, rechaza la autoridad, pero respeta la tradición, cuya realidad reconoce y estudia meticulosamente.

“La naturaleza es el mundo todo asequible a los sentidos, exceptuando los testimonios que el hombre deja de sí mismo. Es el hombre el único ser de la creación que deja implicada en los testimonios que de él quedan, una idea de significación y una idea de construcción; y por ello son testimonios.”²²

Tales testimonios emergen de la fluencia del tiempo y son objeto del estudio del humanista que es, ante todo, un historiador, no un mero clasificador de hechos como el naturalista.

Panofsky considera dos tipos de iconografías: la iconografía natural que se ocupa de las representaciones en las que las imágenes no tienen sentido figurado alguno y la iconografía simbólica, que incluye variedad de atributos y signos que convierten a cualquier motivo visual en un tema iconográfico. Los símbolos y alegorías se vuelven imprescindibles en la historia del arte puesto que hace de ésta algo más que un lujo estético convirtiéndola en una intelectualización de la propia historia del hombre.

Según Panofsky, el símbolo es el elemento iconográfico que permite la lectura de la obra artística; tras su descripción se ha de llegar a identificar los elementos, ponerlos en parangón con otros similares que establezcan una misma lectura, estando sujetos a idéntico contexto semántico. Se hace necesario en la historia del arte y fundamentalmente en iconografía, establecer un repertorio visual ordenado, una clasificación fundamentada en el espacio y el tiempo, en similitudes y variaciones temáticas que centren los motivos visuales.

De acuerdo con este mismo autor se entiende por documento, todo testimonio en que el hombre ha dejado su huella. Un historiador del arte, es un humanista cuyo material de primera mano son las obras de arte.

André Malraux, en *La Cabeza de Obsidiana*, aporta el concepto de lo que él llamaba “la metamorfosis de la obra de arte”, en donde los objetos creados por el hombre son vehículos de comunicación y utensilios o instrumentos. Pero todo ello puede ser obra de arte. Un ídolo monstruoso del África negra era, al ser creado, una obra con intenciones mágico-religiosas; hoy es contemplado por el historiador o por el artista con una actitud estética, como una potencial obra de arte.

En el arte africano se puede distinguir entre idea y forma. “Cuanto mayor sea el equilibrio entre idea y forma mejor será revelado el contenido de la obra de arte”.²³ El estudioso que trata con acciones y creaciones humanas ha de embarcarse en un proceso mental de carácter sintético y

21. *Ibid.* P.17

22. Erwin Panofsky. *Op. Cit.* 1989 p.xviii

23. *Ibid.* p. xx



subjetivo; ya que tiene que revivir las acciones y recrear las creaciones; en pocas palabras, en lo que José Ortega y Gasset llamaba “la reviviscencia del pasado”.

Como muestra de este proceder, el estudio de Guillon, acerca del arte africano nos presenta el desarrollo cronológico y la aparición de las primeras representaciones pictóricas de estos pueblos, que más tarde se considerarían artísticas. Gillon nos relata que las investigaciones antropológicas confirman que el hombre surgió en el continente africano.²⁴

El mundo occidental generalmente ha asociado la representación del arte africano con esculturas y máscaras; sin embargo aquí se trata de establecer que las manifestaciones artísticas en la cultura africana tuvieron el mismo origen y desarrollo que cualquier otra cultura, desde las manifestaciones rupestres, la exploración gráfica y la pintura, hasta el arte actual.

En las representaciones rupestres aparecen personajes o figuras humanas de piel oscura y clara; parece que los artistas nos están contando la historia de sus pueblos en los tiempos antiguos, su lucha contra el medio hostil, la vida de sus comunidades y el temor ante lo desconocido. Los “san” (bosquimanos) a quienes se les considera los creadores del arte rupestre en algunas de las zonas orientales y en la mayoría de África meridional, tuvieron sin duda las mismas motivaciones para grabar y pintar sobre la roca.

Los primeros estudios, 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.²⁵ Desde entonces se ha descubierto un gran número de esgrafiados y pinturas en las ásperas superficies rocosas por toda el África meridional oriental.

Los estudios que aquí se han considerado, registraron los símbolos míticos y los rituales destinados a conjurar los peligros, a invocar la fertilidad y a combatir la amenaza de lo sobrenatural. Se habla de la iniciación y de otros ceremoniales, para cuya celebración los clanes, probablemente se reunían en los abrigos rocosos. Los ritos se centraban y se inspiraban en el arte de las paredes rocosas representados por símbolos conocidos por todos.

Este antiguo arte, es con su poderoso simbolismo y sus convenciones estéticas, la raíz que se prolonga a través de los milenios hasta nuestros días. Las pinturas en las cuevas y refugios se basaban en colores básicos: rojo, ocre, blanco, negro, amarillo, azul y verde. Hasta hoy, esta paleta de colores está presente en las máscaras y en las insignias de los bailarines. Los artistas usaban óxido de hierro, óxido de zinc y caolín para elaborar los pigmentos principales; carbón vegetal o huesos quemados para los pigmentos negros; se cree que los aglutinantes eran clara de huevo, leche, grasas animales y miel.²⁶

La abstracción simbólica y la interpretación naturalista de los objetos esculpidos son características tanto del arte rupestre como del arte étnico (Fig. 11) como lo es en la danza la utilización de máscaras, en la que suelen emplearse cabezas de animales (Fig. 12)

24. Werner Gillon. *Op. Cit.*, 1984, p. 27

25. Ritchie Carson I. A. *Rock Art of Africa*. 1979.p. 27

26. Joseph Ki-Zerbo, *African prehistoric art*. Historia General de África de la UNESCO, vol. 1. 1981.



Fig. 11 Figura de gigante enmascarado con superposiciones. Sefar. Tassili-n' Adyer, Argelia



Fig.12 Figuras con complicados tocados y vestimentas con dibujos corporales. Tan Zumaitak, Tassili-n' Adyer, Argelia.

El arte rupestre europeo fue descubierto posteriormente a las primeras muestras africanas en las cavernas de Tassili. Las investigaciones de Henri Lhote corroboran que los grabados más antiguos de Tassili pueden datarse hacia el 12.000 a. de J.C. (las pinturas son aproximadamente del 8.000 a. de J.C.) y muestran escenas de caza de la época, donde el motivo favorito es un antílope hoy extinto. Las imágenes más antiguas son simbólicas (entre ellas se hallan las llamadas cabezas redondas, personajes con cabezas como escafandras de buzo) y las posteriores más naturalistas de posible influencia del valle del Nilo.

Las pinturas rupestres de la cueva de Altamira, en España, fueron halladas accidentalmente en 1879, al igual que la cueva de Lascaux, en el sur de Francia, en 1940. El arte prehistórico europeo incluye también muchas esculturas, pinturas y grabados que representan casi exclusivamente animales, la mayoría en estilo naturalista; las figuras humanas, que dominan la escena en muchas pinturas rupestres africanas, muy difícilmente aparecen en el arte europeo.

Los grabados aparecieron con anterioridad a las pinturas. Estos petroglifos son de varios tamaños, llegando algunos hasta los 7 m de altura, representan elefantes, jirafas, rinocerontes, etc. (Figs. 13,14)



Fig. 13 Refugio rocoso con jirafas y otros animales variados Gonoa. Tibesti



Fig. 14 Bóvido con espirales. Gonoa, Tibesti.



Como en la siguiente imagen, los temas representados incluyen figuras míticas: hombres con máscaras, que pueden ser considerados seres sobrenaturales, algunos de los cuales se presentan con pinturas corporales (los símbolos que aparecen, pueden ser figurativos o abstractos). En la siguiente figura (Fig. 15), se representan carros tirados por caballos en pleno “galope volante” que pueden representar escenas de guerra o de caza.

Uno de los motivos unificadores del arte rupestre del Sahara es la espiral, símbolo que representa una serpiente y que se convirtió en un patrón de decoración extendido por toda África (Fig. 16) Los símbolos se vuelven universales en la cultura africana, el colorido sigue vigente, desde las primeras representaciones se muestran estas características como una constante.

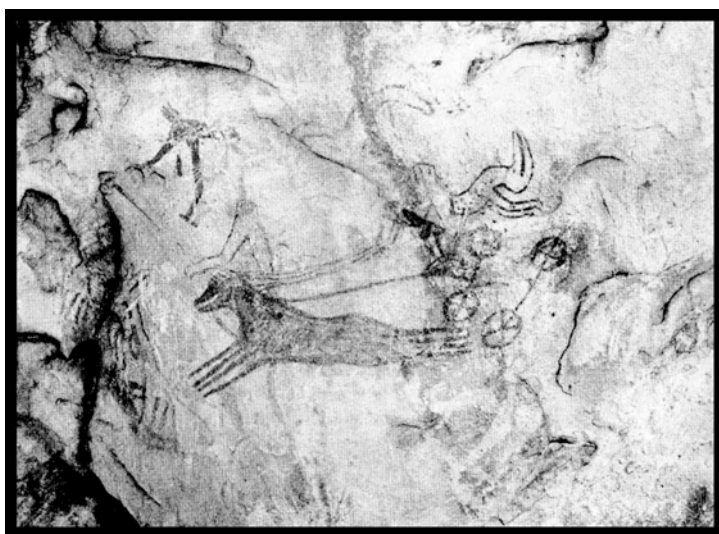


Fig.15 Carro arrastrado por caballos. Titera n'Elis, Tassili-n' Adyer, Argelia.



Fig.16 Motivos en espiral utilizados por las sociedades pastoriles prehistóricas en Egipto. Tibesti, Tassili y otros lugares.

En pinturas y grabados en el Hoggar, en Tassili, Tibesti, Ennedi, Fezzan y en todo el valle del Nilo, aparecen simultáneamente los primeros motivos espirales conocidos que en el Sáhara central y están fechados en el 6000 a.C. aproximadamente. En el valle del Nilo se remonta a los tiempos predinásticos. Como símbolo, se le conoce también en otros países y su presencia está documentada en las culturas cicládica, cretense, minoica y micénica de la antigua Grecia, a partir del tercer milenio, es decir, mucho después de su aparición en el continente africano. Se supone que se trata de hallazgos paralelos, aunque no hay por qué excluir una difusión desde África a Grecia.

Se cree que los grabados (grafismos) y pinturas egipcios y nubios se realizaron en épocas que se remontan a los tiempos predinásticos, hacia el 4000 y 3000 a. C. En toda África meridional existen zonas con pinturas y grabados en cuevas y refugios abiertos. En Malawi y Zambia, la mayoría no son figurativos y los dibujos abstractos constituyen otro enigma histórico africano.

Aunque son mucho menos frecuentes que las pinturas y los grabados sobre roca, las esculturas en piedra, hueso, arcilla y los huevos de avestruz grabados o pintados se han encontrado también en muchas partes del Sáhara.²⁷ La cáscara de huevo de avestruz se usó también en el África meridional.

27. Carl Einstein. *La escultura negra y otros escritos.* (Negerplastik). 2002. p. 26.



En las diferentes regiones africanas se ha hallado arte rupestre: en el África subsahariana, en Camerún, Burkina Faso, la República Centroafricana, Mali, Zimbabwe, República Sudafricana y Namibia. Las pinturas o petroglifos, eran parte de la vida socio-religiosa de cada comunidad africana, que exigía que los símbolos de sus rituales y mitos quedasen representados en lugares tradicionales específicos en las cuevas que servían de santuarios.

A partir de las imágenes encontradas en el arte rupestre, se puede hablar de una iconografía que es una constante en el arte africano, ello quizás porque en sus manifestaciones plásticas actuales, con frecuencia recrean imágenes similares a las del arte rupestre.

1.2 Expresiones Estéticas

Cualquier creación artística es hija de su tiempo y,
la mayoría de las veces, madre de
nuestros propios sentimientos.
Kandinsky

Partiendo de la concepción de las expresiones estéticas como manifestaciones innatas de la cultura africana, hay que referirse a ellas a partir de su revaloración occidental; tal es el caso de la artesanía africana a la que ahora se le considera como obra de arte. La actividad artística en África no se limita a la creación plástica, es decir, aquellos objetos que el mundo occidental considera dignos de ser clasificados como obras de arte.

Juan Acha, en *Los Conceptos Esenciales de las Artes Plásticas* establece la relación de la consideración de un objeto en estética popular o en obra de arte.

Toda cultura estética, cumple con el cometido de fungir de matriz de las artes o, para ser exactos: constituye la fuente y es la destinataria de las artes. Nada más lógico, entonces, que entrar en la cultura africana, procurando tener en cuenta su totalidad, pluralidad y diversidad; máxime si se buscan las influencias de la autoconciencia estética sobre las artes.

“El proceso de cada una de las artes es complejo y se halla determinado por muchas fuentes y factores externos. Sucede que sea cual fuere el trabajo, el ser humano lo realiza manifestándose en su totalidad sensorial, sensitivo y mental: facultades que vienen juntas, aunque nunca una de éstas deja de imperar sobre las otras dos.”²⁸

El conocimiento de las expresiones estéticas africanas, nos presenta una posibilidad de apreciar sus modalidades formales y conceptuales, así como reflexionar sobre su originalidad y sus funciones en el seno de las comunidades que las crean. Su organización temática aborda ciclos, actividades y contextos en los que las expresiones estéticas se convierten entre los africanos en medios idóneos para transmitir la sensibilidad, las creencias y la espiritualidad comunitarias. Máscaras, trajes, estatuas, utensilios y adornos más allá de sus cualidades formales, simbolizan una

28. Juan Acha. *Aproximaciones a la Identidad Latinoamericana*. 1996. p. 116



organización del conocimiento acumulado en las tradiciones de cada grupo étnico con el fin de consolidar y participar en el equilibrio de las fuerzas vitales, el movimiento del cosmos.

Así es que son concebidos como moradas de un poder espiritual; estos objetos activados se benefician con la palabra que les confiere tal poder, con el ritmo que da sentido a sus formas mediante ritos creativos y con los cultos que les dan vida y las mantienen vivas.

Como diría Bodiél Thiam:

“Inseparables de las prácticas y de las representaciones religiosas y sociales de África, nuestras máscaras y nuestras estatuillas no son objetos hechos para ser solamente contemplados, tampoco simples instrumentos de culto. Hay que imaginárselas en movimiento, llevadas por los bailarines rituales en movimientos paroxismales de la comunión antro-cósmica. Entonces vuelven a ser expresión de la alta civilización negro africana, de tal modo que lo que en ellas se dice no puede ser dicho de nuevo, plenamente, por nadie más.”²⁹

Esta complejidad hace, que hasta la fecha, muchos investigadores africanos o extranjeros se topen con dificultades al querer informarse de los secretos que sellan las iniciaciones, las palabras y prácticas reservadas a los iniciados. En las lenguas de cada etnia se encuentran los criterios que legitiman el uso de estos objetos y las críticas que evalúan sus cualidades.

1.2.1 Esculturas y Máscaras

Aquel que no conoce el origen de una máscara, los mitos, los cantos y los pasos de la danza que le corresponden, así como la manera de honrarla y propiciarla, ignora todo sobre esa máscara.
Proverbio popular del pueblo Bamana, Mali.

Escultura

Una de las principales manifestaciones estéticas africanas es la escultura en madera, desafortunadamente se han encontrado deteriorados testimonios de épocas remotas, debido a que se han desvanecido por la caducidad del elemento utilizado, unido al clima húmedo tropical y a la falta de cuidado en su conservación. Los objetos hechos de arcilla, metal, marfil, piedra, cristal y otros materiales relativamente duraderos, hallados en las excavaciones arqueológicas, han sido la base principal de las investigaciones.

En África la madera, ampliamente utilizada por los escultores, no suele durar más de unos cincuenta años debido al húmedo clima tropical y a la agresión de termitas en gran parte del continente. Los pocos objetos que se han conservado, demuestran que el uso de la madera se remonta a la antigüedad. (Fig.17) En gran parte de África las esculturas, la vestimenta y los objetos cotidianos (exceptuada la alfarería y los metales) eran de materiales percederos.

29. Bodiél Thiam. *Arte de África ayer y hoy*. 1975. p.10



La descripción de las esculturas como construcciones formales consigue algo mucho más importante que la descripción de los objetos en sí mismos; la enumeración objetiva va más allá de la obra concreta y, desviándola de su uso, pasa a considerarse como guía para cualquier praxis fuera de su ámbito.

El análisis de las formas, en cambio, permanece en el campo de lo inmediato, porque cualquier forma sólo debe presuponerse. Las formas, son más útiles para la comprensión puesto que, expresan tanto los modos de ver como las leyes de la visión; imponen un conocimiento que se mantiene en la esfera de lo dado.³⁰



Fig.17 Cabeza y parte del cuerpo de un animal, no identificado. Hallada cerca de Liavela, Angola.

Los caracteres constantes de la escultura en las principales zonas estilísticas son tratados de la misma forma, los temas básicamente son los mismos, derivados de la concepción religiosa y filosófica. Las técnicas se unifican por el empleo de los mismos materiales e instrumentos de trabajo. Es sabido que la escultura se vale de dos métodos: la creación de una figura por substracción y por adición de materia.

En el caso de la escultura en madera, marfil y piedra, la forma se destaca del bloque por el método de substracción, eliminando la parte superflua del material. (Fig. 18)

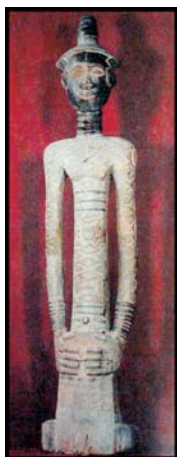


Fig.18 Estatua conmemorativa de madera. Museo del África Central, Tervueren

30. Carl Einstein. *Op. Cit.* 2002, p. 33



Por adición, existe el método directo de modelar la figura final, o realizarla en cera para su posterior fundición en bronce. El escultor ocupa una posición predominante en la sociedad tribal, a menudo formando parte de una casta en la cual el oficio de esculpir ha sido transmitido de generación en generación; comúnmente el escultor ha sido también herrero, y se ha labrado sus propias herramientas.

La máscara y la escultura de madera, que ritualmente servían de agentes de control social, solían ser exclusivas de los consejos y sociedades de hombres; por el contrario la llegada de la monarquía dio lugar a un arte suntuario ceremonial y de conmemoración de los dirigentes fallecidos. Las piezas de uso cotidiano son importantes dado que a través de ellas se reflejan las jerarquías de los guerreros y gobernantes.

Carl Kjersmeier en su estudio dedicado a centros de estilo de la escultura negra africana, realizado entre 1935-1938, pone de manifiesto su interés por una adecuada identificación de la ubicación geográfica y étnica de los estilos escultóricos, dando lugar al útil pero limitado concepto de estilo “tribal”.³¹

Muchas de las esculturas encontradas son figuras hermafroditas, consideradas como receptáculo simbólico del principio vital de los antepasados, tanto masculino como femenino. La forma humana está resuelta de manera muy esquemática, a través de una sabia contraposición de planos verticales y horizontales vigorosamente ritmados. Menos frecuentes que las figuras antropomorfas son las zoomorfas.

En la representación de la figura humana, el escultor concentra su interés en algunos detalles anatómicos, expresamente acentuados, sin ninguna preocupación por las proporciones naturales. La cabeza, los ojos y el ombligo suelen tener un relieve excepcional en la forma general de la figura. Con no poca frecuencia, las características físicas correspondientes al sexo masculino y al femenino se representan en la misma pieza, conforme con la creencia del pueblo, en la unidad originaria de los sexos humanos.³²

La carga está implícita en la posición de las esculturas, las que están representando figuras humanas con los brazos en alto, fungían como un gesto de imploración (Figs.19 y 20).

31. Los anglosajones suelen utilizar el término “tribu” como sinónimo de “etnia” o “nacionalidad” lo que induce a errores y confusión. Se puede definir el término “tribu” siguiendo a M. Panoff y M. Perrin en su *Dictionnaire de l’Ethnologie*, como “grupo homogéneo y autónomo desde el punto de vista político y social que ocupa un territorio propio, y está formado por grupos menores (clanes y otros). La tribu es una división “técnica”, política, y carece de connotaciones nacionales o étnicas. “Etnia”, en cambio, es un grupo de individuos pertenecientes a la misma cultura (a la misma lengua, hábitos, etc.) y que se reconocen como tales, prescindiendo de cuales sean las formas de organización socio-política (una etnia puede estar subdividida en tribus, sin que ello afecte a su entidad nacional). Así pues, “tribu” y “etnia” tienen significados diferentes. Aquí se utilizará “etnia” para designar a una nacionalidad (hausa, tuaregh, somalí, etc).

32. Nicolás J. Gibelli, *Arte/Rama. Enciclopedia de las artes*. 1961. Vol IX, N° 108. p.162



Fig.19.Figura antropomorfa de pie con los brazos levantados de la sociedad Bwami



Fig.20 Arte Dogón: Pilar de la "Casa de las palabras"

Máscaras

Soy otro cuando soy, los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia.
Octavio Paz, Piedra de sol.

La palabra «máscara» tiene origen en el *masque* francés o *maschera* en italiano o máscara del español. Los posibles antepasados en latín son *mascus*, *masca* = «fantasma» y el *maskharah* árabe = «bufón», «hombre con una máscara».

La función de las máscaras africanas es ocultar el rostro, sustituyen el rostro del alma porque tienen otra función: suscitar un cambio temporal de identidad. En África las primeras máscaras se hicieron de corteza de árbol, luego fueron de cuero forrado de tela y por último las hacían de marfil o de madera para que tuvieran más consistencia; se han utilizado desde la antigüedad con propósitos ceremoniales y prácticos.

Octavio Paz, en *La Piedra del Sol*, equipara en general a la máscara con la aspiración del hombre de ser otro que hoy no es, pero que puede ser. Paz se refiere a la máscara como el rostro que existe abierta o disimuladamente en cada uno, la máscara es la que sin ser necesariamente un objeto, modela el rostro, nos defiende de las agresiones y esculpe buena parte de nuestra conducta; la máscara gravita en ocasiones como pesada losa o como defensiva coraza ante la adversidad.



La sensibilidad, la fantasía y el rigor plástico que distinguen el tratamiento de la figura humana representada en la máscara, testimonian el alto nivel artístico alcanzado.

“El ser humano siempre se transforma aunque se esfuerza, con todo, por preservar una cierta continuidad, la identidad. El occidental ha llevado este sentimiento a un culto casi hipertrofiado; el africano, en cambio, menos preso del yo subjetivo y que venera las fuerzas objetivas, debe, si quiere afirmarse junto a ellas, transformarse en estas mismas fuerzas, sobre todo cuando las festeja con el máximo fervor. Con esta metamorfosis establece el equilibrio con la adoración que amenaza aniquilarlo: ora al dios, baila en éxtasis para la tribu y él mismo se transforma gracias a la máscara en la propia tribu y en el propio dios; esta metamorfosis le permite comprender radicalmente lo objetivo; lo encarna en sí mismo y él mismo es esta objetividad en la que se aniquila todo acontecimiento individual.”³³

El uso de las máscaras se remonta a la antigüedad. Se las encuentra entre los egipcios, griegos y romanos. Los griegos las empleaban en las obras dramáticas, para propósitos ceremoniales y en las fiestas dionisiacas; los romanos durante las lupercales, las saturnales y además en las representaciones escénicas. Durante la Edad Media hubo mucha afición a los disfraces y máscaras, incluso en las fiestas religiosas como la del *asno* o la de *los locos*. Como parte de celebraciones en carnavales de algunas partes del mundo, sobre todo, en Venecia. En obras de teatro son primordiales, como en las de *Noh* en Japón.

La máscara sólo tiene sentido si es inhumana e impersonal; es decir, cuando es constructiva y libre de toda experiencia del individuo, incluso es posible que honre la máscara como el éxtasis inmovilizado, quizá también es el medio para estimular el éxtasis, puesto que refleja el rostro del poder o del animal adorado.

En África, las máscaras desempeñan un papel importante en las ceremonias tradicionales y danzas de teatro. Todas las máscaras africanas caen en cuatro categorías: espíritus del antepasado, héroes mitológicos, combinación del antepasado y el héroe y los espíritus animales. Tanto el uso como el significado de las máscaras ha sido acrecentando, ha cobrado una versatilidad; desde posesionarse de un aura de misterio por quien la posee, hasta el ser utilizada para resguardarse de una humillación; en algunos casos ha sido usada como dispositivo de tortura o de castigo corporal.

Los antiguos consideraban que la naturaleza era una dualidad cruel; creadora y destructora, en la que el hombre era al mismo tiempo, cazador y presa. Los africanos celebraban danzas y rituales místicos para controlar aquellas fuerzas opuestas, representando con máscaras a las que podían otorgarles fertilidad en todos los campos de la vida.

Las máscaras son el único recurso legítimo cuando se trata de darle al alma un nuevo rostro. Las máscaras no tienen una función práctica evidente: ni riegan campos, ni conservan el calor, ni acarrear agua; las máscaras africanas son, más bien, rostros y manifestaciones del mundo invisible, la religiosidad y las creencias que determinan su cultura; cada máscara es una expresión de todo un conglomerado de creencias. A través de las máscaras, los chamanes hacen contacto con el espíritu y con otros mundos, convirtiéndolas en elementos capaces de canalizar las fuerzas mágicas.

En la cosmovisión africana, los elementos del cosmos y las deidades, vienen a ser representados por las máscaras, con el afán de apoderarse de la fuerza vital, de la fortuna y de las

33. Carl Einstein. *Op. Cit.* 2002, p.57.



características que les permitirían pasar al inframundo, se conservan de generación en generación. (Fig.21)



Fig.21 Máscara de Costa de Marfil.

El poeta portugués, Fernando Pessoa, en *La máscara del otro*, nos dice a manera de reflexión, cómo somos nuestro cuerpo; lo sufrimos y gozamos, las miradas extrañas nos sobresaltan, porque el cuerpo no vela la intimidad, sino la descubre. El pudor tiene un carácter defensivo, es entonces cuando recurrimos a una máscara, para ocultar la mirada y ya no en un sentido literal, sino en un encubrimiento que nos resguardará de nuestros defectos y de nuestras cualidades.

La rigidez de la expresión de las máscaras, no significa otra cosa que el último grado de intensidad de la expresión liberada de cualquier orden psicológico, que al mismo tiempo posibilita ante todo una estructura clarificada.

Entre la máscara humana y la animal, se interpone la máscara que retiene la auto-metamorfosis, donde gracias a sus formas mixtas, pese al contenido fantástico o grotesco, muestran el clásico equilibrio africano; es el fervor religioso, al que ya no le basta el mundo visible y el que engendra un mundo intermediario; en lo grotesco se alza, amenazante, la desproporción entre los dioses y la criatura.

En estos objetos la intención principal es atribuir mediante grafismos el simbolismo, los elementos y características más significativos de los eventos y propiedades de quienes se quiere representar. Las máscaras se colorean con pigmentos minerales o vegetales –semillas, hojas y bayas–, generalmente de blanco, rojo y negro, aunque hoy día es muy común encontrar máscaras con los colores brillantes de las pinturas sintéticas. (Fig. 22)

Los ojos y la boca son simplemente representados por aberturas rectangulares, de carácter abstracto y estilizado, en el que el rostro humano está figurado mediante elementos geométricos contrastados. Con gran frecuencia, los rasgos que caracterizan al hombre se combinan, valiéndose de la mayor libertad, con formas que pertenecen a animales. (Fig. 23)



Fig. 22 Máscara antropomorfa con tocado, (pwoom itok), siglo XX Bushoong (conjunto Kuba).



Fig. 23 Máscara de carnero (karikpo), Siglo XX.

Las máscaras funerarias, sirven para tomar las almas de los difuntos que deben abandonar el espacio de los hombres y reincorporarse al flujo vital de la naturaleza.

Por ejemplo, en la máscara utilizada por los iniciados en los ritos de paso, los ojos son considerados hoyos de termitas y el mentón representa las fauces de un cocodrilo. Las estrías se inspiran en el antílope; los surcos recuerdan los laberintos iniciáticos o cuevas de donde salieron los primeros hombres. Otros elementos se relacionan con astros y fenómenos naturales; la parte derecha con el sol, atributo masculino y el izquierdo con la luna, femenina. (Fig. 24)

Los cuernos de antílope se relacionan con la agresividad, la resistencia y generalmente contienen sustancias mágicas y protectoras; el hocico alargado y abierto indica el poder ambiguo de la palabra y de la sociedad, positivo y negativo a la vez; en algunos tocados hay plumas de buitres asociados con la posesión de clarividencia y conocimientos esotéricos, quizá por su sorprendente capacidad para detectar cadáveres desde distancias y alturas enormes; las púas del puerco espín sugieren flechas, dardos y otros proyectiles que representan la capacidad de violencia y agresión de la máscara. (Fig. 25)



Fig. 24 Máscara femenina con boca protuberante en forma de estrella (Kifwebe) siglo XX Songye, (Karikpo), República Democrática del Congo.



Fig. 25 Máscara de antílope Siglo XX Ogoni, Nigeria

Las máscaras pueden acusar características particulares, sobre todo frente a las de rango elevado, consideradas completamente masculinas; los rasgos enfatizan la complementariedad de los elementos femeninos y masculinos. La nariz en forma de gancho, los ojos abultados, las orejas salidas y las puntas del tocado son aspectos masculinos, mientras el collar de fibras, los discos del tocado y todas las formas redondas son elementos femeninos. Los colores dominantes son el rojo (sangre menstrual y sangre vertida en la guerra o como resultado de venganza) y el blanco (leche materna y semen); el azul o el negro (sugieren la muerte ritual del iniciado). (Fig. 26)

Las rayas que bajan de los ojos representan el duelo de la iniciación y los animales en el tocado, las prohibiciones alimenticias. (Fig. 27)



Fig. 26 Máscara – yelmo de iniciación (ndecemba) Siglo XX Yaka, República Democrática del Congo



Fig.27 Máscara-yelmo de iniciación hembra



Existen también las llamadas *máscaras pasaporte* ya que en varios grupos se utilizan como insignias de membresía o de rango en las asociaciones que regulan la vida social y espiritual de las comunidades.

La máscara en miniatura son la copia en escala de una máscara facial, ésta debe consagrarse al espíritu de la máscara original para convertirse en su extensión y ofrecer su protección a otros miembros de la familia; se les cuida y se les alimenta con ofrendas, son importantes amuletos personales y muchas están cubiertas por material de sacrificios. (Figs.28, 29, 30)



Fig.28 Máscara antropomorfa miniatura, siglo XX.



Fig.29 Máscara antropomorfa miniatura, siglo XX (mago),
Siglo XX. Fig.30 Máscara antropomorfa miniatura, siglo
XX (mago), siglo XX.

Las máscaras más que voluntad artística, son producto para evocación de los espíritus, que tienen como función el comunicar el mundo visible con el invisible.



1.2.2 Vestimenta

El vestido en África, al igual que en otras culturas del mundo tiene dos vertientes, por una parte la necesidad de cubrirse y por otra refleja las normas culturales en las que influyen la posición social, la religión, la sexualidad, etc. Esta reflexión tomada del libro *Arte efímero y espacio estético* de José Fernández Arenas, servirá de apoyo para hacer un análisis sustentado de la estética del vestido africano.

Es necesario considerar pues, la relevancia religiosa o ritual del vestido africano; su relación con las cosmogonías y los mitos; su capacidad para simbolizar las formas de organización política o la definición de sus linajes; su papel en los procesos de intercambio o en la identificación de los ciclos agrícolas; y su influencia en el destino de los sujetos o en las identidades de los cuerpos.

Las características de la vestimenta africana, han sido una fuente para las expresiones del arte contemporáneo, por ejemplo en la denominada *moda alternativa*. (Fig.31) Esa dignidad estética tiene validez propia y parecía devolver a África la presencia que se le niega en otros dominios.



Fig. 31 Camisa de cazador (donso dulok) Siglo xx

En esta prenda de cazador, se expone el grado y respeto que ha obtenido, pues en ella ha insertado sus trofeos.

En algunas comunidades africanas, los textiles forman parte de los medios más eficaces para orientar la transformación social. No se limitan a agudizar la sensibilidad o a formar el gusto, son prolongaciones del ser que informan y educan al hombre en su integridad. La clave del oficio artístico para ellos, es esencialmente un amor por la vida y una fidelidad en su celebración; estilos y colores de sus bordados en cuentas y vestidos, también difieren de una región a otra.



1.2.3 Ornamentación corporal

“Un pueblo, para quien el arte, lo religioso y las costumbres surten efectos inmediatos, dominado y rodeado por estos poderes, los hará visibles sobre sí mismo. Tatuarse significa convertir el cuerpo en medio y meta de una contemplación. El negro sacrifica su cuerpo y le confiere una nueva intensidad; abandona visiblemente su cuerpo a lo universal y esto adquiere en él forma tangible.”³⁴

Hablar del tatuaje es hacer mención de una de las necesidades estéticas que el hombre ha manifestado en todas las culturas:

“A lo largo de la historia el ser humano ha mostrado un gran interés por el adorno de su cuerpo mediante ropas, joyas y pinturas que aplica sobre su epidermis empleando la técnica del maquillaje. Existe, sin embargo, un segundo sistema de decoración de la piel del hombre que recibe el nombre de tatuaje”³⁵

El cuerpo significa lienzo y arcilla; llega a ser incluso obstáculo que debe provocar la más potente creación de forma. El tatuaje es sólo una parte de la objetivación de sí mismo que consiste en ejercer una influencia sobre el conjunto de su cuerpo entero, en producirlo conscientemente en público y no sólo en la danza, por ejemplo, expresión inmediata del movimiento, o en el peinado, expresión inmóvil del movimiento.

“El negro determina su tipo tan fuertemente, que lo transforma. En todas partes interviene para firmar una expresión que será imposible falsificar. Se entiende que un hombre, que se siente gato, río, tiempo, se transforme. Lo es y asume las consecuencias sobre su cuerpo demasiado unívoco.”³⁶

Esta manera de buscar la originalidad, sigue siendo una preocupación vigente en todas las culturas. Para la tradición africana, la ornamentación personal es al mismo tiempo una manera de expresión y un sistema de protección. Puede consistir en escarificaciones (pequeñas cicatrices abultadas o hundidas que forman a veces complejos dibujos en la piel) pinturas faciales y corporales, peinados elaborados, mutilaciones o deformaciones voluntarias, reforzados con varios tipos de joyas de materiales prestigiosos o con efectos terapéuticos.

“En muchas sociedades, como las nómadas, la ausencia de las artes plásticas se compensa con la práctica del adorno corporal y por formas de expresión ligadas a la tradición oral como la música, el canto y la poesía. Este tipo de prácticas y expresiones se vuelven de hecho los soportes preferidos para los símbolos operativos del grupo.”³⁷

Las escarificaciones, son una práctica característica y única de las culturas africanas; por constituir uno de los más visibles signos exteriores de tribalismo, las *marcas tribales* –que consiste en cortarse la cara de acuerdo con un patrón y dejar que los cortes cicatricen– son, casi siempre variaciones de algún tema principal común. (Fig. 32)

La ornamentación del cuerpo no solamente es llevada por tatuajes, sino también incluye la pintura corporal, a base de pigmentos naturales, que refuerzan su significado ritual. (Fig.33)

34. *Ibidem*.

35- José Fernández Arenas. (Coord). *Arte Efímero y Estético*. 1988. p.235

36. Carl Einstein. *Op. Cit.* 2002. p. 56

37. Louis Perrois. *Toward and Anthropology of Black African Art.*, 1988.p.85

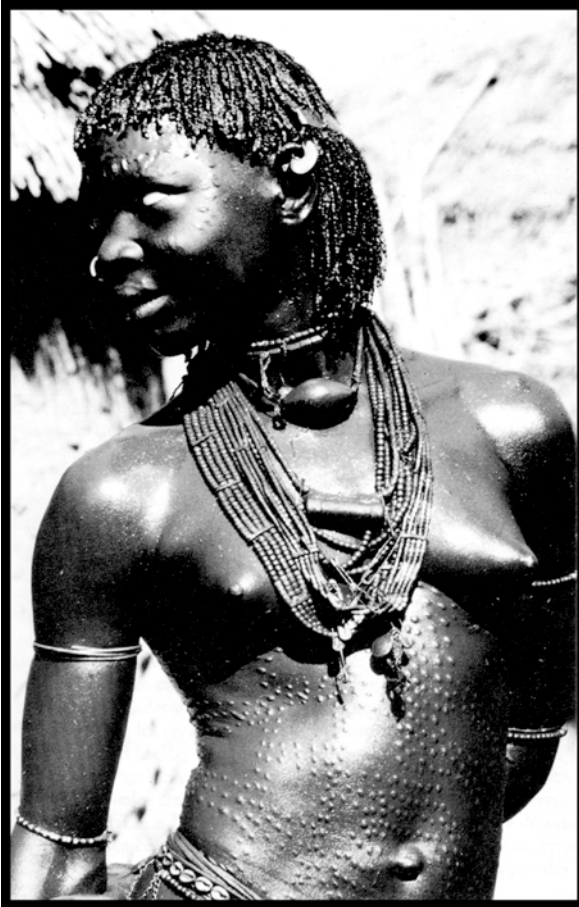


Fig. 32 Mujer de los nuba del Sudeste,
en la provincia de Kordofán



Fig. 33 Hombre de los nuba del Sudeste,
en la provincia de Kordofán

Un centro religioso de los Yoruba era la ciudad de Ifé, que tuvo un gran esplendor en el siglo XIII. En ésta se encontraron por primera vez, en 1910, una cabeza de bronce y otras ocho de terracota, las que por su ejecución recuerdan un tanto al arte griego del siglo VI a. C. En estas cabezas está el testimonio de la preocupación del artista por representar las características de ornamentación en los rostros tanto de los gobernantes como de los personajes de importancia

El interés por las manifestaciones artísticas del continente negro, ha motivado esta investigación, su calidad eminentemente plástica caracteriza a este arte. Habiendo hecho una revisión de lo que constituye la cultura africana en general, su riqueza invita a acercarse de manera particular a la cultura Massai, a su forma de vida, expresada en su plástica y sus símbolos.

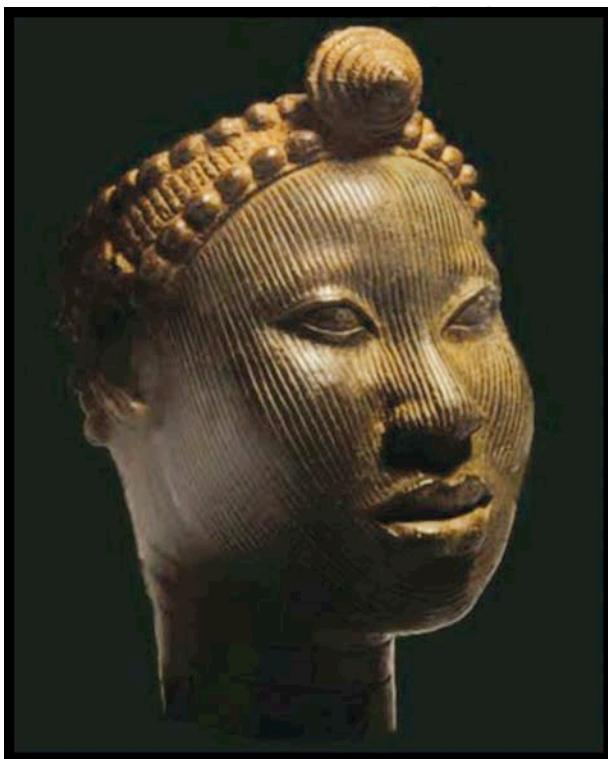


Fig. 34 Arte de Ifé. Cabeza de bronce del rey Oni.



Fig. 35 Arte de Ifé. Cabeza de Soberano, de bronce.



CAPÍTULO 2

El rito, la sociología y la iconografía en la cultura Massai*



Fig.1 “El aliento de la vida”

La “cultura” es la “respuesta original de un pueblo a su medio ambiente y a su historia”, ya que se expresa en la conducta humana, considerada ésta como “acción simbólica”: “lo mismo que la fonación en el habla, el color en la pintura, las líneas en la escritura o el sonido en la música”; significan algo, también la cultura “es un contexto dentro del cual pueden describirse todos estos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa”¹

El concepto de cultura debe ser entendido como un “sistema de símbolos en virtud de los cuales el hombre da significación a su propia experiencia. Sistemas de símbolos creados por el hombre, compartidos, convencionales y por cierto aprendidos, suministran a los seres humanos un marco significativo dentro del cual pueden orientarse en sus relaciones recíprocas, en su relación con el mundo que los rodea y en su relación consigo mismos”²

En el este de África, en la región de Kenya (Fig. 2) se encuentra la tribu Massai, cultura que en sus expresiones plásticas, logra conjuntar la destreza técnica unificada por el empleo de los materiales y la concepción mítica, religiosa y filosófica común. La estética de esta región africana, es el sincretismo de las raíces del origen del hombre y de las manifestaciones visuales actuales.

* En este capítulo, hago uso de mis primeras imágenes en el desarrollo de mi posgrado, todas ellas corresponden a una etapa figurativa y representativa totalmente descriptivas para las características de la cultura Massai. Me pareció muy interesante ilustrar este capítulo con obras personales, ya que no es un elemento recurrente, lo cual aprovecho como herramienta creativa en este proceso de aprendizaje.

1. Clifford Geertz. *La interpretación de las culturas*, 1997. p.27

2. *Ibid*, p. 214



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Fig. 2 “Continente Negro” “Raíz viva” “Árbol Primigenio”

Los tres elementos que se tienen como punto fundamental de estudio, ya que reflejan parte de su pensamiento y cosmovisión son: vestimenta, tatuaje y máscaras.

Un pueblo, para quien el arte, lo religioso y las costumbres surten efectos inmediatos; dominado y rodeado por estos poderes, los hará visibles sobre sí mismo. Tatuarse significa conferir el cuerpo en medio y meta de una contemplación. El massai sacrifica su cuerpo y le confiere una nueva intensidad; abandona visiblemente su cuerpo a lo universal y esto adquiere en él forma tangible.³

El tatuaje está muy ligado al maquillaje, ambas técnicas son empleadas para la ornamentación del cuerpo humano mediante el uso de sustancias colorantes; tienen su fundamento en valores estéticos desde tiempos tan ancestrales que buscan recrear el cuerpo. Decorar la piel del hombre es decorar su historia y sus tradiciones.

La importancia del tatuaje en la cultura Massai radica en sus implicaciones estéticas y rituales; a medida que se van cubriendo los ciclos de la vida, van adquiriendo significación; los símbolos que aparecen en los tatuajes dan testimonio de las cualidades de quienes lo portan y de sus aspiraciones.

3. Carl Einstein. *Op. Cit.* 2002. p. 55



Fig. 3 "Decoración Corporal I"



Fig. 4 "Decoración Corporal II"

El ser humano siempre se transforma aunque se esfuerza, con todo, por preservar una cierta continuidad, la identidad. El massai sufre una metamorfosis, establece el equilibrio con la adoración que amenaza aniquilarlo; ora al dios, baila en éxtasis para la tribu, todo esto gracias al uso de la máscara, la cual sólo tiene sentido si es inhumana, impersonal.⁴

A través de las máscaras, la cultura Massai da características definidas y fuerza a sus rituales, tienen asimismo un cometido estético y filosófico.

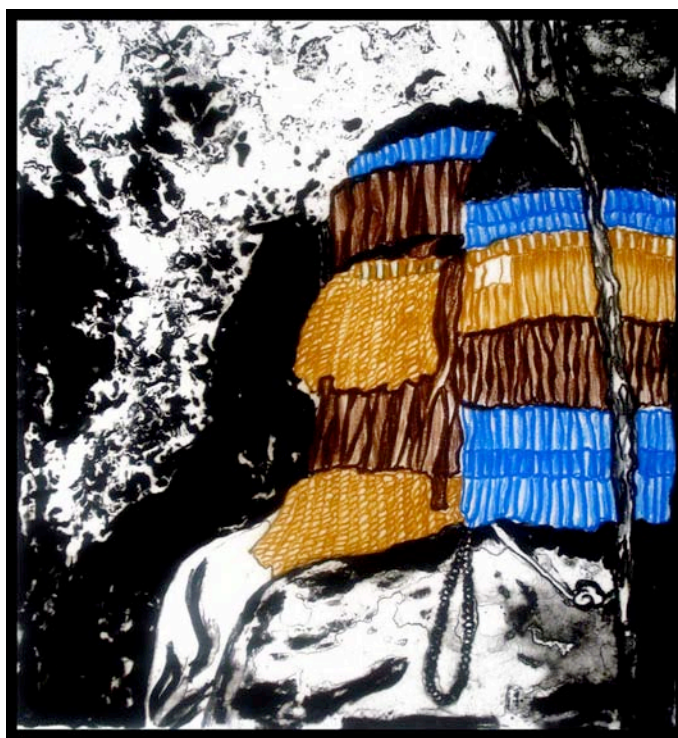


Fig. 5 "Atributos de Belleza"

A continuación, para ampliar la información anterior, se señalarán algunas de las características sociales más importantes de los Massai, al mismo tiempo se ejemplificarán visualmente algunos elementos que fundamentan la obra personal expuesta en el capítulo 4.

4. *Ibid.* p. 57



2.1 Massai. La Aristocracia Nómada de África Oriental

He hablado y actuado con coraje todo el tiempo, me siento orgulloso de esto.
Espero que mis hijos sean capaces de seguir mis pasos.
Tepilit Ole Saitoti.⁵

Los Massai son una aristocracia guerrera y nómada que antiguamente dominó las grandes sabanas que se extienden entre Kenya y Tanzania, en la extensa región de África Oriental; disminuye actualmente en una imparable decadencia, absorbidos por la arrasadora máquina de la civilización occidental, aunque todavía algunos clanes y grupos luchan por sobrevivir manteniendo sus rasgos culturales. Su forma de vida y economía han estado y están todavía basadas en una sociedad de tipo pastoril (Fig.6) que practica el nomadismo. (Fig. 7)



Fig.6 “El trabajo”

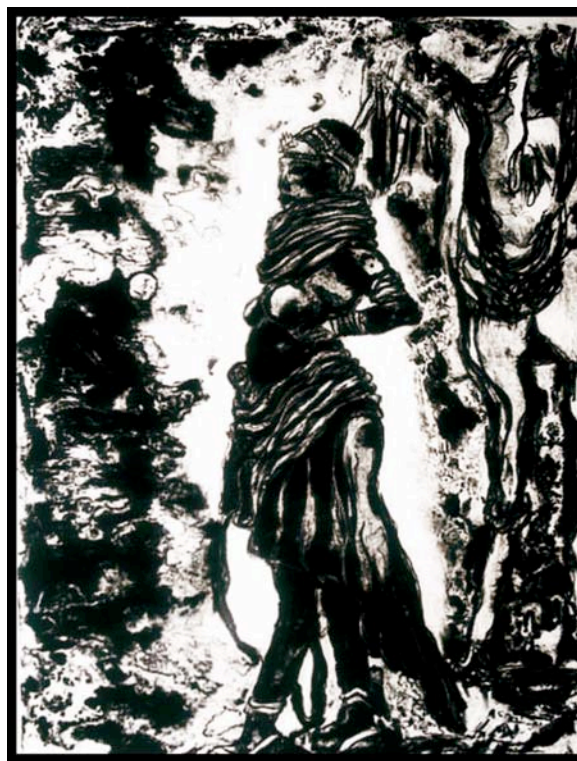


Fig.7 “La Fiesta”

Es ésta una de sus principales características, y distingue a la tribu que busca satisfacer sus necesidades a través de los ciclos de la naturaleza en los cuales se apoya para sobrevivir.

5. Tepilit Ole Saitoti, *Masai*. 1991. p.13



Fig. 8 “El Hogar”

“Todo el que lleve una existencia razonablemente sedentaria - –como es el caso de la mayoría– encuentra especial atractivo en la idea de emprender largos viajes y llevar una vida de continuos desplazamientos.”⁶ De hecho, el vigor de esta atracción sugiere algo arraigado a nuestra naturaleza.

Las características físicas de los Massai, (fundamentalmente de origen sudanés), les favorece para la actividad guerrera; son personas altas, fuertes y extremadamente ágiles. Desde el punto de vista occidental, tienen una belleza característica muy particular de su raza, acorde a los cánones estéticos contemporáneos (prueba de ello son las imágenes publicitarias y del mundo de la moda donde se emplean a personas de origen africano como Naomi Campbell), asociado a ello, adornan su cuerpo utilizando llamativos collares de cuentas, brazaletes, pendientes similares al corte de la oreja del buey o con un dibujo del hierro candente con que marcan su ganado. El clan de los herreros proporciona a las mujeres unos anillos de bronce que se colocan formando hileras en los brazos.

6. Robert L Breeden, *Los pueblos nómadas*. 1978 .p.5



Fig.9 "La danza"

Los hombres también cuidan mucho su elaborado peinado, con numerosas trenzas largas a las que dan consistencia untándolas con grasa y barro, cuyo color tiñe el pelo de un característico tono rojizo. Los guerreros llevan el pelo largo con una trenza que les cae por delante de la frente y otra que dejan caer sobre la espalda.

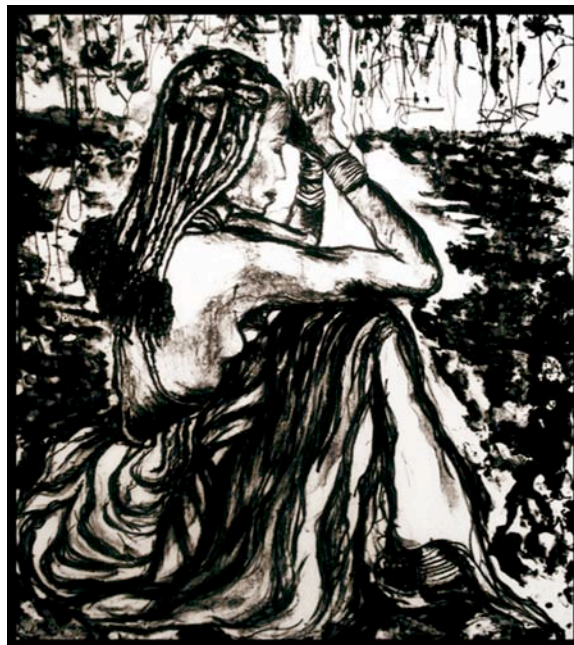


Fig.10 "El descanso"



La alimentación tiene relación directa con el mundo cosmogónico; está basada casi exclusivamente en la leche y en la sangre de los bueyes (Figs. 11,12) que mezclan, en ocasiones, con la orina de los animales. La forma de extraer la sangre de los bueyes es muy particular: primero hinchan la arteria yugular del animal, para ello utilizan un garrote (que siempre llevan consigo), luego disparan un dardo o una flecha a quemarropa, la flecha tiene la punta roma para que no desangre y haga daño al buey. Suelen extraer en cada ocasión dos litros de sangre, para después cerrar la herida haciendo un empaste con tierra y estiércol.



Fig.11 "La alimentación P"



Fig.12 "La alimentación IP"

El poeta senegalés Léopold Sédar Senghor, inspirado en los encantos tanto físicos como espirituales del pueblo Massai, cantó:

¡Oh, belleza clásica que no es ángulo sino línea elástica elegante esbelta!
¡Oh, rostro clásico! Desde la frente combada hasta el bosque de aromas
y los grandes ojos oblicuos hasta la bahía graciosa del mentón
y el impulso fogoso de las colinas gemelas!
¡Oh, curvas de dulzura, rostro melodioso!
¡Oh, mi Leona, mi Belleza negra, mi Noche negra, mi Negra, mi Desnuda!
¡Ah, cuántas veces han hecho latir mi corazón como el leopardo indómito
en su estrecha jaula!

Chants d'ombre ⁷

7. Léopold Sédar Senghor, Toko Waly, poema traducido por Publio Mondéjar en *Poesía de la negritud*. 1972.p.81



2.1.1 La sociedad Massai

La sabana estira sin fin.
Telares del cielo arriba
reloj de las nubes de ala de Águila observan antes de truenos y relámpagos
y los jóvenes Massai van de un lado a otro como becerros bien alimentados.
Las mujeres siempre ocupadas antes de la lluvia.
Los ancianos hacen frente a la huida del sol.
El ganado se dirige a casa,
los guerreros observan
cuando se hacen las tareas de los sabios
esperan muchos amaneceres de oro.⁸

Durante el siglo XIX los Massai eran temidos por los pueblos en los que se iban estableciendo, ya que dominaban el resto del este de África; su fuerza se basaba en ser una organización militar, su rasgo nómada, relacionado con el mantenimiento del ganado, impidió la organización de un estado.

Los Massai actualmente forman una comunidad compuesta de unas 200 a 300.000 personas, unidas por una lengua de origen nilótico (hamítica conocida como Maa). Esta etnia se encuentra compuesta por cuatro grupos tribales diferenciados: los Samburu, los Arbusa, los Baraguyu y los Massai. Estos últimos son considerados como el grupo principal ya que domina militar y socialmente a los restantes grupos de su propia etnia, y a las demás etnias vecinas, entre otras a los Kikuyu y los Nandi.

En la sociedad Massai, el individuo identifica su bienestar con el del grupo, en el que los derechos personales están subordinados a los del grupo, en el que el individuo espera compartir su fortuna a cambio de que otros lo protejan del infortunio; en términos sociológicos, el massai no está “dirigido interiormente” sino “por otros”; su concepto de la vida es “comunal” o “socializado”.



Fig.13 “Vida comunal”

8. Tepilit Ole Saitoti, *Op. Cit.* 1991. p.17 (hemos incluido el poema en inglés, por ser este idioma el origen de nuestra cita, se puede consultar en la adenda.)



“Los sentimientos asociados con la palabra nosotros han sido el cemento de la sociedad africana tradicional. En los nuevos países, quizá la más difícil tarea de los gobernantes sea hacer que esos sentimientos a nivel tribal se extiendan y cobren sentido de nacionalidad.”⁹

En la comunidad Massai, la importancia y posición social de un hombre se mide por la cantidad de animales e hijos que tiene; creen que les pertenece todo el ganado de la Tierra, tal creencia nace de una leyenda que relata que en el principio su dios creador tenía tres hijos, a cada uno de los cuales hizo un regalo; el primero, recibió una flecha para cazar; el segundo, una azada con la que arar, y el tercero, un cayado para guiar al rebaño. Fue este último, según la tradición, quien se convirtió en el padre de los Massai. Aunque otras tribus poseen ganado, los Massai creen que, en esencia, esos animales son suyos.

Las familias Massai sienten un gran cariño por sus animales, llegan a estar tan unidas a ellos que conocen bien el sonido y el temperamento de cada uno. Por lo general, marcan el ganado con largas líneas curvas e intrincados dibujos con la finalidad de realzar su belleza (Fig. 14). En sus canciones describen la hermosura de ciertos miembros del rebaño y el afecto que les tienen.



Fig.14 “El bello bien preciado”

Las viviendas Massai, (Fig.15) cuya construcción constituye tradicionalmente una tarea femenina, tienen forma de barril y están hechas con ramas entrelazadas, hierba y excremento de vaca para el revestimiento. Están dispuestas en un amplio círculo que resguarda un kraal (corral interior), donde duerme el ganado durante la noche. La aldea se cerca todo alrededor con estacas puntiagudas, que protegen tanto a los Massai como a su rebaño de las hienas, los leopardos y los leones.

9. Robert Coughlan, *África Tropical*.1971 p. 35



Fig.15 "La vivienda"

Las clasificaciones jerárquicas en la sociedad Massai tienen relación con la edad: una primera clase es la de los niños, establecida entre su nacimiento y los quince años de edad; la segunda clase o etapa abarca desde los quince años hasta cumplir los treinta y la forman los guerreros; la tercera clase corresponde al período en el que se deja de ser guerrero hasta la muerte, constituye la clase de los ancianos.



Fig.16 "Orgullo, Belleza y Sentimiento"



La organización política y social, se basa en la autoridad de los hombres de cada aldea que hayan alcanzado los grados más altos de la sociedad. Esta sociedad enmarca varios tipos de solidaridad y cooperación grupal que trascienden las relaciones de parentesco, rompiendo la verticalidad y rigidez de los clanes patrilineales; sus objetivos principales son alcanzar la sabiduría y superación moral a través de enseñanzas, cantos y proverbios, asociados con esculturas y máscaras. El grado más alto de esta asociación, abierta a hombres y mujeres, sólo se alcanza en la vejez y gracias al apoyo de todas las relaciones familiares y sociales de una persona.



Fig.17 “*El consejo*”



2.1.2 Cosmovisión en la cultura Massai

Para los Massai, no existe ni el pasado ni el futuro,
para el occidente existe el pasado y el futuro
y ambos como carga; la historia llega
a pesar y el futuro aún más.
Anónimo

Una cosmovisión define nociones comunes que se aplican a todos los campos de la vida, desde la política, la economía o la ciencia hasta la religión, la moral o la filosofía; partiendo del concepto de cosmovisión como el conjunto de modos de ver e interpretar el mundo que tiene una persona, época o cultura, por el cual concibe su propia naturaleza y la de todo lo existente. El término “cosmovisión” es una adaptación del alemán *Weltanschauung* (*Welt*, “mundo”, y *anschauen*, “observar”), una expresión introducida por el filósofo Wilhelm Dilthey en su obra *Introducción a las Ciencias de la Cultura*, escrita en 1914. Este filósofo sostenía que la experiencia vital estaba fundada no sólo intelectual, sino también emocional y moralmente en el conjunto de principios de la sociedad y de la cultura en la que se había formado. Las relaciones, sensaciones y emociones producidas por la experiencia peculiar del mundo en el seno de un ambiente determinado, contribuirían a conformar una cosmovisión individual. Tomando en cuenta que todos los productos culturales o artísticos serían a su vez expresiones de la cosmovisión que los crease.

Los sistemas filosóficos, religiosos o sistemas políticos pueden constituir cosmovisiones, puesto que proveen un marco interpretativo a partir del cual sus adherentes y seguidores elaboran doctrinas intelectuales y éticas; las cosmovisiones son complejas y resistentes al cambio.

Esta concepción de cosmovisión abarca el mundo, la vida humana en general, el significado del sufrimiento, el valor de la educación, la moralidad social y la importancia de la familia; en este sentido, incluso se puede decir que las divinidades estarán incluidas entre las cosas, los objetos del mundo, sobre los cuales quedan depositadas estas cargas emotivas; tienen que ver con las cuestiones últimas con las que el ser humano se confronta; involucran asuntos de principio general. Una cosmovisión, aún cuando sea medio inconsciente y poco articulada, nos orienta en el mundo en general y particular de cada cultura.

Clifford Geertz, propone una definición de religión que recupera los presupuestos del instrumentalismo (como estructura normativa de conducta) y del idealismo en su dimensión existencial y emocional. La religión es así definida como:

“Un sistema de símbolos que obra para establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres, formulando concepciones de un orden general de existencia y revistiendo esas concepciones con una aureola de efectividad tal que los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único”¹⁰

Al considerar el significado de los símbolos sagrados se debe tener en cuenta que su función es, en primer lugar, sintetizar el ethos de un pueblo (es decir, el tono, el carácter, la calidad de vida, su estilo moral y estético); en segundo lugar, su cosmovisión (entendida ésta como el cuadro que ese pueblo se forja por el modo en que entiende las cosas en la realidad y sus ideas más inclusivas acerca

10. *Ibid.*, p. 89



del orden, en suma, la visión de sí mismo que abarca conocimientos e interpretaciones de ellos) (Fig.18). En la creencia y en las prácticas religiosas, el ethos de un pueblo se convierte en algo razonable e intelectualmente explicable, en una representación ideal de un sistema de vida adaptado a la cosmovisión.



Fig.18 “Vida Interior”

Esta mutua conformación tiene dos efectos fundamentales: por un lado es objetiva, pues las preferencias morales y estéticas, son una inalterable forma de realidad captada por el sentido común; por el otro, presta apoyo a estas creencias sobre el mundo al invocar sentimientos morales y estéticos profundamente sentidos como evidencias de su verdad. Se puede afirmar que los símbolos religiosos formulan una congruencia básica entre un determinado estilo de vida y una metafísica específica: coyuntura que tiene como fin armonizar las acciones humanas con un orden cósmico y proyectar ese orden cósmico al plano de la experiencia humana.¹¹



Fig.19 “Ciclos de la Vida”

La cosmovisión de la cultura Massai, estriba en el movimiento, por esto su estilo de vida es nómada y su desarrollo social se basa en los ciclos de la naturaleza; la vida –según su punto de vista– es esencialmente religiosa y el individuo está sumergido en una participación que comienza antes de su nacimiento y continuará después de su muerte; todos los acontecimientos del vivir tienen una vinculación con lo sagrado.

11. Clifford Geertz. *La interpretación de las culturas*. 1997. p.27.



2.2 Noción de Tiempo

Todos los seres humanos somos regidos
includiblemente por el tiempo.
San Agustín

Uno de los aspectos que sustentan este trabajo está basado en los conceptos del tiempo, ya que significan el avance y contemporaneidad de los elementos iconográficos importantes en la cultura africana. El tener claro las definiciones de algunos estudios del tiempo, no sólo de la cultura africana, sino de otras culturas que han incidido significativamente en este concepto, nos ayudan a clarificar y justificar esta permanencia.

Si se considera la concepción filosófica del tiempo en el siglo XXI para el mundo occidental, partiendo del impulso y afán de detener el destino, (alias tiempo) desde los orígenes de la tragedia griega, se puede establecer una serie de analogías que nos ayudan a entenderlo:

El Positivismo: anhelaba el futuro, posesionaba al hombre en el futuro, y las filosofías del S. XXI lo que buscan es reinsertarlo en el presente.

Gadamer: considera al hombre como ser histórico

Heidegger: considera al ser ya formado al *dasein* como ser en el presente.

Cuando en los textos antiguos se refieren al tiempo empiezan con el concepto de eternidad; tal es el caso de todos los libros sagrados: como las Sagradas Escrituras, el Popol Vuh, el Gilgamesh, los Upanishads, las teogonías órficas, la Teogonía de Hesíodo y multitud de textos arcaicos.¹²

Elegir a dos filósofos tan lejanos entre sí como San Agustín y Jean Paul Sartre, justifica la posibilidad de un análisis histórico del tiempo, ya que parten de polos opuestos, el primero se apoya en la fe absoluta de la eternidad; el otro, puramente en tiempo, en tiempo humano, sin poder alcanzar nunca lo eterno.

San Agustín empieza a desentrañar el sentido del tiempo vivido, el tiempo que vivimos aunque este tiempo también se preste a paradojas, que solamente se resuelven más adelante. ¿Dar sentido al tiempo? Se sabe que la vivencia del tiempo no es conceptualizable, se siente que los intervalos de los tiempos se comparan entre sí, se dice que unos son más largos y otros más breves.

San Agustín, en *San Agustín, su edad, y su vida*, habla de que el hombre, es tiempo, brevísimo tiempo del gran tiempo: el de la historia universal, cuyo sentido precisa con claridad Christopher Dawson, al decir que en ella “el rey es la verdad, la ley es el Amor y la duración es la Eternidad”.¹³

Las preguntas que se plantea San Agustín como: decir que el pasado y el futuro son, cuando en realidad ha dejado de ser o todavía no, son como preguntarse por el ser del presente si al decir que es, ya ha dejado de ser. Estas preguntas siguen siendo replanteadas en el siglo XX por Bergson, Heidegger, Husserl, Sartre, no son ociosas, ni son abstractas, son cuestión de vida.

12. Mircea Eliade proporciona una buena cantidad de “mitos”. – véase su libro *From primitive to Zen*, 1967.

13. Ramón Xirau. *El Tiempo Vivido*.1997.p. 13



Escribe San Agustín: “En ti, alma mía, mido los tiempos. El tiempo es cosa del alma...Un futuro largo es una larga expectación del futuro, y un pasado largo, que ya no es, una larga memoria del pasado”.¹⁴

Seres creados, viven el tiempo de las almas creadas. El análisis del tiempo, remite a la creación del mundo y del hombre; el lenguaje está hecho de signos siempre de menor cuantía que aquello a lo que remiten; nos permite conversar, conocer y educarnos.

Por otro lado, Jean Paul Sartre escribió acerca del tiempo en los últimos cincuenta años: el presente y la presencia, son vistos como complementarios, como momentos privilegiados del tiempo. El presente es dinámico, móvil, es el momento vivido en que cada momento soy; se trata del presente que permite estar comprometido y ser libremente responsable hacia los demás; en términos de Sartre, si el pasado es “En sí”, el presente es “Para sí”.¹⁵

Se puede resumir según Sartre el sentido del presente con una de sus frases exactas y escuetas: “El para sí no es nunca...la temporalidad se temporaliza en su totalidad como un rechazo al instante”.¹⁶

Para Sartre no existen “instantes”. Existe un tiempo lleno de posibilidades, casi siempre desconocidas. Existe sobre todo un tiempo humano en el que, de “nada” en “nada” no se es lo que se fue, no se es lo que seremos, no se acaba de ser lo que ahora se es.¹⁷

La importancia de la concepción del tiempo lleva a saber si se acepta el dualismo (el alma y el cuerpo serían no solamente distintos sino sustancialmente distintos) o el monismo (el alma se reduciría al cuerpo o el cuerpo al alma, según se fuera materialista o espiritualista).

El tiempo para los Massai tiene una dimensión religiosa y no lo conciben como se entiende en occidente. De manera práctica, en occidente se acota el tiempo en segmentos, días, horas, minutos, segundos... se piensa que el tiempo existe fuera de uno mismo como magnitud objetiva y tiene una dimensión lineal. En Occidente se vive angustiado por el paso del tiempo; el ser humano no puede existir fuera de los engranajes del tiempo y esto le supone un conflicto en que inevitablemente es derrotado y aniquilado por el fin último que es la muerte, el fin de su tiempo, el fin de todo.

El tiempo no tiene una existencia objetiva fuera de los actos; las cosas no existen en el tiempo sino que el tiempo existe porque existen nuestras acciones; es consecuencia de ellas. Al encontrarse con imágenes de personas sin realizar ninguna actividad, en un estado que parece de ensoñación, de acuerdo con esta visión, se encuentran perdiendo el tiempo, pero la realidad es que están esperando al tiempo o bien, en el estado de producir el tiempo.

En este sentido, los africanos incluyendo a la cultura de nuestro estudio, alcanzan su plenitud en la ancianidad, cuando están más cerca de los antepasados y se hallan más integrados en un universo espiritual; no existe el mito de la juventud. De hecho un niño que nace no es totalmente humano, no al menos en el momento de su nacimiento; sino que tiene que pasar los ritos de pubertad, iniciación, casamiento y tener hijos; sin los ritos no estaría en su totalidad.

14. *Ibid.* p. 20

15. *Ibid.* p. 37

16. *Ibid.* p. 37

17. *Ibid.* p. 45



Fig. 20 "Integración"

Para los Massai, el tiempo futuro es difícil o casi imposible de imaginar. La dimensión del futuro es extremadamente corta y no ofrece interés para ellos. No hay palabras en las lenguas africanas para acontecimientos que se van a suscitar en el futuro; el africano vive en el presente (*Sasa*) y en la repetición cíclica de los acontecimientos (el día, la noche, la estación de lluvias o sequía), de tal forma que cada año se sucede incrementando la dimensión pasada del tiempo. La eternidad es algo que sólo existe en el pasado (*Zamani*); el presente se diluye en el *Zamani*, el macrotiempo por excelencia, es el territorio del mito que da fundamentación y seguridad al periodo del *Sasa*. Por eso el tiempo africano se fundamenta en el pasado y no en el futuro.

En el concepto tradicional africano no existe una historia que se mueva hacia delante en dirección a un punto culminante o hacia el fin del mundo; por eso los pueblos africanos no tienen noción de progreso, no hay un camino o una idea de desarrollo que lleve de unos niveles inferiores a unos superiores; no se planifica el futuro. El centro de gravedad para el pensamiento y los actos del hombre es el periodo de *Zamani* hacia el cual se mueve el *Sasa*. No hay un mundo que ha de venir como para el cristianismo y el judaísmo.

Bajo estos conceptos es que se deriva la importancia de la tradición en el mundo africano, la carencia del sentido de progreso y la falta de planificación en sus sociedades. El hombre europeo va a la búsqueda del tiempo, siempre mira hacia delante; por el contrario el pensamiento del hombre africano no busca el tiempo, lo vive y lo repite: "lo hizo mi padre, y el padre de mi padre..."; el sentido del tiempo es el drama y la riqueza de los pueblos africanos.

Immanuel Kant nos habla de cómo la naturaleza humana está envuelta en una línea del tiempo distinta a la que se consideraba en el plano cartesiano, es decir, camina en espiral. Estas nociones nos llevan a entender el desenvolvimiento del arte y de la vida del ser humano.

El análisis del tiempo vivido tiene sus antecedentes en Plotino y en Platón, es descubrimiento de San Agustín.¹⁸

18. *Ibid.* p. 13



Hay que tener en cuenta que el tema o la vivencia del tiempo, se trata en efecto de una vivencia. Además esta vivencia queda enmarcada e inmersa en la historia del hombre desde la creación hasta el fin del mundo.

Una de las grandes diferencias entre Agustín y nuestros contemporáneos - por ejemplo Heidegger o Sartre - es que el primero parte de la existencia de la eternidad para entender el tiempo mientras que los últimos parten del tiempo para quedarse frecuentemente dentro de los límites.

La Historia del Arte es la historia emocional y espiritual del hombre. Es un recuento de sus sentimientos más sublimes materializados en creaciones que traspasan el tiempo. Altamira y Lascaux son ejemplos primitivos de este afán del hombre por expresar sus emociones. No es creíble que haya ninguna época artística superior a otra en cuanto al impulso inicial de dejar constancia material de una emoción o un placer espiritual; en cambio sí es creíble que hay etapas del arte que son superiores unas de otras a partir del momento en que el ser humano progresa en su técnica.

Así como el progreso científico va en línea siempre ascendente, el progreso artístico, que necesita de la tecnología para poder avanzar, crece en una línea ascendente aunque discontinua porque depende de al menos dos parámetros para ello: la técnica y la emoción espiritual. El arte no es un sentimiento; el arte es su plasmación, la encarnación, el sentimiento esculpido, escrito, materializado, mediante la habilidad técnica.

2.2.1 El uso de los símbolos en los rituales Massai

Vivimos en un mundo de símbolos;
un mundo de símbolos vive en nosotros
Jean Chevalier

Los símbolos, según los sociólogos, intentan dimensionar las interpretaciones modernas de los mitos antiguos y el nacimiento de mitos modernos; los símbolos están en el centro, son el corazón de la vida imaginaria, revelan los secretos de lo inconsciente, conducen a los resortes más ocultos de la acción, abren la mente a lo desconocido y a lo infinito.¹⁹

A lo largo de la vida, en el lenguaje, los gestos o los sueños, en cada una de las personas, de manera consciente o inconsciente, se utilizan los símbolos. Dan rostro a los deseos, incitan a ciertas empresas, modelan un comportamiento, atraen éxitos o fracasos. Su formación, disposición e interpretación interesa a numerosas disciplinas: la historia de las civilizaciones y religiones, la lingüística, la antropología cultural, la crítica del arte, la psicología, la medicina; además todas las ciencias del hombre, las artes y todas las técnicas que de ellas proceden, encuentran símbolos en su camino.

Además, la expresión simbólica traduce el esfuerzo del hombre para descifrar y dominar un destino que se le escapa a través de las oscuridades que lo envuelven, por medio de los símbolos descubrimos esas constelaciones imaginarias del deseo, el temor, la ambición, que dan a la vida su sentido secreto. Jean Chevalier nos dice cómo un símbolo escapa a toda definición por su naturaleza, por romper esquemas establecidos y por reunir los extremos en una misma visión. Las

19. Jean Chevalier, / Alain Geerbrandt, *Diccionario de los símbolos*, 1993. p.15



palabras son indispensables para sugerir el sentido o los sentidos de un símbolo, sin embargo son incapaces de expresarlos en todo su valor.

La percepción de un símbolo es eminentemente personal; está influida por diferencias culturales y sociales propias de su medio inmediato de desarrollo, a las cuales añade los frutos de una experiencia única y las ansiedades de su situación actual.

El símbolo tiene la propiedad de sintetizar en una expresión sensible todas esas influencias de lo inconsciente y de la conciencia, así como también de las fuerzas instintivas y mentales en conflicto o en camino de armonizarse en el interior de cada hombre. La preocupación primordial es preservar las riquezas, aun problemáticas o contradictorias, inmersas en el símbolo.

Los temas imaginarios, a los que Chevalier llamaría el dibujo o la figura del símbolo (el león, el toro, la luna, el tambor, etc.) pueden ser universales, intemporales o estar arraigados en las estructuras de la imaginación humana; pero su sentido puede también ser muy distinto según los hombres y las sociedades, según su situación en un momento dado, por ello la interpretación del símbolo debe inspirarse no solamente en la figura, sino en su movimiento, en su medio cultural y un tiempo determinado.

El símbolo se distingue esencialmente del signo en que éste es una convención arbitraria, que el significante y un significado (objeto o sujeto) son ajenos uno a otro; lo que en el símbolo presupone “homogeneidad del significante y del significado en el sentido de un dinamismo organizador”.²⁰ Se puede decir que el símbolo posee algo más que un sentido artificialmente dado, porque detenta un esencial y espontáneo poder de resonancia.

El símbolo es más que un simple signo, va más allá de la significación, necesita de la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo, representa el tiempo que deshace, juega con estructuras mentales; el signo, por el contrario permanece sobre un camino continuo y firme. El signo arquetípico religa lo universal y lo individual. El símbolo se distingue del simple signo, anima los conjuntos de lo imaginario, arquetipos, mitos, estructuras.

Los mitos se presentan como transposiciones dramáticas de estos arquetipos, esquemas, símbolos o composiciones de conjuntos (epopeyas, relatos, génesis, cosmogonías, teogonías, gigantomaquias), que revelan ya un proceso de racionalización, Mircea Eliade ve en el mito “el modelo arquetípico para todas las creaciones en cualquier plano que se desenvuelvan: biológico, psicológico, espiritual. La función principal del mito es fijar los modelos ejemplares de todas las acciones humanas significativas”.²¹ El mito condensa en una sola historia una multitud de situaciones análogas; permite descubrir tipos de relaciones constantes, es decir, estructuras.

Joseph Campbell, en *El héroe de las mil caras*, ayuda a descubrir algunas verdades que han estado escondidas bajo las figuras de la religión y la mitología, nos dice cómo los grandes maestros sabían lo que decían al saber leer el lenguaje simbólico; primero, la importancia de aprender la gramática de los símbolos y segundo, reunir un grupo de mitos y cuentos populares de todas partes del mundo y dejar que los símbolos hablen por sí mismos. Los paralelos se harán inmediatamente aparentes, y se desarrolla una constante vasta y asombrosa de las verdades básicas que el hombre ha vivido en los milenios.

20. Gilbert Durand. *Estructuras antropológicas del imaginario*, 1968, p.54

21. Mircea Eliade, *Imágenes y Símbolos*. 1994. p. 345



Por supuesto que hay diferencias entre las diversas mitologías y religiones de los hombres, pero también hay semejanzas, al entenderlas, este comparativo contribuye a las fuerzas que luchan por la unificación en el mundo actual, con la meta del mutuo entendimiento humano, como se dice en los Vedas: “La verdad es una, los sabios hablan de ella con muchos nombres”.²²

El mito aparece en distintas ocasiones, ya sea al escuchar el sortilegio de un médico brujo del Congo, o al leer las traducciones de las estrofas del místico Lao-Tse o al tratar de romper la cáscara de un argumento de Santo Tomás o que se capte el significado de un cuento de hadas; se encuentra siempre la misma historia de forma variable y constante.

En todo el mundo, en todos los tiempos y en todas las circunstancias, han florecido los mitos del hombre; han sido la inspiración viva de todo lo que haya podido surgir de las actividades del cuerpo y de la mente humana. No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo histórico, los primeros descubrimientos científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito.

Los símbolos de la mitología no son fabricados, no pueden encargarse, inventarse o suprimirse permanentemente, son productos espontáneos de la psique y cada uno lleva dentro de sí mismo, intacta, la fuerza germinal de su fuente.²³ Sigmund Freud, Carlos G. Jung y sus seguidores, han demostrado que la lógica, los héroes y las hazañas del mito sobreviven en los tiempos modernos. Siempre ha sido función primaria de la mitología y del rito suplir los símbolos que hacen avanzar el espíritu humano, a fin de contrarrestar aquellas otras fantasías humanas constantes que tienden a atarlo al pasado.

La historia del símbolo atestigua que todo objeto puede revestirse de un valor simbólico; ya sea natural (piedras, metales, árboles, frutos, etc.) o sea abstracto (forma geométrica, número, ritmo, idea, etc.) En el sentido freudiano del término, el símbolo expone de forma indirecta, figurada y más o menos difícil de descifrar, el deseo o los conflictos. El símbolo es “la relación que une el contenido manifiesto de un comportamiento, de un pensamiento, de una palabra, a su sentido latente”.²⁴

Para C.G. Jung, el símbolo no es, ciertamente, ni una alegoría, ni un simple signo, sino más bien “una imagen apta para designar lo mejor posible la naturaleza oscuramente sospechada del espíritu”; no encierra nada, remite más allá de sí mismo hacia un sentido aún en el más allá, inabismable y oscuramente presentado.

Rehabilitar el valor del símbolo, no es en modo alguno profesar un subjetivismo estético o dogmático; no se trata en absoluto de eliminar de la obra de arte sus elementos intelectuales y sus cualidades de expresión directa, tampoco de privar los dogmas y la revelación de sus bases históricas. El símbolo permanece en la historia, no suprime la realidad, no anula al signo. Les añade una dimensión, el relieve y la verticalidad; establece a partir de ellos: hecho, objeto, signo, relaciones extra racionales, imaginativas, entre los planos de existencia y entre los mundos cósmico, humano y divino. Según palabras de Hugo von Hofmannsthal, escritor de mediados del S. XIX, “aleja lo que

22. Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. 1998, p.10

23. *Ibid.* p.11

24. *Ibid.* p.56



está cerca, acerca lo que está alejado, de manera que el sentimiento pueda captar lo uno y lo otro”.²⁵

El símbolo como categoría trascendente de la altura, de lo supra terrenal, de lo infinito, se revela al hombre entero, a su inteligencia como a su alma. El simbolismo es un dato inmediato de la conciencia total, afirma Mircea Eliade, es decir, del hombre que se descubre como tal, del hombre que cobra conciencia de su posición en el universo, estos descubrimientos primordiales están atados de manera tan orgánica a su drama que el mismo simbolismo determina tanto la actividad de su subconsciente como las más nobles expresiones de la vida espiritual”.²⁶

El símbolo vivo, que surge del inconsciente creador del hombre y su medio, ocupa una función profundamente favorable a la vía personal y social; este posee varias funciones: de orden exploratorio, como sustituto, de mediador, unificador; en consecuencia cumple con una función pedagógica y terapéutica; proporciona un sentimiento, no siempre de identificación.

El símbolo es un lenguaje universal, accesible a todo ser humano, sin pasar por la mediación de lenguas habladas o escritas, emanado de la psique humana, de un fondo del inconsciente colectivo capaz de recibir y de emitir mensajes, enriquecidos con todos los aportes étnicos y personales.

Los símbolos han reunido a los verdaderos iniciadores, a los poetas Novalis, Jean Paul, Friedrich Hölderlin, Edgar Poe, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Gérard de Nerval, El Conde de Lautréamont, ChrisTarry, los místicos de Oriente y Occidente, los que han descifrado las imágenes del mundo en África, en Asia y en las Américas; dicho en las palabras de Marcke Arnould: vayamos a buscar “las llaves de los caminos hermosos... Más allá de las apariencias, vayamos a buscar la verdad, el gozo, el sentido oculto y sagrado de todo lo que está sobre esta tierra encantadora y terrible... Es la vía del devenir.”²⁷

Erwin Panofsky consideró la iconografía como una ciencia fundamental a la hora de comprender el significado de la obra de arte, estudió las relaciones que existen entre una imagen y su significación; consideraba que el contenido y la forma de la obra de arte no podían separarse entre sí, por lo que era muy importante analizar todos los elementos que se encontrasen en las mismas.

Al momento de analizar las obras se podría hablar de tres “niveles interpretativos”, siendo el primero de ellos el nivel pre-iconográfico donde se identificarían los objetos reconocidos a simple vista; en el segundo nivel, el iconográfico, se reconocerían alegorías o historias, debido a cierta familiaridad con las mismas; en el tercer y último nivel interpretativo se encontraría el significado más profundo de la obra, con un gran contenido simbólico donde quedarían implícitos los pensamientos de su autor; este nivel sería el iconológico, para el cual la forma resulta fundamental.

Según Panofsky, el contenido de una obra de arte sería algo así como aquello que queda sugerido, pero que no se expresa con claridad; para él, toda obra debe ser considerada, no sólo por lo que se ve a simple vista, sino que hay que profundizar en ella para comprender su sentido global. En el método iconológico, seguido por Panofsky para el estudio de las obras de arte, la imagen y la significación (forma y contenido) quedan perfectamente complementadas la una con la otra, de manera que la obra se haga más comprensible.

25. Vicente María Pedroza. *Nuevo Diccionario de catequética*. 2001. p. 236

26. Mircea Eliade. *Imágenes y Símbolos*. 1994. p.47

27. Martin Heidegger. *Hermenéutica Astrológica*. 1968, p.122



El simbolismo massai, nos muestra la presencia del trabajo ancestral en el arte y en la vida diaria, estos símbolos abarcan desde las pinturas de las cavernas del Sáhara, los objetos rituales, las máscaras y los escritos simbólicos que están cargados de significado que destacan en esta cultura principalmente en sus ornamentos que se convierten en símbolos de *status*.



Fig. 21 "La Defensa"

Muchos de sus símbolos son estrictamente mantenidos en secreto, una interpretación exacta es muy difícil de obtener, o verdaderamente imposible. Para los Massai, la actividad diaria está sujeta a un ritual estricto y tiene significado simbólico-religioso derivado de la visión de su propio mundo.



Fig. 22 "La Iniciación"



En los Massai se observa que sus simbolismos son atribuidos tanto a los objetos reales, elaborados con distintos materiales, como a sus representaciones, otorgándoles la carga que les confieren para sus propósitos mágicos y rituales. Toda representación simbólica va más allá del mismo elemento simbólico, es algo inherente al ser humano, todo objeto puede ser un fetiche. La función del símbolo es la manera de canalizar las creencias, la guía en la vida, así se comprenden las marcas del cuerpo, que se convierten en permanentes, para confirmar la identidad, y ubicar al hombre en el paso y huella del tiempo.

La magia es un recurso primordial en esta cultura, a la cual atribuyen gran parte de su fortaleza; ésta la canalizan en los objetos mágicos, hechos por hechiceros, a los cuales se les atribuye la fuerza en sus cualidades y no en su belleza. La mayoría de los elementos de poder: bastones, máscaras, vestidos, tocados, estatuas, son mezclados para lograr el mejor efecto mágico. Partes de animales o plantas siempre son portadoras de su energía y de sus cualidades mágicas, sus significados y alcances siempre son conservados en secreto por los magos.



Fig.23 “Objeto Mágico”

Uno de los símbolos que es representado más frecuentemente en esta cultura es el del águila, que aparece siempre como responsable de transmitir noticias entre las diferentes dimensiones y los inframundos; manifestación divina, espíritu del aire, de los muertos; es la habilidad para comunicarse con los dioses, entrar en un estado de conciencia superior. Se atribuye al anuncio de las mujeres embarazadas, los ancianos hablaban a Dios por la intercesión de esta ave que se dirigía a los cielos.



Fig.23 “Objeto Mágico”

Ornamentos islámicos, con sus poderes mágicos, significan el temor y respeto, representan el símbolo de la negritud, de la población africana.

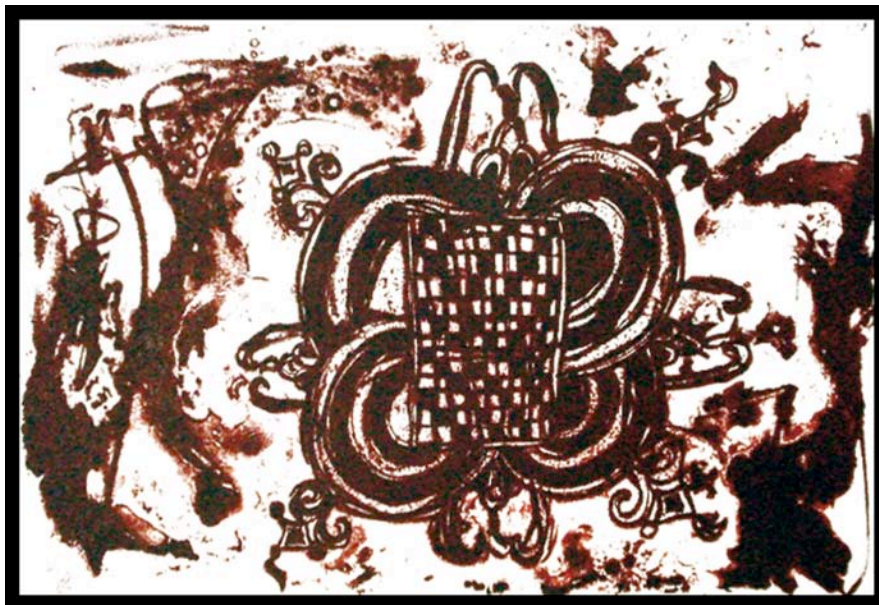


Fig.25 “Poderes Mágicos”



2.2.2 Rituales

No se obtiene la miel sin embadurnarse los dedos.
Proverbio popular del pueblo Malinke, Mali.

El paso a la vida adulta es uno de los rituales más trascendentes que evidencia la importancia de la marca del paso del tiempo expresado en el cuerpo de la persona: en los hombres la circuncisión es el medio por el que se logra el paso. Este rito de iniciación es una marca cultural, física e intelectual, mediante la cual el individuo entra a formar parte de la sociedad.

Los ritos tradicionales de iniciación enseñaban al individuo a morir para el pasado y renacer para el futuro.²⁸ El paso de la infancia a la edad adulta constituye una etapa de transición liminal, una especie de *muerte social* de la persona; los jóvenes que serán iniciados ya no son considerados niños puesto que ya ingresaron al periodo de iniciación, pero tampoco son hombres porque no han terminado tal proceso; es una fase de “gestación”, ello permite moldear al nuevo individuo.

Bajo la supervisión de los ancianos, los jóvenes aprenden todo lo que deben saber, como técnicas, secretos de caza y agricultura, la estructura e historia de su grupo, las normas del parentesco, los mitos, la ejecución de ritos y danzas.



Fig.26 “Con la Ilusión”



Fig.27 “Resguardo”

28. Joseph Campbell. *Op. Cit.* 1998. p. 21



El cuchillo, es uno de los símbolos atribuidos a este ritual, el cual encierra un proverbio: El pájaro volteando su cabeza significa: “Si quieres saber a dónde vas, tienes que saber de dónde vienes”



Fig.28 “Iniciador”

El simbolismo del cuchillo va frecuentemente asociado a la idea de ejecución judicial, de muerte, de venganza y de sacrificio. El cuchillo es el instrumento esencial en los sacrificios, un cuchillo de hoja corta sugeriría más bien las pulsiones instintivas del hombre.²⁹

Para el ritual del paso de la vida adulta, también es utilizado “el anillo del silencio”, que se representa en una cabeza de búfalo en bronce, para recordar que se debe guardar silencio como prueba de sacrificio durante el ritual de iniciación; será puesto en la boca para cumplir el cometido.



Fig.29 “El Anillo del Silencio”

29. Jean Chevalier / Alain Geerbrandt. *Op. Cit.*, 1993.p. 385



El anillo, que aparece como el signo de una alianza y un voto, tiene un orificio central, que en algunas culturas es la esencia única y también el hueco del buje que hace girar la rueda; simboliza y contribuye a realizar la vacuidad en el centro del ser, en donde debe descender el influjo celestial. El anillo en el plano esotérico posee poderes mágicos.

Las definiciones anteriores fueron tomadas del diccionario de los símbolos,³⁰ y aunque no están dirigidos específicamente a la cultura massai, son coincidentes en el valor que le dan a este objeto dentro de sus ritos. Como nota al pie de pág sería más adecuada para no perder continuidad

Al crecer, los jóvenes aprenden las costumbres y ceremonias que marcarán el paso de la infancia a la madurez, en este aprendizaje estudian los rituales, comprenden los procesos de las enfermedades, analizan lo que para ellos es la mala suerte, el matrimonio y la muerte. Los Massai creen que si no siguen y practican las ceremonias de los temas antes señalados, se harán mercedores a maldiciones.

En las máscaras, las marcas físicas quedan como signos de diferenciación sexual adquirida durante el paso de la infancia a la vida adulta, aluden a las pruebas impuestas durante la iniciación, como afilarse los dientes y practicarse escarificaciones (ambos sexos). Con estas prácticas se realza la belleza de la persona y también prueba su fuerza y resistencia al dolor; son las marcas físicas de la transición entre la infancia y la madurez.



Fig.30 "Pintura Ideal"

Cada iniciado recibe un nuevo nombre que conservará toda su vida, diferente de su nombre infantil y del que tenía durante la iniciación.

30. *Ibid.* p. 423



2.2.2.1 Ritos en la Mujer

La madre es como un río.
Proverbio popular del pueblo Bamana, Mali.

La mujer, en África, es considerada el núcleo del presente, es una sólida columna entre el pasado de los ancestros y el futuro de sus hijos; es símbolo del tiempo, alrededor suyo gira el ciclo de la existencia: nacimiento, crecimiento, muerte, transformación en antepasado y nuevo nacimiento de un hijo.

Para representar la fertilidad, el bienestar y el poder, se utilizan las conchas, símbolo en el que se deposita el principio acuático y femenino, vida, amor y matrimonio.



Fig.31 "Creador del Río"

Las esculturas que representan la fertilidad, hacen énfasis en las formas que simbolizan a la mujer y su poder reproductor. Ocupan un sitio central en el ciclo de vida como regeneración y fuerza vital; la fertilidad es pues un tema relevante en esta cultura.

Desde el nacimiento del primer hijo, la mujer se adorna el cabello, simulando la cresta del gallo, que indica la fertilidad.



Fig.32 "Misionera"



El papel de la mujer incluye su capacidad de dar alimento y sustento, pero también es ella quien determina la prioridad en los derechos de propiedad por la descendencia de la línea materna. Las cucharas esculpidas en madera, con figuras de animales astados, son símbolos para representar la jerarquía de las esposas de los gobernantes.



Fig.33 "Soberanía"

La figura del hijo, en las esculturas, es la prolongación accesoria de la madre; el niño es a veces amorfo o inanimado. En otras ocasiones presenta rasgos de adulto, lo que expresa la idea de continuidad entre las generaciones. El poder de procrear, sin embargo, tiene cierto sentido de ambigüedad entre los hombres; es objeto de veneración y temor a la vez, ya que implica un poder relacionado con las fuerzas vitales naturales no controladas por el hombre, lo que sitúa a la mujer en una posición privilegiada en la sociedad Massai al ser intermediaria entre los vivos y el mundo sobrenatural.

Las madres utilizan adornos espirales, hechos de latón y son dados a sus hijos como parte de la ceremonia de iniciación.



Fig.34 "Talismán"

La espiral, se asocia a la línea del tiempo, se identifica a través de la forma anímica de la víbora, las conchas, los caracoles, los cuernos de animales, las plantas que crecen en forma espiral, las orejas de los dioses y los bueyes, animales y reptiles portadores de lluvia, también está conectada al ombligo en cuanto a centro de poder y de vida.³¹

31. J.C. Cooper, *Diccionario de símbolos*. 2000, p.76



2.2.2.2 Rituales en los Hombres

Convertirse en guerrero es el sueño de cada joven Massai.

Los hombres massai, que desean alcanzar el grado máximo de respeto, lo logran a través de convertirse en guerrero. La ceremonia de este paso, consiste en una serie de rituales que se desarrollan durante varios días; terminadas las fiestas y ceremonias de la iniciación, los jóvenes guerreros reciben las armas como atributo inseparable.

Para convertirse en guerrero, el hombre massai, lucha contra él mismo y las fuerzas contrarias que habitan en él: “Todo ser humano tiene su propio demonio, demonio que es idéntico a la persona que lo posee, siendo su mejor enemigo. Esto significa que como seres individuales, debemos tratar con nuestros propios lados destructivos, con nuestros miedos, nuestros enojos y nuestros odios. Siempre que damos paso a nuestro lado negativo, también alimentamos el lado malvado del demonio, que puede cobrar fuerza, ganarnos y estar fuera de control. A partir de ahí, una persona positiva que se conoce bien, no está inútilmente a la voluntad de ningún demonio.”³²



Fig. 38 “La máscara de Senufo”

Parte de los ornamentos de los guerreros Massai, consisten en pintar dibujos en su cuerpo, que simbolizan su coraje; el tocado de una melena de león, demuestra su valentía, pues sólo la pueden portar aquellos que ya han matado a uno de estos felinos; sus cinturones de cuentas son regalos de su madre y amigos, son símbolos de admiración. (Fig. 39)

El tocado hecho de plumas de avestruz, es usado por los guerreros que todavía no han matado un león. Anteriormente este tocado era usado para asustar al enemigo en la guerra y en la batalla, debido a su tamaño. Ahora, el de avestruz es sólo usado durante las danzas y ceremonias. (Fig. 40)

32. Heike. Owusu, *African Symbols*. 2000, p. 13



Fig.39 "Coraje de León"



Fig.40 "En la mira"

El armamento consiste en una lanza de hierro con mango de cuero, un sable o cuchillo largo y un escudo, que suele estar adornado con dibujos que identifican al clan de procedencia. El escudo también puede representar alguna figura que se considere pueda asustar a sus enemigos.

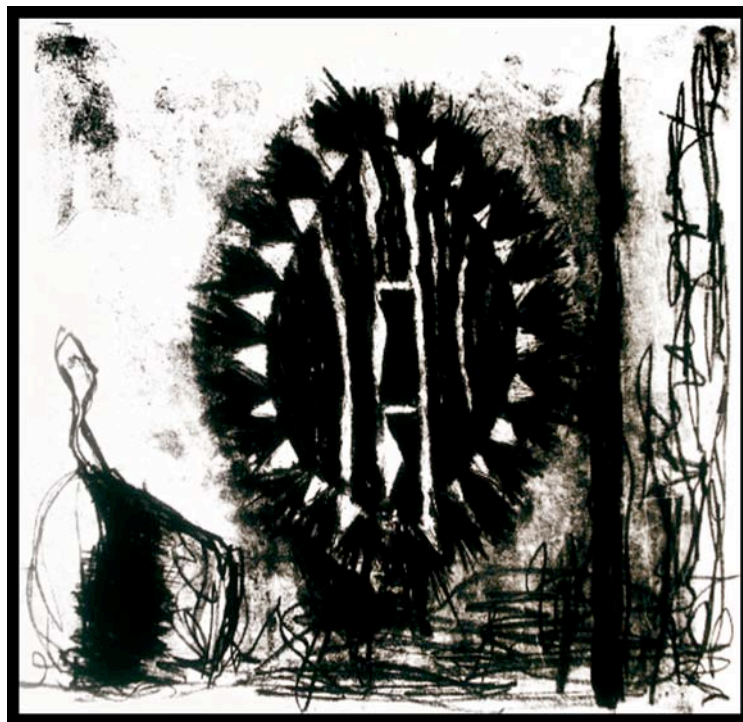


Fig.41 "Awa"



Los guerreros desnudos, envueltos en cintas de perlas, indican a qué grupo pertenecen; además su edad: con cuentas rojas y negras, van de 15-25 años; moradas y rosas, de 25-30 años; y amarillas, más de 30.



Fig.42 "Prometida"



Fig.43 "Mis entrañas"

Cuando tienen unos 30 años, los guerreros entran en la última fase de su transición a la madurez. Se les inicia en la vida de ancianos, ya se les permite casarse. Alcanzada esta condición respetada, se concentrarán en elegir una esposa y aumentar su rebaño, también se espera que actúen de consejeros y medien en las disputas:



“Ahora que ya eres adulto, en vez de tus armas usa tu cabeza y sabiduría”.

“Aduéñate de tu lengua y de la sabiduría de tu mente”

“La responsabilidad de tu familia descansa en tus hombros”

Palabras que permanecen en la mente de los Massai, tan pronto inician su edad adulta. El tiempo para los massai es el paso por la vida, a través de las marcas rituales, los objetos simbólicos se puede acercar a la comprensión de su cosmovisión.

Todos los símbolos y rituales son los elementos indispensables para la interpretación y manifestación de la mitología de estos pueblos, donde las similitudes y paralelismos están vigentes con el pensamiento occidental; pueblos que se consideran como escogidos de Dios y creen que éste les enviará un Mesías es ejemplo de ello.

En la Mitología Massai, Engai es el Dios Supremo., hay dos aspectos diferentes en Engai: Engai Narok, el Dios negro, el Dios bueno y benévolo; y Engai Na-nyokie, el rojo o vengativo. El Dios negro se muestra a través del trueno y es el que trae las lluvias, la hierba para las vacas y la prosperidad para la comunidad; el Dios rojo se expresa a través de relámpagos violentos que pueden golpear y matar, y es el responsable de las sequías que traen el hambre y la muerte. Para los Maasai, Ngai es el amo de la vida y de la muerte.

Aunque estos pueblos acostumbran rezar en comunidad durante las ceremonias más importantes, en su vida diaria es fácil escuchar expresiones y oraciones que muestran su fe religiosa en la vida cotidiana. Es normal oír en murmullos frases como *Engai tajapaki tooinaipuko inona*: “Dios, cobíjame bajo tus alas” o *Engai ake naiyiola*: “Sólo Dios sabe.” Un Maasai que piensa ha sido maltratado por el destino o por un individuo más poderoso dirá, *Tapala amoo etü ake Engai*: “no importa, porque Dios todavía está presente.” Algunas oraciones se refieren a Dios como masculino, otras como femenino. Una canción dice *aiyai de Naamoni*: “Ella a quien yo oro,” mientras en otra se canta *ingumok de Olasera*: “Él de muchos colores.”

Los Massai representan a los astros celestes con personajes ligados al mundo terrenal, como es *Kileken* (o *Kileghen*) que simboliza al planeta Venus bajo la forma de un muchacho pequeño. Se dice que el muchacho favorecería a las personas y les cuidaría sus ganados, si el hombre al que ayuda le guarda la única cosa que él tiene: el secreto de su origen. Cuando el hombre traiciona su confianza y espía a *Kileken*, el muchacho desaparecería en una luz brillante y volvería a los cielos.

Olapa, es el nombre de la diosa de la luna en la mitología masai. Según la tradición massai, Olapa está casada con el dios Ngai, dios del sol. Sin embargo un día este matrimonio sufrió una pelea, y Olapa, furiosa le infligió a Ngai una herida. En venganza Ngai golpeó la parte posterior de Olapa y este golpe empujó hacia fuera uno de los ojos de Olapa, y esto se puede ver hoy; cuando la luna es llena. En cuanto a Ngai, este llevó su brillo al máximo para que nadie pueda mirar su herida.

La mitología massai sigue siendo fuente de inspiración y de recreación, no sólo por hablar de una manifestación estética, sino del pensamiento africano contemporáneo. En el siguiente capítulo se darán ejemplos de artistas que retoman todos estos simbolismos, aplicándolos con una interpretación personal, sin aislarlos de su significado intrínseco.



CAPÍTULO 3

Prácticas visuales contemporáneas con influencia Africana

Hablar del arte africano y de lo que los artistas africanos enfrentaban, alejados de los elementos conceptuales, teóricos y estructurales que se manejan en el arte occidental sería un error. De inicio existen grandes vacíos para poder discutir la *estética africana* sin tener la influencia de las estéticas que se establecen en las *academias*. Por otra parte, aislar el arte africano de los fundamentos teóricos y de la historia del arte sería negar parte de los objetivos de este trabajo de investigación, por lo tanto este capítulo inicia con el análisis general del arte contemporáneo para concluir con algunas reflexiones de cómo el arte africano está inmerso o se suma a esta historia occidental.

El pos colonialismo, que se puede considerar iniciado en 1947 con la Independencia de la India, resulta un factor determinante para el conocimiento y divulgación en occidente del arte contemporáneo africano.

Kant dice que el arte tiene como finalidad su propia virtud; legítima a partir de presupuestos históricos. En el modelo contemplativo, trata de la concepción del artista como creador y no como imitador de la naturaleza, en el entendido de que el poder activo del artista es, crea su propio mundo alternativo. En su *Crítica del juicio* busca fundamentar la estética, él la supone algo fuera de conocimiento y de la moral.

El juicio estético, según Kant, deja subsistir libremente lo que existe fuera, está dictado por el placer que se espera conseguir del objeto como tal, al margen de cualquier otra consideración, pues el objeto tiene su objetivo en sí mismo.

Lo anterior, coloca al juicio estético en una posición independiente, el objeto no tiene como base un concepto, sino que éste se relaciona directamente con el sentimiento en el sujeto. Pero además también lo hace desinteresadamente, la satisfacción estética no tiene interés, a diferencia de los otros juicios, sólo se complace con la contemplación.

La importancia de Kant radica en encontrar un principio para la estética, para que sea independiente, nunca nadie se había planteado esta tarea. Simplemente el arte o era un problema del conocimiento o lo era de la moral, pero nunca algo que pudiese fluir por sí mismo.

Desde otro punto de vista, Hal Foster, en el *Retorno de lo real*, propone la significación de los acontecimientos de vanguardia producidos de un modo análogo mediante una compleja alternancia de anticipación y reconstrucción, matizando los deslizamientos estéticos y las rupturas históricas, sin perder su objetivo de aproximarse a la actualidad, “¿qué produce un presente como diferente y cómo un presente enfoca a su vez un pasado? [...] La comprensión histórica no depende del apoyo contemporáneo, sino que parece requerirse un compromiso con el presente, sea artístico, teórico y /o político.”¹

1. Hal Foster. *El Retorno de lo Real*. 2001. p.X



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



En occidente, el arte avanzado supuso un movimiento de ruptura con un modelo agotado del arte moderno, centrado en los refinamientos formales y dejando las determinaciones históricas como las transformaciones sociales, el arte contemporáneo presenta su postura ante la modernidad y la posmodernidad, constituyéndolas de un modo análogo, como un proceso continuo de futuros anticipados y pasados reconstruidos, Walter Benjamin está de acuerdo en que cada época sueña en la siguiente, sin una transición temporal entre lo moderno y lo posmoderno.

Para describir la posmodernidad, Hal Foster, confronta las posiciones de Jean-François Lyotard y de Fredric Jameson, quienes van desde los meta relatos como sinónimos de progreso, hasta los estadios de la cultura moderna afines a los modos de la producción capitalista.

El arte se desarrolla en un contexto de relaciones de poder, estas relaciones, atraviesan los discursos, la pluralidad y la diversidad, ello posiblemente por la apertura dentro de las disciplinas artísticas, que tienen como resultado el concepto de una obra de arte trasmutada.

Para algunos parecería que el arte contemporáneo es un término meramente utilizado para representar el arte producido en el presente, también que el mundo del arte se refiere a todo el arte producido en el mundo, sin tener en cuenta la geografía ni la política ni las influencias sociales y culturales ni los dominios ni jerarquías. Todo lo contrario, lejos de indicar temporalidad, el arte contemporáneo se refiere a un particular cuerpo de estilos y formas artísticas que se han convertido en dominantes sin un centro de poder del mundo del arte en el periodo después del modernismo.²

La historia del arte, al ser plural, se entendía como una ficción, los relatos que se hacen dominantes, se hacen desde una unicidad. La manera de relacionarse con esa ficción, no es verdadera, solamente produce conocimiento.

3.1 Arte Contemporáneo Africano

La propuesta que presenta el arte contemporáneo africano (se tomaran en cuenta los movimientos y artistas de los años 60 a nuestros días), cuyas manifestaciones surgen de la situación social y política del poscolonialismo que se fusiona con sus raíces y su historia, tienen una consonancia con las tendencias predominantes a nivel global.

En ruptura o discontinuidad con la herencia africana, el arte contemporáneo producido por artistas africanos destaca por sus aspectos creativos y originales; en los últimos tiempos, este atraviesa un momento de reconocimiento por su indudable fecundidad, por expresar el pensamiento de un continente, desde la invención de su propia contemporaneidad, a la par de proponer sus propias estrategias que interactúan con lo universal, sin ser un subproducto del arte occidental. El arte africano actual indaga en las alternativas estéticas múltiples, sobre todo, desde una transcontinentalidad poscolonial asumida, donde converge la hibridez conceptual y formal.

2. Simon Ottenberg. *The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art*. Smithsonian National Museum of African Art. 2002.p.257



Sus prácticas son resultados de una creación entendida como un territorio autónomo de memoria, de resistencia y de subversión, que ajusta de forma creativa, tradiciones de origen con inéditas posibilidades de la obra de arte.

A partir de la desterritorialización transcontinental, los artistas contemporáneos evocan la hibridez de sus modos de entender y de hacer el arte, conciliando sus mitos personales y la historia colectiva. Desde el punto de vista formal, destaca en unos y otros la hibridez de materiales (madera, metal, tejido, objeto encontrado...), la hibridez de modalidades (fotografía, escultura, performances, videoarte, instalaciones, videoinstalaciones), la hibridez de tendencias (del arte popular al arte conceptual, pasando por el arte figurativo y el arte abstracto...). La hibridez de materiales, modalidades y tendencias, y sus oportunas combinaciones, juega con la trasgresión de modelos culturales heredados o impuestos como parte inherente de la invención artística poscolonial.

Algunas manifestaciones del arte contemporáneo occidental tienen mucho en común con el arte africano, por su acercamiento multidisciplinario, el auge del performance, el aprovechamiento de materiales heterodoxos, la preeminencia del signo, la práctica de una estética comunitaria, entre otras.

El arte africano contemporáneo se teje a partir de la poética del proceso cultural y artístico entendido como una sucesión de actos de libertad, producto de la invención en el seno de una serie de convenciones admitidas o subvertidas, con las que los artistas juegan dentro y en los márgenes de lo contemporáneo. Mikel Dufrenne, describe la interpretación que hacen los artistas de la relación entre el arte y la vida: “No es únicamente en circunstancias grandiosas o excepcionales como se produce o se percibe la expresión artística del África negra. Es en el ritmo de la vida diaria, en esa decisión de mantener un diálogo permanente entre lo cósmico y lo real, entre lo insólito y lo banal, el arte de los objetos cotidianos constituye el ejemplo más claro y pertinente de ello.”³

Incluso en los objetos comunes, se advierten una serie de figuras que, además de sus valores gráficos, entrañan una búsqueda geométrica y arquitectónica originada por la preocupación artística, producto de su pasado étnico. Perder el secreto de esas fuentes de expresión sería alejarse deliberadamente de las grandes escuelas tradicionales de aprendizaje de la expresión artística.

Las propuestas contemporáneas del África subsahariana, de artistas que residen tanto en Europa como en África, subraya tendencias y problemas actuales como: la búsqueda de un lenguaje apropiado, la influencia del exilio, la convivencia con otros tipos de arte, la presencia de lo ancestral en su prácticas rurales o urbanas, alude a su recepción problemática en África, así como el dilema de su aceptación como arte contemporáneo en Occidente.

Los artistas implicados en arte contemporáneo, forman parte de la historia del arte africano. Por ejemplo, el artista nigeriano *El Anatsui* conecta prácticas y procedimientos artesanales, de forma imaginativa, con materiales de su entorno, irrumpiendo con originalidad en lo contemporáneo para apropiarse de la historia y de una rica tradición escultórica.

Otros artistas recopilan historias de vidas, de estrategias de supervivencia, que señalan contradicciones de la sociedad poscolonial marcada por la pugna entre tradición y modernidad,

3. Mikel Dufrenne. *Vanguardia y tradición en Asia, África y América Latina*. 1966 p.114



problemática que surge por la desestructuración económica y la duplicidad moral. Otros implican con reveladora intensidad el cuerpo, para evocar los límites de la identidad.

Los artistas africanos contemporáneos crean un manejo espectacular y vital, que da sentido a la existencia y que configura otras representaciones simbólicas ante el perverso juego que consigna al continente africano en estáticos mapas étnico-identitarios. Una muestra de ello es lo expuesto en 1992 en *Documenta*, trabajos de artistas africanos como Okuwi Enwezor;⁴ asimismo el crítico de arte Olu Oguibe ha caracterizado una cara del dilema introducido por el mundo artístico occidental en la producción artística extra europea como “exigencia de identidad” (en el sentido de una etnicidad ficticia), y la otra como “reproche de imitación” (del arte occidental).

Dentro del arte contemporáneo se han venido tomando los elementos propios de la vestimenta como soportes para desarrollar las obras de arte, desde las camisas de los cazadores, hasta los utensilios para la caza, mantos, etc.

Las observaciones de campo de etnógrafos y antropólogos, unido al estudio de la gran cantidad de material existente hoy en día en los museos africanos, europeos y americanos y en las colecciones privadas, ayudan a establecer pautas de estilos e iconografía además de conducir al descubrimiento de que la producción artística contemporánea estaba relacionada, por su estilo e iconografía, al arte de tiempos pasados.

El arte siempre ha sido una recreación atemporal e indispensable en el pensamiento y desarrollo del ser humano; para las mismas problemáticas en el mundo entero, se han establecido las mismas soluciones, por lo tanto siempre habrá semejanzas e influencias, es así como a través de una pequeña semblanza de diferentes artistas, africanos de origen o de tradición, se establece una analogía con las representaciones estéticas de la obra de esta investigación, con el gusto y preocupación de reiterar la importancia del arte africano en el mundo contemporáneo.

El arte está todo alrededor, Chris Spring, curator, October 2007
Sainsbury African Galleries at the British Museum

En las galerías de arte africano en Londres, se ha puesto de manifiesto la herencia cultural africana, a través del arte contemporáneo. Todos coinciden en que se ha expandido esta influencia, gracias a que todo alrededor en África es arte: calles, edificios, espacios públicos.

Los artistas africanos contemporáneos, se encuentran ahora situados en las mismas oportunidades y compiten hombro a hombro con cualquier otro representante de la plástica en el mundo, incluso los curadores con mayor prestigio, son ahora de origen africano, como Simon Njami, quien hace la siguiente reflexión en la que de forma refrescante observa: *Es a través de los trabajos, y de los trabajos solamente, que las respuestas transpirarán, o por lo menos las rutas hacia la reflexión renovada.*⁵

La idea de lo que el arte africano es, o debe ser, ha aumentado al paso de las décadas, desde la mayoría de las definiciones que inmediatamente vienen a la mente, todavía son las máscaras, las esculturas en madera, las cerámicas y los trabajos de metal que son las grapas del rol etnográfico. En los círculos académicos, arqueológicos, antropológicos y de historiadores del arte, todavía se tiende a polarizar sobre estos puntos de vista acerca de la herencia artística africana.

4. Hubertus Butin. *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. 2009. p.167

5. Chris Spring. *Angaza Afrika, African art now*. 2008.p.6



3.2 Grupo Nsukka en Nigeria, un ejemplo del arte africano contemporáneo.

Una persona no tiene la mano de la otra.
Artistas Uli, Grupo Nsukka.

En 1945, la principal meta de los artistas nigerianos era aumentar y ganar la calificación profesional para adquirir el conocimiento de una tradición considerada nueva para ellos, llamada arte Europeo. El mundo del arte para los nigerianos estaba restringido, constituido casi por completo por una política extendida de Inglaterra, como la “madre” de la colonia. Así mismo el interés por incorporar los adelantos artísticos se convirtió en una de las preocupaciones por atender y llevar a su continente, para introducir el arte moderno en las escuelas coloniales de Nigeria.⁶

Nsukka es un pueblo y Gobierno Local de Zona en el sudeste de Nigeria en el Estado de Enugu. A partir del 2007 tenía una población estimada de 117.086; es actualmente conocida principalmente como el sitio de la Universidad de Nigeria.

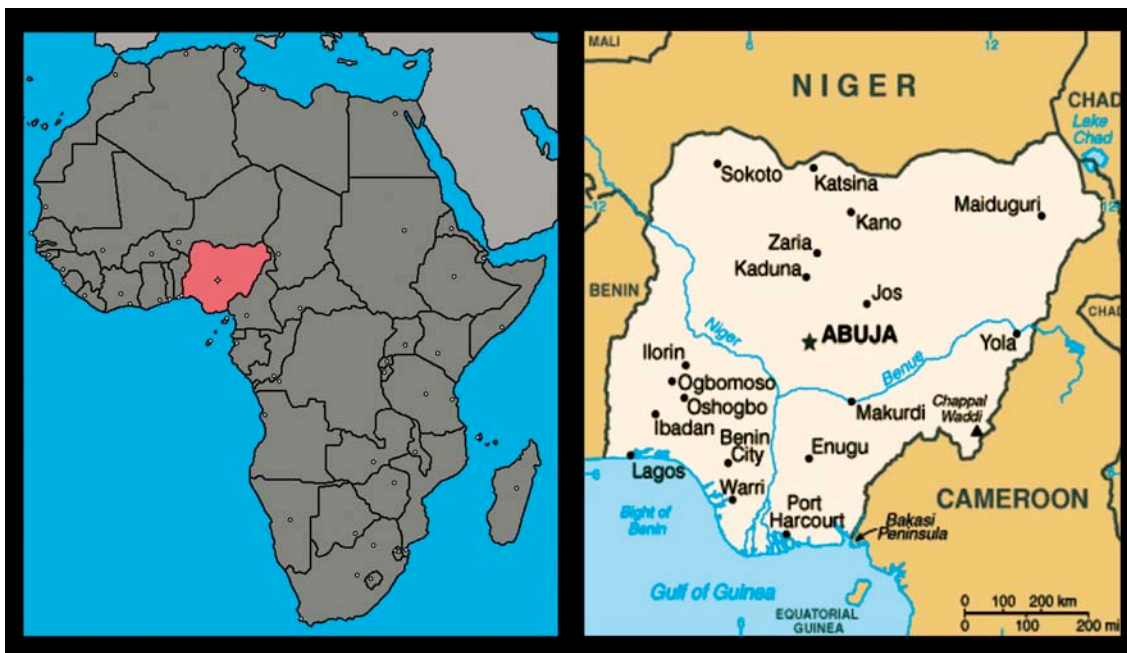


Fig. 1 Nigeria

Nsukka es el hogar de los miembros del grupo étnico *igbo*,⁷ es una ciudad muy antigua, donde la cultura y la tradición casi se han perdido debido a la tardía toma de conciencia de los indígenas, a la pertinente búsqueda de la necesidad de erudición y la investigación intelectual. En este lugar se siguen celebrando festivales en honor a los rituales de los indígenas, como el de la luna, el del sacrificio, el inicio de la cosecha, la lucha tradicional, el inicio de la alimentación, etc.

6. Oloidi Ola. *Growth and Development of Art Education in Nigeria, 1900-1960*. 1986. p. 113

7. Los *Igbo*, algunas veces (especialmente en el pasado) llamados *Ibo*, son una de las etnias más extendidas en África. La mayor parte de los *Igbo* se encuentran en el sudeste de Nigeria, donde constituyen el 17% de la población; también pueden encontrarse en un número significativo en Camerún y Guinea Ecuatorial. Su idioma es llamado *Igbo*. Hay 25 millones de *igbos* y 19 millones hablan su idioma.



Como profesores, alumnos antiguos, siete son los artistas que conforman una asociación en el Departamento de Bellas Artes Aplicadas y en la Universidad de Nigeria, en el sudeste de Nigeria. Forman parte de un grupo identificado como *Nsukka*. En él comparten su vida y su trabajo, y se caracterizan por destacar y utilizar un sistema tradicional de los diseños y estilos igbo conocido como *Uli*,⁸ que impregna sus imágenes y unifica su arte.



Fig. 2 Grupo Nsukka: Uche Okeke, Chike Aniakor, Obiora Udechukwu, El Anatsui, Tayo Adenaike, Ada Udechukwu, Olu Oguiibe.

Cada artista se presenta por separado, sin embargo todos abordan cuatro temas que resuenan a través de las obras:

- Imágenes extraídas de la vida tradicional y la cultura igbo – incluyendo cuentos, mitos, cuestiones espirituales, peleas, bailes, mascaradas y rituales.
- Comentarios sobre lo social, político, y las condiciones económicas en Nigeria, un país que, desde el logro de su independencia en 1960 ha estado sólo unos pocos años bajo el mando de un gobierno democrático.
- Naturaleza, clima y el paisaje majestuoso, escenas de drama y belleza.
- Expresiones de sentimientos personales y cómo estrechar las relaciones sociales

La práctica de la pintura *Uli* sobre los cuerpos y paredes terminó alrededor de 1970, pero en ese momento algunos artistas contemporáneos se han convertido en *igbo* atraídos por su atractivo diseño y enfoque de estilo de composición. Esta utilización de las formas del pasado, se inició por una serie de artistas, como: Uche Okeke y Chike Aniakor, los cuales están representados aquí, deseosos de crear imágenes de la vida de los *igbo* y de la situación actual de Nigeria en lo que Uche Okeke llama “síntesis naturales”. Los artistas han adoptado los medios de creación europeos, como lápiz, tinta china, pastel, acuarela, ténple, gouache, petróleo y el acrílico, así como los métodos de impresión, incluyendo serigrafía, huecograbado y litografía. El Anatsui utiliza modernas herramientas de la talla para crear sus esculturas de madera.

Aunque no todos los artistas aquí representados son *Igbo* (grupo étnico), en diversos grados se han apropiado de todos los diseños tradicionales *Igbo* llamado *Uli*. Más de 10 millones de *Igbo* viven en Nigeria y pertenecen a una de las tres grandes culturas. Los *igbo* anteriormente vivían en las comunidades rurales, hoy muchos viven en pueblos y ciudades.

Uli es una palabra usada en referencia a una variedad de actos y objetos, el número de usos de esta palabra es sobrepasado tan sólo por la variedad de manos que realizan el arte *Uli* en el

8. Definición en el *Tesaurus de Arte & Arquitectura*: “arte y práctica tradicional de las mujeres Igbo de pintura corporal y en las paredes de chozas y casas utilizando fundamentalmente índigo y pigmentos de tierra, representando diseños abstractos curvos, ocasionalmente figurativos. Actualmente también incorporada al arte nigeriano contemporáneo”. *Tesaurus de Arte & Arquitectura*, versión castellana del *Art & Architecture Thesaurus Online*, Getty Research Institute, v2.0 2003. Versión online en <http://www.aatespanol.cl>



sureste de Nigeria. *Uli* se refiere al adorno de las paredes de lodo, realizado por las mujeres, también esta palabra describe el método de adornar el cuerpo utilizando el jugo de vainas y plantas, siguiendo los diseños y patrones creados por las mujeres *Igbo*.

Conocida por sus cualidades estéticas, la pintura *Uli* era practicada por las mujeres que adornaban los cuerpos con tintes oscuros en las ceremonias importantes para el pueblo, como: el matrimonio, los funerales y algunas veces, para días de mercado (que son especialmente importantes para las mujeres comerciantes *igbo*).

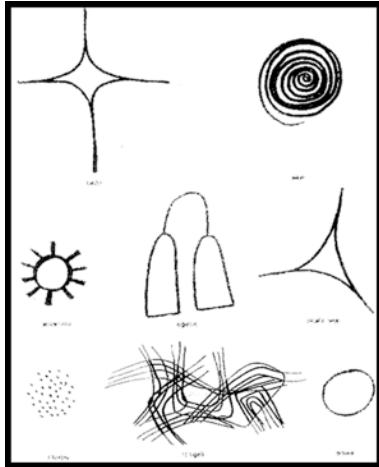


Fig. 3 Motivos *Uli*



Fig. 4 Cuerpo *Uli*

La mayoría de los diseños *Uli* difieren entre regiones. Algunos *Uli* se resumen en forma de zigzag y círculos concéntricos, muchos son de animales representados, como los pitones o lagartos, otros tomaron la forma de plantas, o cuerpos celestes: la luna y las estrellas. Las mujeres *Igbo*, también pintan *Uli* en las paredes de las casas.

Cuatro colores son creados a partir de sustancias naturales: negro, de carbón vegetal; marrón rojizo de un colorante derivado del árbol camwood; amarillo, de la tierra o la corteza de un árbol y blanco de la arcilla. Después de que los británicos llegaron a principios de este siglo, algunos pintores murales *Uli* produjeron el azul de un aditivo de una lavandería comercial. El objetivo de *Uli* no era para expresar un mensaje específico, sino para embellecer el cuerpo femenino y la arquitectura. En la vida *Igbo*, la estética se equipara con la moralidad.



Fig. 5 Segmento de una pared *Uli*.



Las cualidades de estas pinturas conservan el equilibrio entre el espacio positivo y negativo, sus composiciones son asimétricas y pintadas espontáneamente. Algunas pinturas son empleadas en paredes de santuario creadas en relación con algunos rituales de la comunidad, sin embargo estas pinturas no son consideradas sagradas.

Uno de los objetivos principales de esta asociación es mejorar la participación del arte africano contemporáneo en el occidente, al cual *Ali Mazrui* llama “penetración contada”, para contrarrestar el movimiento de occidente en África. Esto ratifica el intercambio cultural y generacional que se ha generado gracias al mundo del arte.



Fig. 6 Tayo Adenaike (1954-) “Tela de la Abuela”



Fig. 7 Uche Okeke (1933....) “La luz de luna de Ekeama”

En el pasado los artistas *Uli* eran mujeres, hoy la mayoría de los artistas que pertenecen a “*Nsukka Uli*”, son hombres. Su labor comparte muchas cualidades con las *Uli* tradicionales: a menudo es de dos dimensiones, asimétrica y desempeña espacios positivos y negativos entre sí. Los nuevos artistas están haciendo hincapié en estas características estilísticas. Bien conocido en Nigeria y cada vez más reconocido en el extranjero, *Nsukka*, es un grupo de artistas africanos contemporáneos que vinculan el arte del pasado con el presente y participan activamente en la escena artística internacional. Su impacto en el arte contemporáneo africano es digno de considerarse como pionero y propositivo.

Las artes visuales en las culturas Africanas, están siempre relacionadas con la poesía, el mito, la música, el drama y la danza. No es de sorprender que algunos artistas de *Nsukka*, particularmente Olu Oguibe, Obiora Udechukwu y Ada Udechukwu sean reconocidos por su poesía, al igual que por su creación artística. Estos artistas dicen que algunas imágenes, ideas y visiones son mejor representadas a través de la visualización de la poesía, como un complemento a la expresión de ideas y sentimientos y otras veces ilustran sus poemas con dibujos. Varios de los



artistas son comentaristas y críticos de arte; juntos forman un grupo inteligente, con un alto nivel académico.

Se deben destacar algunas cualidades de los integrantes de este grupo por tener relación y/o influencia en la obra personal desarrollada en esta investigación, como son: la recreación de los mismos elementos formales y el reforzamiento con la palabra escrita; de esta manera se subraya y reitera la interrelación que existe del arte contemporáneo y la influencia africana.

3.2.1 Ada Udechukwu (1960...)

En su colección de poemas titulados *Yo, Mujer* (Bayreuth, Boomerang Press, 1993), expresa lo para ella significa la poesía en su vida y en su obra:

“Me gustaría comenzar leyendo un párrafo de introducción de la colección de mis poemas titulados yo, Mujer (Bayreuth: Boomerang Press, 1993). Quiero leer este párrafo porque pienso que realmente dice de la mejor manera lo que la poesía es para mí y lo que hace por mí. Y también mucha de mi poesía es verdaderamente privada, todavía siento que la acabo de escribir, es mi regalo para la gente, y espero que ustedes puedan hacer algo con esto.”⁹

“La muerte me ha tocado”

La muerte me ha alcanzado con tu presencia
Alcanzado en profundidades, tú me has grabado
Con la conmemoración
miríada de las emociones, memorias
Agarro estas briznas frágiles
El intentar tejer con el dolor al momento se ha ido aquí
Su presencia abre una caverna
Y los hilos de rosca recolectan a la tela intrincada
pero estoy en el telar
Busco mi consuelo
En tu contacto con mi vida

9. Simon Ottenberg. *The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art*. Smithsonian National Museum of African Art., 2002.p.151

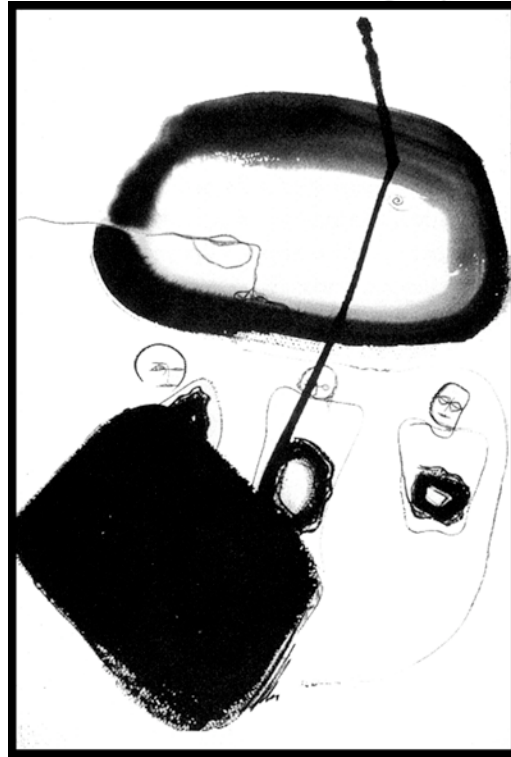


Fig. 8 Ada Udechukwu *Sin título*

3.2.2 Obiora Udechukwu (1946...)

“He pagado tributo a los maestros, a los trovadores de la población Igbo, y mi trabajo deriva mucho de estos temas, desde las formas de la poesía Igbo. He tratado de desarrollar en mi trabajo la claridad con brevedad, la ternura con la que es asociada la poesía, porque alguien dijo que la poesía es una gota del lenguaje en el que está contenido un océano de pensamientos.”¹⁰

Preudio, el tótem del lamento

Si mi sufrimiento escarlata te atraviesa
Mientras tú cruzas por el campo
Si mi risa morada ha desvanecido
Y la luna fracturada, en los disturbios debería
Tambalearse

10. *Ibid.*, p.163



Si ésta, mi voz enmudece
Antes del festival de las flautas
Deja que la canción siga sonando
En tu corazón
Deja que la canción siga sonando
Cuando las luces se apaguen
Para cuando las agonías de una generación sean medidas
Y los troncos de los árboles de la gente hayan sido diseñados
Ahí estarán
En el campo cercado sea abandonado
Voces para entonar una canción
Alrededor del tótem perdido dará vueltas?

Las expresiones estéticas contemporáneas están íntimamente ligadas a la vestimenta tradicional: las *kangas*, que son telas pintadas, usadas por millones de mujeres en el este de África. Siempre son vendidas en pares, ya que una se utiliza como falda y la otra en la cabeza. Sus dibujos complicados, incluyen inscripciones enigmáticas, haciéndolas emblemáticas de la multifacética sociedad Swahili.

La tradición se ha esparcido alrededor de los puertos del océano Índico, Mombasa, Dar Es Salaam y Zanzibar. Cuentan que la primera kanga brotó de un simple textil creado a finales del siglo XIX, muy pronto, después de la abolición de la esclavitud en esa parte de África, se creó todo un mercado de ropa colorida para la mujer, quienes no estaban autorizadas a usar prendas de este material. Estos textiles surgieron de unir seis de los pañuelos decorados, conocidos como lesa, traídos por primera vez por los portugueses en su primer viaje a África en el S.XVI y fue hasta finales del S. XIX que fueron impresas en Inglaterra, los Países Bajos y Suiza.

El prototipo de *kanga* fue impreso localmente, usando blocks de madera sobre un sencillo pedazo de tela; la mayoría son impresas en Kenya y Tanzania, en los centros textiles de URAFIKI y KARIBU en Dar Es Salam.

En los 90's, el tamaño, la forma y patrón de las kangas de hoy empezaron a predominar, con una cenefa modelada incluyendo un diseño central y una inscripción en KiSwahili, situada al centro justo debajo de la cenefa. Las primeras inscripciones fueron impresas en árabe, aunque desde 1960 la mayoría habían sido escritas en romano. Los fabricantes siempre han consultado a sus clientes qué diseño de inscripciones desean en las kangas que ellos producen, de lo contrario saben que las mujeres renunciaran a usar estas prendas.

Las *Kangas* son portadoras de una carga política y un mensaje social, reflejan el cambio, las modas y los sabores; las inscripciones también varían de acuerdo a la edad y al contexto de quien las use. En contraste ciertos temas han cambiado relativamente poco, especialmente los que rigen íntimamente las relaciones sociales, sexuales y el matrimonio.



El diseño de las *kangas* ha sido y sigue siendo, un artículo representativo, cargado de simbolismo para los africanos, se ha convertido en uno de los principales motivos de inspiración para el Anatsui, artista nigeriano que ha logrado un lugar muy importante en la plástica internacional.

3.2.3 El Anatsui (1944-...)

GHANA

“Y creo que los artistas son mejores trabajando con lo que el ambiente arroja. Creo que es lo que le ha sucedido a África por mucho tiempo, de hecho no sólo en África, sino en el mundo entero, excepto tal vez en el Oeste, se han desarrollado esos “materiales profesionales”. Pero yo no creo que para mí sería interesante trabajar con esos materiales industriales producidos para pintar. Yo creo que el color es inherente en todo, y es posible obtenerlo de tu alrededor, y que tú eres mejor recogiendo algo que relate tus circunstancias y tu ambiente, que ir a comprar un color ya hecho”

El Anatsui, 2003 ¹¹



Fig. 9 *El Anatsui* 2006

11. David Krut, *El Anatsui*. 2006



El Anatsui, escultor ghanés, activo durante gran parte de su carrera en Nigeria, formado en la Escuela de Arte de la Universidad de Ciencia y Tecnología, en Kumasi. Comenzó a enseñar en la Universidad de Nigeria, en 1975 y se ha afiliado al grupo Nsukka. Su trabajo reside en la historia del continente, apoyándose simultáneamente en los idiomas africanos y el arte contemporáneo occidental.

La obra del Anatsui está básicamente inspirada en las formas y significados de su vestimenta, la ha recreado con elementos de reciclaje precisamente para acentuar su intención de crítica; el resultado plástico es deslumbrante, no tanto en el sentido literal, se suma a la brillantez de sus materiales el juego compositivo.

“La oportunidad de significados asociados con ropa es tan amplia, que yo no había escuchado más aplicaciones y brevemente demostrado por *Sony Clark*... esa ropa es para los africanos lo que los monumentos son para los occidentales. Verdaderamente su capacidad y aplicación para los eventos conmemorativos, usos, personas y objetivos salen de ellos, están inmersos y fluidos aunque pertenezcan a otras prácticas”¹²

Estaba buscando materiales cerca de su casa en Nsukka, Nigeria, un día a finales de 1990, cuando encontró una bolsa de corcho, latas viejas, las guardó en su estudio durante algunos meses, hasta que tuvo la idea de aplastarlas, y unir las como una tela de parches. El resultado son gigantes cortinas en rojo, negro y dorado, acomodadas en patrones que recuerdan las rayas de las telas ceremoniales de África del Este.

Anatsui prefiere los materiales naturales para sus obras: la arcilla y la madera que utiliza para crear objetos basados en las creencias tradicionales de Ghana y otros temas. A la madera le da un tratamiento de ennegrecido con acetileno de antorchas para utilizarla en instalaciones. Algunas de sus obras asemejan telas tejidas como kente, tomando en cuenta el significado simbólico de los colores. También incorpora *Uli* y *nsibidi* en sus obras junto con los motivos de Ghana.



Fig.10 Tela kente

12. El escultor Anatsui, el que convierte la basura en preciosos metales, por Greg By Greg Cook, Globe Correspondent, February 24, 2007



Kente es una franja de tela tejida que es realizada por el pueblo Asante de Ghana. Se trata de un vestido de fiesta para ocasiones ceremoniales - tradicionalmente usado por los hombres como una especie de toga y por las mujeres como una capa superior e inferior.

Adinkra es un sistema de símbolos gráficos que aparecen como dos dimensiones en los diseños de textiles teñidos y sellados, de manera tridimensional se manifiesta en adornos tallados y objetos de fundición, incluida la joyería. Son paños funerarios, de color oscuro la vestimenta *adinkra*, mientras que las de colores más brillantes pueden ser usadas en otras ocasiones. Ambos patrones: *adinkra-kente* comunican significados culturales y filosóficos, los códigos sociales de conducta, creencias religiosas, el pensamiento político y principios estéticos. A nivel mundial, estas telas se han convertido en un símbolo para los países de África.

El *Anatsui* surge como artista en los años 60's; recibió la aclamación internacional por su constante evolución y su innovación en la escultura, obteniendo resultados sorprendentes gracias a su experimentación con materiales y representaciones.

A lo largo de su carrera ha experimentado con una variedad de medios de comunicación, incluida la madera, cerámica y pintura. Más recientemente, se ha centrado en los objetos de metal desechado, cientos o incluso miles de los cuales se unen para crear verdaderamente notables obras de arte. *Anatsui* indica que la palabra *GAWU* (derivados de la oveja en su lengua nativa) tiene varios significados posibles, incluidos los "metales" y "un manto de moda". El término, por lo tanto, lo utiliza para encapsular el medio, el proceso y el formato de sus obras; lo que refleja el artista es la transformación de los materiales en objetos de sorprendente belleza y originalidad.

Los fragmentos de metal que constituyen la materia prima en su obra, han tenido un profundo impacto en las sociedades de África Occidental, ya que hablan de la reutilización y del desprendimiento de dichos materiales. Varios de sus "trapos" de metal se construyen con los envoltorios de aluminio de las botellas que provinieron de "los espíritus de otras destilerías".¹³ "Encapsulan la esencia de las bebidas alcohólicas que fueron traídas por los europeos a África como materia de comercio en el momento de los primeros contactos entre los dos pueblos."

Para crear estos lienzos, *Anatsui* utiliza las etiquetas de marcas locales de *whisky*, ron, *vodka*, *brandy*. Un motivo que aparece en ambos lienzos *kente adinkra* es visible en el patrón de este trabajo y hace referencia en su título, *versatilidad*, que según el artista, sugiere la idea de la adaptabilidad y los meandros de la existencia humana.

Sobre la base de las tradiciones estéticas de Ghana y Nigeria, así como de las formas contemporáneas de expresión occidental, *Anatsui* refleja en sus obras la cultura, la historia social y económica del África occidental. A través de sus asociaciones, sus fragmentos metálicos proporcionan un comentario sobre la globalización, el consumismo, el despilfarro y la fugacidad de la vida en el África occidental. Su re-creación de gran alcance y trascendencia recuerda las prácticas tradicionales y formas de arte - así como sugiere el poder de la acción humana para modificar patrones perjudiciales.

13. David Krut. *Op. Cit.* 2006



Fig. 11 *Muchas Lunas*

Este trabajo fue mostrado en 2007 para la presentación de *GAWU* en el Museo Fowler de la UCLA (Universidad de California, Los Ángeles). El artista participa activamente en la instalación de sus obras, drapeando “piezas como de tela” y en la organización de sus componentes, de modo que cada vez que se muestra adquieren un aspecto singular. El arte de Anatsui trata de impartir un nuevo sentido a la transformación y detritus, sus obras están en continua evolución y en transformación. Según el artista, el título de este trabajo se refiere al tiempo y la tradición en el África occidental de marcar la identidad de un pueblo por el día de su mercado semanal.

El *Anatsui*, en el transcurso de su carrera artística, recuerda que su padre y sus hermanos tejían los más silenciados *kente* de los pueblos *ewe*, y especula sobre la influencia inconsciente de la familia y la historia de la cultura en él, “he descubierto sólo mucho más tarde... paño que ha sido un tema recurrente o leitmotiv, y es ofrecido en muchos aspectos”.



Fig. 12 *Blue Moon*



En 1980, en USA empezó a trabajar con estas cadenas, como significado del arduo trabajo de la exploración de África. “Cada proceso tiene su propia peculiaridad de lenguaje. El lenguaje de las cadenas es de violencia, de llanto, de abrir camino, de división”. El Anatsui, en sus “telas” ha perseguido su tema de transformación, por sobre posición del metal, a pesar de utilizar un material rígido logra los pliegues que le dan un movimiento sensual a sus piezas...”Ustedes saben que pueden relacionar muchas cosas en una tela en vez de tener una estatua de bronce”.¹⁴

Creadas por muchas manos, estas telas de metal cambian en forma y color de acuerdo a las diferentes manos que las instalan. Así representan la fuerza y belleza de la historia oral de África.

Las historias orales tienen en ocasión la enmienda en curso de la transferencia a través de las generaciones, sin el compromiso de sus bases esenciales. Es más fácil resolver las variedades de la historia y, en el proceso, la historia es corregida por los dueños de esa historia.

3.3 Theresa Musoke (1942-...)

UGANDA

Theresa representa la más alta expresión de la pintura y el grabado en África del Este; más concretamente en su natal Uganda y en Kenia su país de adopción en los últimos veinte años. La calidad, frescura y originalidad de su obra, ya presente desde su etapa formativa en la escuela de Bellas Artes de la Universidad Makerere en Kampala, le ganaron rápida fama y becas para el Royal Collage of Art de Londres y para la Universidad de Pennsylvania (beca Rockefeller). Sus dos años de posgrado en Inglaterra estuvieron dedicados mayormente a profundizar las técnicas del grabado, en tanto que los pasados años en Estados Unidos su mayor interés fue la pintura acrílica.

También se destaca en los recortes de madera reducida a blanco y negro que predominan en la energía y el ritmo de sus composiciones.

Formada profesionalmente durante la etapa de liberación de las colonias africanas, a finales de la década de los cincuentas y principios de los sesentas, Theresa, al igual que otros artistas de su generación, valoró el poder de la comunicación de la pintura mural y pronto cubrió con su trabajo muros universitarios, capillas, restaurantes, aeropuertos, centros de convenciones, etc. Tanto en Kampala como en Nairobi, nunca hizo pintura política, casi la totalidad de su obra exalta sus raíces africanas y la exuberancia de la fauna local. Otra peculiaridad en la obra de Theresa es la personal técnica desarrollada por ella entre el batik y la pintura tradicional sobre tela.

Theresa se ha preocupado en representar de manera figurativa las siluetas massai.

14. Chris Spring. *Op. Cit.*. 2008. p.34



Fig. 13



Fig. 14

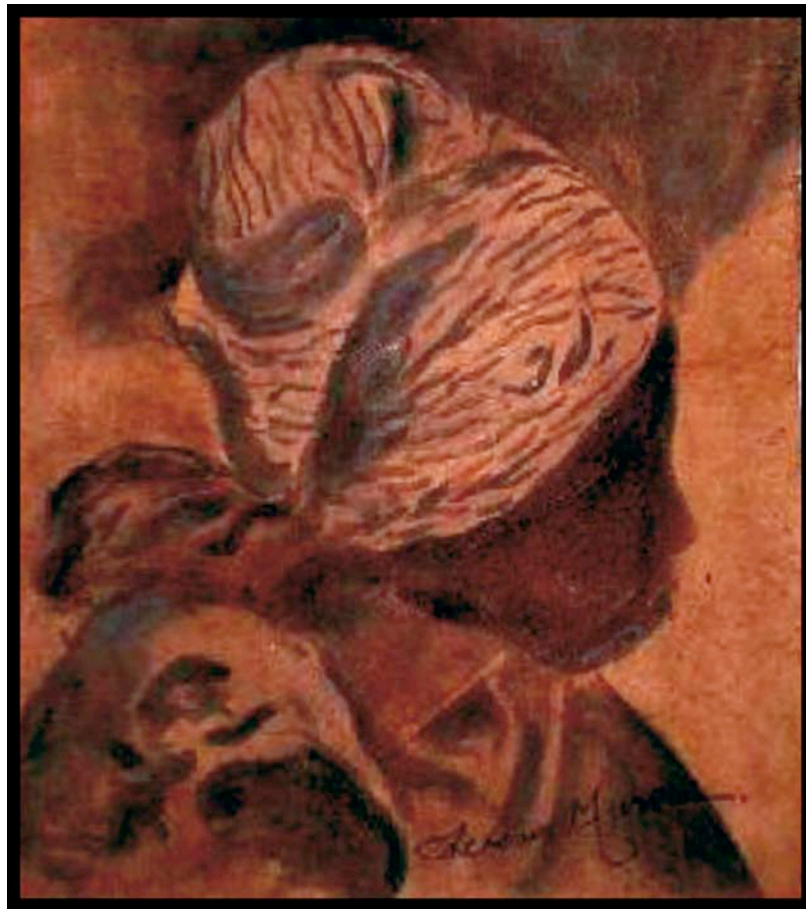


Fig. 15



3.4 Kerry James Marshall (1955-...)

E.U.A.

Es un artista nacido en Birmingham, Alabama. Creció en la zona sur central de Los Ángeles y ahora vive en Chicago, donde previamente enseñó en la Escuela de Arte y Diseño en la Universidad de Illinois en Chicago. Marshall es conocido por sus pinturas de gran escala, esculturas, y otros objetos que tengan vida “Afro-Americana” y la historia como su objeto. Su obra a menudo se refiere a los efectos del movimiento de Derechos Civiles en la vida doméstica, además de trabajar con elementos de la cultura popular.

El tema de sus pinturas, instalaciones y proyectos públicos procede de África y de la cultura popular norteamericana, tiene sus raíces en la geografía de su educación: En sus pinturas y esculturas, rinde homenaje al movimiento de derechos civiles y alude a los fantasmas de Martin Luther King, Jr., John F. Kennedy, Robert Kennedy, y otros héroes de la década de 1960.

El trabajo de Marshall se basa en una amplia gama de referencias históricas del arte, la pintura desde el Renacimiento al arte negro, desde El Greco a Charles White. Un aspecto llamativo de sus pinturas es el tono de la piel enfáticamente negro de sus figuras, el desarrollo de un artista que dice el resultado de una investigación sobre la invisibilidad de los negros en América y las connotaciones negativas asociadas con la oscuridad. Marshall cree que “todavía tienen que ganarse la atención del público cada vez que hacen algo”. La belleza de su obra habla de un arte que es a la vez riguroso y formalmente comprometido socialmente.

Marshall organiza el desarrollo histórico del arte Africano en América para divulgar lo que ha sido ocultado por el “maestro-narrativas”, que son los mitos nacionales y perplejidades inscritos en las superficies de las masas culturales.



Fig. 16 *Could This Be Love* (1989)



Fig. 17 *The lost boys*

3.5 Manuel Mendive (1944-...)

CUBA

A fines de los 70's un grupo de artistas e intelectuales, muchos de ellos Afro-cubanos, empezaron a reunirse en la Habana y exhibir su trabajo bajo el nombre de Grupo Antillano, para reconocer su solidaridad con otros artistas caribeños, Manuel Mendive, quien ya era un artista establecido, se une al grupo, que todavía no era oficial y el manifiesto de su líder Rafael Queneditt es expresado:

Todos queremos expresar el sentimiento y profundidad de nuestra historia. Ninguno de nosotros estaba interesado en hacer muñequitas con bocas largas, o Mujeres negras con grandes traseros. Nosotros estábamos más interesados en el color y la forma y en cierto concepto de movimiento. No tenemos que pintar gente negra de acuerdo al concepto de nuestra historia. Nosotros estábamos interesados en expresar el lado negro, pero también el lado español.¹⁵

15. *Ibid.* p.194



El grupo se disolvió a mediados de los 80's, muchos de sus miembros, incluyendo Manuel Mendive, continuó su trabajo y siguió explorando vigorosamente sus orígenes. Mendive viajó por primera vez a África en 1982-83, y esto afectó profundamente el resultado de su trabajo.

Manuel Mendive Hoyo, nació en 1944 en Luyanó, distrito de la Habana, sus padres eran Yoruba. Se inscribió en clases de pintura y escultura en la Escuela de Artes Visuales San Alejandro, en 1964, logró su primera exposición individual en el Centro de Artes de la Habana; desde entonces ha tenido numerosas exhibiciones en el mundo entero. Mendive es un practicante del sincretismo de la santería, basado en el Yoruba ifa¹⁶ y sus panteones de dioses (orisha).¹⁷ Mendive representa en sus dibujos la santería y la iconografía.

También trabaja multimedios, incluyendo performance, en los que hace pinturas de los bailarines del grupo Folklore Nacional, que hacen representaciones de las tradiciones Yoruba y de los esclavos atlánticos traídos al Caribe.



Fig. 18 *Performance y bodypainting.*

“Ustedes se preguntarán porqué elegí el tema Yoruba para mi trabajo, bueno, yo les digo... las tradiciones Africanas que han influenciado nuestra cultura, han sido el medio que me ha permitido expresar mis experiencias de la vida”.¹⁸

16. La palabra Ifá, de la que se dice es intransferible, se refiere al cuerpo Yoruba de conocimiento ritual y filosófico, también como al sistema de adivinación.

17. De acuerdo con la mitología yoruba, un orishá, orisá u orichá (en yoruba: òrìṣà) es una Divinidad hija y manifestación directa de Olóòrun (u Olódumàrè)

18. Chris Spring. *Op. Cit.*. 2008. p.194



3.6 Mario Benjamin (1964-...)

HAITÍ

Nació en Puerto Príncipe, Haití, en 1964, es un artista lírico, pintor autodidacta que hacía autorretratos hiperrealistas, también trabaja con un gran número de medios digitales, performance, incluyendo instalaciones, además de pinturas muy expresivas y dibujos.

Haití es un país con un orgullo y una historia trágica. En 1791, Haití fue la primera nación negra que se independizó del mundo colonial, seguido de la sublevación acertada de su gente esclavizada, bajo dirección del *L' Overture de Toussaint*. El orgullo que los haitianos sienten por sus acontecimientos históricos, es comparado por la vergüenza del resto del mundo por permitir que Haití se convirtiera en uno de los países más pobres en el Hemisferio Norte.

La situación histórica de su país, ha sido la fuente de su inspiración, su obra es reconocida por representar el movimiento o estilo que puede ser descrito como “Todo Voodoo”.

“Mario Benjamin... nació en un país donde su experiencia va del absurdo, llevándolo a un conflicto con locura, y él fue obligado a recrearse a él mismo. Él se formó solo, lejos de un mundo en el cual él no podía decentemente reconocerse a sí mismo. Para mí era muy importante mostrar que la esclavitud siempre ha sido parte de la civilización. Mi ambición era que creáramos algo que es universal, que es acerca del sufrimiento, de la esperanza, de las guerras, que la humanidad ha tenido todo el tiempo.”¹⁹



Fig.19 *Sin título*

19. *Íbid.*, p.58



3.7 Mohamed Omer Bushara (1946-...)

SUDAN/ REINO UNIDO

Nació en Omdurman, Sudán, en 1946. Empezó dibujando y pintando desde muy pequeño, con cualquier material que se encontrara, pasión que fue apoyada por su familia. Su padre, un hombre sin estudios, pero sí creativo, apoyó a su hijo mayor interesado en la literatura y el arte: “él me provió con materiales de pintura, que realmente no podíamos conseguir... era un extraño comportamiento hacia mí. Como padre que apoyaba a su hijo, lo cual era muy raro”.

Como muchos de sus compañeros artistas en Sudan, estudió Geografía en la Universidad de Khartoum, en vez de bellas artes en el Instituto Técnico de Khartoum. Continuó pintando durante su tiempo libre, y finalmente ganó una beca a mediados de 1970, para asistir a la escuela de Arte en Londres, donde estudió impresión con Barto dos Santos, Stanley Jones, Peter Daglesh y Antony Gross.

“Una vez que el proceso de mi trabajo está en camino, las ideas e imágenes vienen juntas en un lenguaje muy personal. Las impresiones me dan el medio ideal, como las imágenes pueden ser modificadas y cambiadas casi hasta el final, y permiten jugar entre la representación y la abstracción sin las imágenes: las figuras sirven para formar figuras, pero se salen de foco, como una línea cortada, que puede formar una montaña, sin referirse a la línea”.²⁰

Durante la mayor parte de su vida en Sudan, trabajó bajo el régimen militar autocrático, el cual al final lo obligó a él a exiliarse, primero en Arabia Saudita y después en UK. Este proceso de dislocación, de viaje y de rechazo, se denota en su trabajo. Un constante experimentador, su asunto es con el proceso de creación, más que lograr algo terminado y definitivo. Presencia en el exterior la confusión y agitación que afectó a su tierra natal y lo refleja fuertemente en su trabajo.



Fig. 20 *Sin título*

20. *Ibid.* p.72



3.8 Jak Katarikawe (1940-...)

UGANDA

“Cuando recuerdo o escucho una buena historia, me río y después la traduzco a una pintura, hago lo mismo con los sueños. Me despierto y empiezo a pintar inmediatamente antes de olvidarlo... todas mis pinturas son sueños”
Jack Katarikawe

Nació en 1940, en Kabale, región de Kigezi, al Sur de Uganda. Creció en el rancho de sus padres sin ninguna educación formal, aunque estuvo influido por las pinturas de su madre en las paredes de su casa, y por los murales de la catedral Católica de Rushoroza. Toda su vida regresó a Kigezi. En 1963 se cambió a Kampala, y se convirtió en chofer de David Cook, conferencista de la Universidad Makekrere, quien lo alentó a pintar. Jak tuvo dos exposiciones en Kampala en 1965 y 66. En 67 llamó la atención del pintor de Tanzania Sam Ntiro, que enseñaba en la Facultad de Arte de Makerere y se convirtió en una influencia muy importante en su carrera. En 1981 se mudó a Nairobi, Kenya, donde vive y trabaja.

A pesar de que ha pasado mucho tiempo de su vida en ciudades grandes, su pintura refleja escenas del pueblo, aunque no precisamente campesinas, animales, vacas, figuran mucho en su trabajo. Elsbeth Court, ha dicho: “Él está convencido a través de sus experiencias y observaciones, cuando la manada, que la gente mira, les imita y expresa sus sentimientos tanto como lo hacen los humanos”.

Ha sido una fuerte inspiración para las generaciones de jóvenes artistas:

El arte es tu pasaporte, tu talento es tu tesoro. Cuando tú vas a otro país no puedes vender tu camisa porque en Europa y en América las hacen mejores. Pero ellos no crean pinturas ni esculturas como nosotros lo hacemos... Ángeles de creación, somos guardianes!²¹

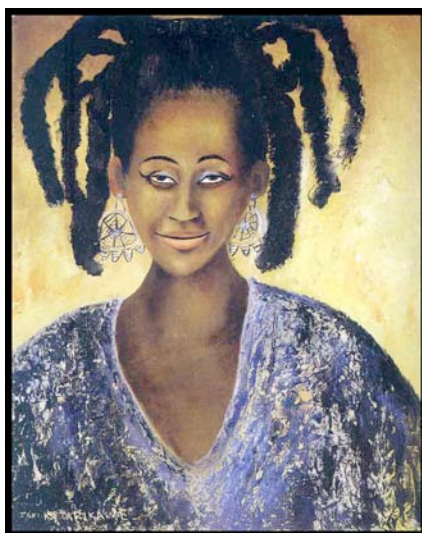


Fig. 21 “Princesa Bagaya de Toro”

21. *Ibid.* p. 138



3.9 William Kentridge (1955-...)

SOUTH ÁFRICA

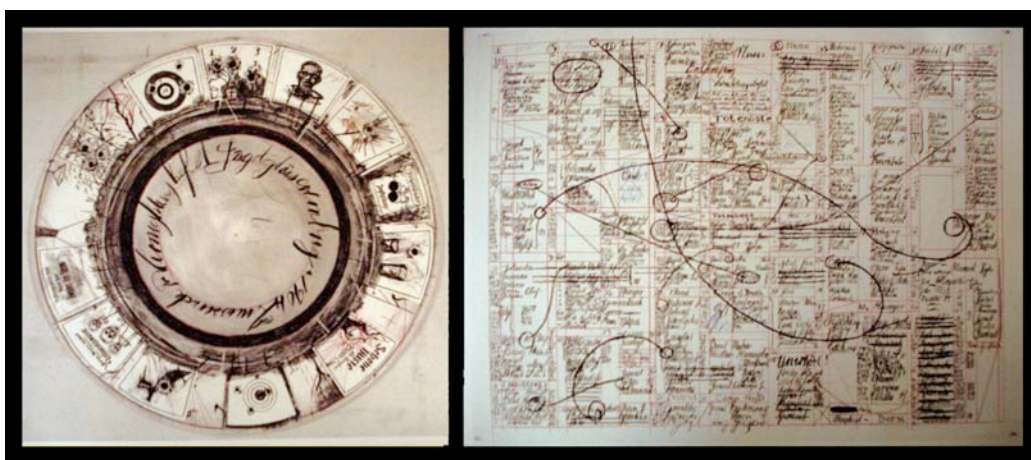
Cuando yo tenía seis años y mi padre era uno de los abogados de las familias que habían sido asesinadas (en la Masacre de Sharpeville). Recuerdo una vez, regresando de estudiar, vio sobre su escritorio una larga, extendida caja amarilla Kodak, y levantando la tapa, parecía una caja de chocolates. Adentro habían imágenes de una mujer sin su vestido negro, alguien tan sólo con la mitad de su cabeza visible.

Para William Kentridge, la caja comenzó a ser una metáfora perfecta de la historia reciente de South África. Como artista y como fotógrafo, su vida y carrera ha transcurrido constantemente contemplando y re-examinando la historia de South África. La luz y la oscuridad, son las constantes de sus víctimas que observan y comprometen en esta victimización.

Nació en 1955, en una familia estable de Johannesburg, descendientes de judíos refugiados. Por generaciones la familia había estado muy involucrada en política y en los derechos humanos correspondientes en South África. Kentridge estudió política y estudios Africanos en la Fundación de Arte en Johannesburg. “Nunca estaré listo para abandonar Johannesburg, y al final todo el origen de mi arte está basado en la desesperación de esta ciudad.

Kentridge está fascinado por las calidades y características metafísicas de la luz, la oscuridad y las sombras, las usa como caminos de pensamiento del mundo y sobre perspectivas ganadas o perdidas a través de los pasajes del tiempo.

“Mucho de lo que yo discuto aquí, tiene que ver con la naturaleza de las sombras, lo que yo veo como una consideración preliminar importante para la Caja Negra. Una de las metáforas con las que juego es la iluminación de la sombra. Si tú tienes una imagen, y una sombra la cruza, y ella misma funciona como un reflector... Si la Flauta Mágica representa el momento cumbre del alumbramiento, la Caja Negra, representa la otra punta del espectro”²²



Figs. 23 y 24 Dibujos para “La caja negra”

22. *Ibid.* p.144



3.10 Zwelethu Mthethwa (1960...)

SOUTH AFRICA

A través de fotografías e imágenes luminosas de pastel, Zwelethu Mthethwa examina la situación después del apartheid de los negros en South África, en particular de quienes las viejas divisiones de la sociedad no habían cambiado, y para quienes existían todavía “el tienes o no tienes”. Una cosa que cambió es la libertad de los artistas negros para mostrar y portar al mundo estas divisiones en una audiencia global y más importante, convencer la inmensa dignidad y humanidad de estos temas en el sentido de restaurar el respeto de la brutalidad provocada por el apartheid.

Zwelethu Mthethwa nació en Durban, KwaZulu-Natal en 1960. Él asistió a la educación abierta en Ciudad del Cabo, una de las muy pocas escuelas que admitían estudiantes en las bellas artes. Su educación ahí le permitió gozar de la escuela Michaelis de Bellas Artes en la Universidad de Ciudad del Cabo, de donde se graduó en 1985. Ganó una beca en 1989 para el Instituto de Tecnología de Rochester, USA, lo cual le impidió regresar a Ciudad del Cabo.

Mthethwa disfruta la versatilidad de trabajar en dos diferentes medios, frecuentemente alternando los convencionalismos de la pintura y la fotografía, por lo que sus pinturas tienen la sensación de fotografías, y sus fotografías son meticulosamente cuidadas. Tiene dos versiones de la misma visión:

“Hay una ventana para mi mundo inmediato. Es personal pero pública. Son historias acerca de la gente. Así como ves cosas, las digieres y las dices en tu propio estilo. Esto es lo que siempre nos ronda todo el tiempo.”

“Yo siempre digo que el mundo del artista no es el apropiado. El arte se refiere al autor, al dueño te pone debajo de la cultura. Me gustaría ser visto como un hacedor de imágenes. El arte nunca es acerca de las experiencias del vacío, pero sí de las cosas de la vida...”²³



Fig. 25 “Retrato”

23. *Ibid.* p. 202



Los artistas descritos representan una pequeña muestra de las prácticas plásticas contemporáneas, que sirven de referencia en el resultado de mi obra personal.

El África que hoy se conoce es el resultado de una historia y una geografía corregidas por otros. Este hecho explica la reacción contra lo establecido que marca la obra de sus artistas contemporáneos, que comienzan a despuntar coincidiendo con la afirmación de la identidad de las antiguas colonias desde la segunda mitad del siglo XX.

La creación actual africana se empieza a valorar a partir de los años 90's, cuando los artistas, desde la independencia de sus respectivos países, intentan definir sus propias estéticas.

Gran parte de la estética africana se ha escrito, se ha desarrollado y se ha expresado por los países colonizadores lo que, obviamente, ha condicionado profundamente la estética africana y su percepción general. Sin embargo, actualmente los africanos y los artistas africanos tienen su propio discurso, ya no son una consecuencia de los poderes coloniales. Son discursos autónomos que aportan una nueva lectura de su propia estética.

En el mundo occidental, muchas personas se preguntan si el arte africano es contemporáneo o no. El problema no reside ahí. Porque, ¿qué quiere decir arte y qué quiere decir contemporáneo? África y los africanos existen hoy, están creando su propio futuro, es decir, que su arte es contemporáneo, aunque sea diferente, o aunque emplee métodos o estéticas que puedan parecerse a las occidentales.



CAPÍTULO 4

Obra Personal

El más bello sentimiento que uno puede experimentar es sentir el misterio. Esta es la fuente de todo arte verdadero, de toda verdadera ciencia. Aquel que nunca ha conocido esta emoción, que no posee el don de maravillarse ni de encantarse, más vale que estuviera muerto: sus ojos están cerrados.
Albert Einstein

Con el propósito de tener un marco conceptual y una guía para recorrer los niveles de expresividad y soportes visuales, se hará referencia a algunos de los elementos señalados en los capítulos anteriores con énfasis en los siguientes aspectos desde el punto de vista de la imagen corporal: el rostro, las características de tatuaje, la estructura corpórea y su vestimenta; respecto a los elementos formales se analizarán: la textura, el espacio, el valor cromático tanto de la luz como de los tintes, y la grafía de las palabras. En cuanto a las técnicas, -litografía y grabado- técnicas considerando sus valores estéticos y su expresión gestual.

Se Incluyen textos manuscritos como parte de la imagen construida, referencia a memorias personales y al desarrollo de la obra personal, ambos referidos metafóricamente con la historia del pueblo africano.

En alguna medida, imagen y representación son sinónimos y se refieren a diversos tipos de aprehensión de un objeto, que puede ser un objeto presente, la representación de percepciones pasadas, estar ligado a la imaginación en la libre combinación de percepciones pasadas o a la alucinación; la imagen se trata de una forma de la realidad interna, que puede ser contrastada con otra forma de la realidad externa.

En el sentido artístico, la imagen plástica puede ser definida como el resultado de un proceso de creación, en el que, buscando la adecuación a los materiales, las técnicas y la organización, se sufre una transformación de las impresiones sensoriales y de la fantasía.

He denominado Río de Palabras, a una serie de litografías compuesta inicialmente de 50 piezas y que sigue en aumento, ya que ha despertado mi interés en seguir explorando las soluciones plásticas. La serie está conformada de litografías, a una, dos y tres tintas, en formatos que van de los 25 x 30 cm hasta los 68 x 210 cm; la mayoría están impresas sobre papel Guarro Super Alfa; otras en tela y algunas más impresas en papel Amate. El proceso técnico implica la realización del dibujo con lápices grasos y aguadas con *tousch*.

La selección de esta técnica responde primeramente a la identificación personal con el uso de la litografía, pues su expresividad refuerza el mensaje que se busca transmitir con el tema de la obra; el alto contraste y los degradados que se obtienen con los diferentes lápices, así como las calidades provenientes del *tousch* a través de aguadas; estos recursos y el significado análogo con el tema, llevaron a la relación del negro como una forma de representar la africanidad en general y en particular como símbolo de la fortaleza del espíritu de la cultura Massai.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



La textura, como los otros medios plásticos, es expresiva, significativa y transmite de por sí reacciones variables en el espectador, las que son utilizadas para aumentar el grado de contenido a transmitir en la obra. Los objetos y sujetos que se ven se presentan en tres modalidades perceptivas fundamentales: forma, color y textura.

Así como se ha visto en los artistas contemporáneos, algunos de origen africano y otros de diferentes continentes, que han utilizado en su obra elementos de las raíces africanas, de igual manera en esta obra se retoman varios elementos de esta cultura, en específico de la Massai, muchos de estos elementos expresados en sus representaciones de las máscaras, la vestimenta y la ornamentación.

El interés estético y conceptual por el *primitivismo* y los objetos *exóticos* a los que se atribuyen una serie de valores, como espontaneidad, instinto primigenio o libertad de creación, dan como resultado esta serie gráfica en la cual está imbricada la concepción del pensamiento massai y su cosmovisión, con una interpretación personal de ello. En un mundo en donde el progreso tecnológico se considera la única y la mejor manera de supervivencia y desarrollo, se rescatan y evidencian tanto las cualidades estéticas como la forma de pensamiento de quienes mantienen una postura inalterable de ver al mundo y de su trasmisión de valores.

Uno de los factores que despierta el interés por esta cultura es la sensibilidad de este pueblo en el que perduran sus valores, la magia, el misticismo y el coraje por defender sus creencias; es algo que, en lo personal siempre me ha cautivado, para ellos cada instante posee un valor en espacio y tiempo que hace que la vida tenga sentido y que se manifiesta en sus rituales. Un mundo rico en estímulos y sentimientos es el mejor embalse para la creatividad.

La creatividad es fruto de una acción recíproca hombre-medio que
conduce a una ordenación del mundo.
Mooney

Todo proceso de creatividad lleva consigo analizar el entorno en el cual es necesario establecer un marco de referencia para poder ofrecer una propuesta plástica; en este caso particular el sincretismo de la cultura occidental y la africana han permitido crear, a partir de experiencias personales, una obra en la que se fundan elementos iconográficos y simbolismos de la cultura africana manejados conceptualmente de acuerdo a necesidades personales y para expresar vivencias en el propio espacio-tiempo, en un mundo distante de la cultura Massai. Aprender del medio es estar abierto a cuanto nos rodea.

Desde fines del siglo pasado diversas teorías han tratado de penetrar y dar claridad, no al origen causal del lenguaje, sino a la relación entre lenguaje y pensamiento y lenguaje y realidad. El lenguaje puede ser externo al pensamiento y así ser reducido a una serie de símbolos manejados de acuerdo a ciertas convenciones.

En parte de esta serie, se pueden observar algunas constantes en el tratamiento de cada figura, como son, manchas provocadas con solventes grasos y otras con la pureza del agua, dando como resultado formas evocadoras de fuerza emocional, tanto de alegría como del dolor y sufrimiento, de la pasión y la desilusión; líneas de diferentes calidades, esbozadoras de un figurativismo representado con soltura y rigor, llenas de expresión; citando a Kandinsky: *“Cada línea*



dice ¡hème ahí! Se sostiene, muestra su rostro elocuente: ¡escuchad!, ¡escuchad mi secreto! ¡Qué maravillosa es una línea!”¹

La línea o trazo aparecen como un elemento que representa una dualidad y también manifiestan su propia expresividad, atendiendo a su real naturaleza y a la intención de su creador. Permanecen en el espacio que han creado. La línea también es espacio, es movimiento, y con ello consigue que la imagen adquiera una vibración particular, por lo cual pareciera que su energía pasara del estado potencial al acto; se dice entonces que la figura se mueve. A partir del post impresionismo y más tarde, los futuristas emplean líneas y trazos para aludir a un movimiento específico que llevaba explícito un determinado tiempo. Por lo tanto la línea expresa al tiempo.

El proceso creativo es un misterio, desde el punto de partida, en donde no se pueden imaginar las consecuencias totales y la implicación simbólica del resultado de la obra es insospechada.

El empleo justo de las representaciones gráficas lleva en gran parte al ámbito de los símbolos, al mundo de las ideas o cosas mediante una reducción a los elementos esenciales que las puedan sugerir, la transmisión entre la imagen estrictamente representativa y el signo convencional. De acuerdo con Jung, en *El Hombre y sus símbolos*, el ser humano vive siempre con la tendencia a crear símbolos, transforma inconscientemente los objetos o formas, dotándolos de gran importancia psicológica.

Las formas gestuales, circulares y espirales que aparecen en este trabajo, con un movimiento aparente, evocan caracolas, símbolo de vida y origen en los Massai, (apropiación de sus símbolos con una interpretación personal). Sartre considera al simbolismo, como conjunto de formas y figuras dotado de unidad y significación; por otra parte, para algunos psicólogos la imagen es precisamente la manera superior en que puede representarse un saber, ya que todo conocimiento tiende por síntesis a ir hacia lo visual.

Los colores cálidos utilizados en esta serie como elemento simbólico, refuerzan la intensidad de los atributos naturales de los paisajes de África y del temperamento Massai, reflejado incluso en su vestimenta. Las manifestaciones elementales de la naturaleza del color, “produce bajo el sentido de la vista, sobre el alma, un efecto específico característico, que redundante en la esfera moral”². Al negro lo templo con un color frío, para que al conjuntarse con otro color llevado a los colores cálidos se complementen. Las propiedades del amarillo puro, aluden a una experiencia agradable y activa, llevado al rojo aumenta en energía, se muestra más magnífico y poderoso.

Arnheim esboza una teoría sobre el efecto de cálido y frío diciendo que no son los tintes “puros” los que producen la sensación de temperatura, sino el color que se desvía ligeramente de aquéllos. Así un azul rojizo parecerá “cálido” y un rojo azulado “frío”.

La representación de rostros, siempre evoca la importancia del ser humano, su personalidad externa, en torno a él circunda todo, funge como principio y fin de la creación, como motivo esencial de preocupación de la creación del mundo.

En los rostros el ojo ocupa una gran importancia, omnisciencia; la divinidad que todo lo ve; la facultad de visión intuitiva. La representación del ojo es el símbolo de todos los dioses solares y

1. Vasily Kandinsky. *La gramática de la creación. El futuro de la Pintura*. 1987. p.129

2. Johann W. Goethe. *Esbozo para la teoría de los colores*, en *Obras completas* Tomo I. 1991. p.587



del poder vitalizador que proviene del sol; también es el ojo místico; la luz, la iluminación, el conocimiento; la mente, la inteligencia, vigilancia, pero también limitación de lo visible. El ojo del corazón es la percepción espiritual; la iluminación, la intuición intelectual. El ojo también puede representar al andrógino por estar conformado del símbolo femenino del óvalo y el círculo de lo masculino.

En la serie *Río de Palabras*, la dualidad es representada en las figuras gemelas y andróginas como una fusión, complemento en el color, alto contraste, luz y sombra, en la composición hombre-mujer, representan las dos caras de la naturaleza humana, el hombre de acción y el de pensamiento, el ego y el alter ego. A menudo se encuentran enemistados, y uno mata al otro; entonces uno representa la luz y el otro la oscuridad; simbolizan el sacrificio y el verdugo, el día y la noche, la luz y las tinieblas, el cielo y la tierra, lo manifiesto y lo no manifiesto, la vida y la muerte, el bien y el mal, los dos hemisferios, la polaridad, la luna creciente y menguante.

Una manera de evocar la mirada es a través de la máscara, los ojos como la puerta del alma; es el rostro el que habla de la personalidad externa, en ellos se muestran diferentes aspectos.

El poeta portugués, Fernando Pessoa, en *la Máscara del otro*, dice a manera de reflexión, “cómo somos nuestro cuerpo; lo sufrimos y gozamos, las miradas extrañas nos sobresaltan, porque el cuerpo no vela la intimidad, sino la descubre”. El pudor, así, tiene un carácter defensivo, es entonces cuando se recurre a una máscara, para ocultar la mirada y ya no en un sentido literal, sino en un encubrimiento que nos resguardará de nuestros defectos y de nuestras cualidades.

La función simbólica de la máscara es la misma que la del originario disfraz animal, la expresión humana individual queda sumergida pero en su lugar, el enmascarado asume la dignidad y la belleza y también la expresión horrible de un demonio animal. En lenguaje psicológico, la máscara transforma a su portador en una imagen arquetípica.³ En las iniciaciones, las sociedades secretas y aún en la institución de la monarquía de los *Massai*, los animales y los disfraces animales desempeñan un papel fundamental.

Los atributos animales son utilizados como analogía de que los seres humanos necesitan de poderes externos para vivir o sobrevivir, como lo hacen los *Massai* al apoderarse de la fuerza del animal en el que se representan. “El doctor Jung ha señalado la íntima relación o aún identificación entre el salvaje y su animal totem (o alma selvática). El motivo animal, suele simbolizar la naturaleza primitiva e instintiva del hombre.”⁴

El alto contraste es un gran referente en esta obra personal, ya que significa la luz y la oscuridad. Considerando la luz como manifestación de la divinidad; creación cósmica, el logos, el principio universal manifiesto, intelecto primordial, la vida, la verdad, iluminación, gnosticismo; lo incorpóreo, la fuente del bien; el resplandor simboliza la nueva vida que surge de la divinidad.

Respecto a la oscuridad, evoca en la obra al caos primordial, los poderes del caos, la fuente del dualismo existencial, el estado ideal del mundo; la oscuridad no es esencialmente negativa, puesto que es el punto de partida de la luz que emerge de ella y, en este sentido, se considera como luz no manifiesta. La oscuridad pre cosmogónica y prenatal precede tanto al nacimiento como a la iniciación, la oscuridad se asocia a estados de transición como en la muerte y la iniciación, la

3. Carl G. Jung. *El hombre y sus símbolos*, 2002. p.237

4. *Ibid.* p.237



germinación y la creación ocurren en la oscuridad, y todo regresa a la oscuridad, tras la muerte y la disolución.

En la obra se aprecia un ritmo, el cual se refuerza con los textos manuscritos de autoría personal para intensificar la composición gráfica. Ha sido el hilo conductor en todas las piezas de esta serie.

Las palabras están contenidas en la representación de un río, ejecutado con líneas irregulares que envuelven, enmarcan en algunas obras a las figuras principales y en otras al fondo. Es importante la analogía que se establece con el concepto de río, ya que sus significados interpretan lo que se pretende plasmar. La palabra o logos, es el sonido sagrado, el primer elemento en el proceso de la manifestación. El habla tiene fuerza creativa; las palabras que forman el texto de cada obra, son un discurso continuo, interminable, hablan de lo mucho que hay que decir.

En este proceso creativo surgió la necesidad imperiosa de integrar estas dos formas: la imagen y el texto. En palabras de Kandinsky: “La inevitable voluntad de expresarse de lo objetivo, es la fuerza que designamos como *necesidad interior*”.

El río es el flujo del mundo en manifestación, el fluir de la vida. El río de la vida es el reino de la divinidad, el macrocosmos; el río de la *muerte* es la existencia manifiesta y el mundo del cambio, el microcosmos. El “retorno a los orígenes”, simbolizado por el fluir del río aguas arriba, constituye el retorno al estado paradisiaco prístino o para encontrar la iluminación.

La desembocadura de un río es un símbolo equivalente al de la puerta o portal, pues da acceso a otro reino o al océano de la unidad. Por lo general, en los ritos de paso o en los viajes en que se trasciende de un estado a otro, el viaje comporta cruzar el río de la vida o la muerte hasta llegar a la otra orilla; pero sí el viaje se emprende hacia la desembocadura del río, las orillas se vuelven peligrosas y deben ser evitadas como en el simbolismo del paso *peligroso*.

Los *Cuatro Ríos del Paraíso*, que fluyen en las cuatro direcciones cardinales, tienen su origen en el manantial, fuente o pozo que se encuentra al pie del Árbol de la Vida o bien manan de una roca que se halla debajo de éste, en el centro del Paraíso; simbolizan el poder creativo que fluye desde su fuente no manifiesta al mundo manifiesto hasta llegar al límite extremo del mar, es decir, del plano más alto al plano más bajo. El flujo de la vida.

Este río, en constante movimiento, alude al tiempo, la continuidad se manifiesta, cómo transcurre éste, como creador y devorador. “El tiempo ha engendrado todo lo que ha sido y será” (Bhagavad Gita). “El tiempo que, al progresar, destruye el mundo “(Upanishads). Es también el descenso y el regreso a los orígenes; es una fuerza destructiva, pero también reveladora de la *verdad*. El tiempo detenido es el paso a la iluminación, la eternidad. Las vírgenes negras representan lo indiferenciado, la prima materia, el aspecto irracional, lunar, oscuro y femenino del tiempo. Son sismos del tiempo, el reloj de arena, la hoz, la serpiente, la rueda que gira, el círculo en cuantos ciclos infinitos y a la vez como plenitud cósmica. Los animales y símbolos lunares se asocian también al tiempo.

Las horas son el transcurso del tiempo, el desarrollo; en la *Ilíada* constituyen personificaciones de la humedad del cielo, abren y cierran las puertas del Olimpo, condenan y disipan las nubes, dirigen las estaciones y la vida humana.



Uno de los aspectos que sustentan este trabajo está basado en los conceptos del tiempo, ya que significan el avance y contemporaneidad de los elementos iconográficos importantes en la cultura massai.

El hombre se convierte en símbolo para sí mismo, en cuanto tiene conciencia de su ser, es el símbolo de la existencia universal, idea que llega a la filosofía contemporánea en el que el hombre es definido como “mensajero del ser”, si bien para el simbolismo no sólo hay una relación de función.

De acuerdo con R. Arnheim, *el tiempo es la dimensión del cambio*. El tiempo como tal contribuye de manera evidente a la descripción de un cambio y no existe si no existe el cambio. Es percibido en las artes que a él pertenecen, teatro, danza, música, etc., no por una conciencia de transcurrir, sino por observar una secuencia organizada, cuyas frases sucesivas se siguen significativamente en un orden unidimensional. El orden provoca la percepción del tiempo. El tiempo difiere en las artes espaciales y temporales por un acento diverso.

En una obra plástica, el equilibrio permanente está sostenido por fuerzas que se atraen y se repelen entre ellas, orientándose en direcciones particulares por la intensidad que puedan tener y estableciendo secuencias formales y tonales, el espacio es el marco de referencia que da características a estas fuerzas. El tiempo está ligado a la percepción de cambio y movimiento.

Al igual que algunos de los artistas del grupo Nsukka, específicamente, Olu Oguiibe, Obiora Udechukwu, y Ada Udechukwu que recurren a la visualización de la poesía como complemento a la expresión de ideas y sentimientos, también es implementada en la serie Río de palabras, en la cual son narradas y descritas tanto experiencias personales, como pensamientos que ocupan un interés personal. Este recurso, no sólo es incorporado de manera poética, sino también forma parte de la imagen y composición gráfica.

El poeta alemán Gottfried Benn expresa: “escribir poesía es elevar las cosas al lenguaje de lo incomprendible”. El concepto de forma en el arte indica que la obra avanza y se desarrolla hacia una configuración, según pautas que le son propias y que concurren a su unidad. La forma en arte es, por ende, el producto de la acción e intención del hombre sobre la materia.

La composición puede interpretarse como organización estructural voluntaria de unidades visuales en un campo dado, de acuerdo a leyes perceptuales, con vistas a un resultado íntegro y armónico. Los elementos o sus equivalentes perceptuales – las unidades ópticas- reciben en la composición una distribución que tiene en cuenta su valor individual como parte, pero subordinada al total. El mapa estructural dicta las leyes del campo compositivo, a las que se ciñen formas, líneas, colores y espacios, en una relación dinámica que los transforma en fuerzas perceptuales.

El continente de esta obra está siempre orientado en dos direcciones, horizontal y vertical, es construida como lo manejan los africanos. La tendencia a la composición va en sección áurea, y a la lateralidad, como reflejo de una dualidad y parte de las visiones tanto africana como occidental, ambas entrelazadas, con la intención de crear movimiento, como el foco de atención más fuerte en una composición.

El interés por representar a la mujer, implica darle un valor de autonomía, ya que en el pueblo africano está subyugada, esta posición expresa una denuncia.



El recurso de la metáfora, como expresión que abrevia un gran significado, un lenguaje figurado que crea una nueva significación, una nueva expresión. Ortega y Gasset sostiene que a través de la metáfora se consigue aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Según la filosofía del lenguaje, la metáfora es usada por poetas y científicos.

ANÁLISIS COMPARATIVO

En este análisis comparativo se establecen las constantes que aparecen en la obra personal como son: signos íconos y pictogramas, rostros y textos, manejados metafóricamente como ríos, apoyado ello en el ritmo visual de la obra; con la intención de reconocer los elementos que han contribuido a incorporar mi lenguaje pictórico y expresivo para conformar lo que vendría a ser una *Mitología individual*, como la expresión que constituye una de las innovaciones terminológicas más ambiguas, y a la vez afortunada, con la que ha contado el mundo del arte en la segunda mitad del siglo XX, como lo dice el término, este fenómeno es producto de un individuo., dando forma al comportamiento artístico, empleando y utilizando signos y símbolos para crear su propio lenguaje.

En el mundo artístico occidental se puede observar desde principios de la década de los noventa una ocupación intensa con identidades y formas de vida; la cultura como marco de referencia y base de la identidad se presenta cada vez menos como algo cerrado e impenetrable, y exige que se la piense como producto de intersecciones y apropiaciones transculturales. Tiene la potencia de trascender nuestros tradicionales puntos de vista mono-culturales y aparentemente determinantes.

Signos, íconos y pictogramas: El recurrir a los símbolos, integrarlos en la obra, no sólo contribuye al equilibrio compositivo, con ello se busca un elemento de expresión que recree algunos de los elementos iconográficos de la cultura massai, empleados de acuerdo a una apreciación estética de los mismos y a una necesidad expresiva sustentada en la técnica que se utiliza.

Un símbolo es la representación perceptible de una idea, con rasgos asociados por una convención socialmente aceptada. Es un signo sin semejanza ni contigüidad, que solamente posee un vínculo convencional entre su significante y su denotado, además de una clase intencional para su designado. El vínculo convencional nos permite distinguir al símbolo del icono como del índice y el carácter de intención para distinguirlo del nombre. Los símbolos son pictografías con significado propio. Muchos grupos tienen símbolos que los representan; existen símbolos referentes a diversas asociaciones culturales: artísticas, religiosas, políticas, comerciales, deportivas, etc.

En las muchas etapas que componen la evolución de las formas de comunicación humana se observa desde un desarrollo del lenguaje y los pictogramas hasta las señales abstractas. Los signos y símbolos son muy eficaces para producir una respuesta rápida. Su estricta atención a los elementos visuales principales y su simplicidad estructural, proporcionan facilidad de percepción y memoria.

- Los signos pueden ser comprendidos por los seres humanos y, algunos (como los signos gestuales), incluso por ciertos animales; los símbolos son específicamente humanos.



- Los signos señalan; son específicos de un cometido o una circunstancia. Los símbolos tienen un significado más amplio.

A veces requieren un planteamiento intuitivo que extraiga su sentido y que, por consiguiente, los haga susceptibles de interpretación creativa. Intuición, inspiración, resolución creativa de problemas..., como quiera que se denomine esta actividad no posee ninguna lógica, ningún patrón previsible. De la organización de signos inconexos surge la liberación de la lógica hacia el salto de la interpretación. Se puede llamar inspiración, pero es una forma particular de inteligencia. Es la aptitud esencial de cualquiera que debe organizar información diversa y extraer un sentido de ésta.

Rostros: Aunque el rostro es una forma parcial del cuerpo humano, es quizá uno de los elementos empleados en las artes que de manera puntual, se acerca a una persona. Su simbolismo “*espejo del alma*”, permite captar la expresión en un juego dialéctico de múltiples caras en donde su creador o el espectador son las fuentes de la transformación. Es tan importante el rostro humano como elemento iconográfico que aún los dioses imaginarios tienen un rostro.

La luz: Como medio efímero, ideal para hacer que el objeto artístico material quedase en segundo plano, y socavar su valor como objeto de culto y como mercancía; debía actuar sobre el espectador de la manera más directa posible, sin técnica ni instrumentos complejos. Ha sido la propiciadora de la atmósfera en una obra de arte, creadores y responsables de “los espacios”

Textos: La palabra escrita toma fuerza en el sentido literal y en el metafórico dando interpretación a la forma de emular la representación de un río, de un fluir constante de palabras que llegan a su cometido, plasman una imagen que forma parte de la composición creativa.

El fluir de su corriente se toma por símil de lo temporal y lo percedero (incluso de la muerte), pero también de la fuerza creadora, de la vida y del renacer de los ciclos de la naturaleza.

La forma en la que los ríos se funden en el mar se empleó como imagen de la incorporación de lo individual en lo absoluto. Resulta fácil imaginar cómo el curso fluvial ha sido comparado con el discurso de una vida que inevitablemente desemboca en el mar del más allá.

Las afinidades y similitudes que se pueden encontrar con algunos de estos artistas serán analizadas con la finalidad de establecer la analogía entre su obra y la personal.

Motivos Uli

Símbolos que han sido representados por el grupo Nsukka, dando origen a toda una corriente en Nigeria y sobre todo al rescate de las tradiciones de las comunidades Igbo.

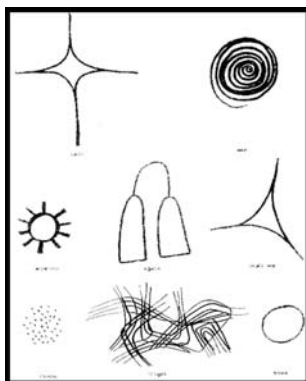


Fig.1 "Motivos Uli"



Fig.2 "Fronteras del Alma"

La poética de la línea, las formas y estrategias estéticas de los dibujos Uli, han dado un vocabulario eficaz para articular y presentar mis respuestas a la vida, a los diversos entornos y a los acontecimientos y fenómenos. Este encuentro con el arte de diversas partes del mundo ha ampliado mi perspectiva y la práctica por la búsqueda de la verdad y la excelencia.



Fig.3 Tayo Adenaike (1954-....) "Tela de la Abuela"



Fig.4 "Exhalo amor de mí como el aliento"

En la obra de *Tayo Adenaike*, la configuración de la línea se ha convertido en una simbología, los motivos *Uli*, *nsibidi* y la tradición *yoruba* oral. Cree en la potencia de la devolución creativa de la historia, a nivel temático se ha vuelto cada vez más intuitivo a través de su arte con el inconsciente y como vía a la felicidad.



Fig.5 "La luz de luna de Ekeama"



Fig.6 "Gozos para el cuerpo"

El trabajo de *Uche Okeke*, combina historias contadas por su madre y hermana, inspiraron en él un interés por la cultura Igbo; los temas de trabajo Okeke son variados, van desde dibujos de las imágenes míticas de la mitología Igbo, hasta la ilustración de escenas de la historia de Nigeria. Coincidió en la limpieza de la línea y el ritmo constante de ir y venir sin parar en un punto determinado, en mi obra los ríos no sólo van a un solo lugar, sino fluyen en diferentes direcciones.

Ada Udechukwu, en la búsqueda de una visión social -incluye, pintura, dibujo y poesía- es, tal vez, parte de la magia de la centralización de su sensibilidad creativa. A diferencia de algunos otros artistas africanos en el continente y en la diáspora, que no han denunciado su identidad africana, es, dice, no sólo un artista africano, es Igbo; esta filosofía conforma su visión temática.

Técnica y estilísticamente se caracteriza por la producción de dibujos y aguadas, de la linealidad y de lirismo.

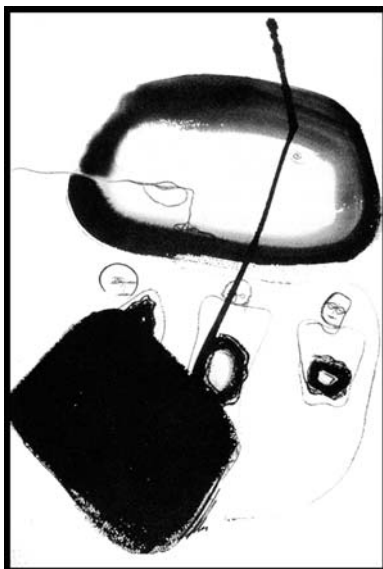


Fig.7 Sin título



Fig.8 "Más acá de alma"



El recurso literario implícito en la obra de Obiora Udechukwu, su manera poética, refrenda mi compromiso de plasmar mis sentimientos en la composición gráfica.



Fig.9 "Muchas Lunas"



Fig.10 "Autosacrificio sexual"

Las telas del Anatsui, son el reflejo de la vida para cubrir el cuerpo del hombre africano, su cromatismo y sus elementos repetitivos en cierta forma son similares al cromatismo de los cuerpos de la etnia africana que en ciertos momentos se mimetizan con sus músculos y estructura corpórea. En mi obra los dobleces de las telas del Anatsui se convierten en el Río de Palabras, las texturas brillantes que envuelven al cuerpo en los dobleces y los elementos corpóreos en el antagonismo de la desnudez y del cuerpo cubierto.

Al igual que el Anatsui, las obras son hechas para plasmar proverbios o aspectos de la naturaleza, de la vida y, por tanto, con capas de significados adicionales.

En las representaciones de los artistas africanos el manejo del perfil es poco frecuente, para mí representa una cara del todo, similar a la obra de Theresa Musoke; esta artista a través del manejo de las texturas de las telas se convierte en una escritora de la cultura y de los valores estéticos en su cotidianidad fundamentada en el vestido. En mi obra quizás busco contar algo más, de ahí el Río de Palabras como fondo o figura para hablar de este pueblo africano.



Fig.11 "Bésame con el beso de tu boca"



Fig.12 Sin título



Fig.13 Sin título



Las penetraciones e intersecciones transculturales generan, según su teoría nuevos subconjuntos identificadores que no se dejan reducir unos a otros ni tampoco separar unos de otros.



Fig.14 *The lost boys*



Fig.15 *"Menester para encender el amor"*

Uno de los conceptos simbólicos con mayor peso en todo el mundo es el del centro, *Kerry James Marshall* maneja sus composiciones partiendo de este principio como valor, con él se responde a la necesidad humana de comprender y ordenar a aquello que le rodea, se constituye como identificación con la esencia de las cosas y con el sentido de su existencia. El centro es el principio y la esencia, es también el lugar donde se reúne la diversidad del mundo para crear la unidad. El centro cobra manifestación en multitud de símbolos.



Fig.16 *Performance y bodypainting*



Fig.17 *"Entre los sentidos y el espíritu"*

La obra de Manuel Mendive es el reflejo del sincretismo e influencia del arte africano en América, del hibridismo visual, como algo que responde a una lógica paradójica: al tiempo que disuelve dominios entre otros tiempos separados, produce nuevas formas de fusión y organización.



El arte contemporáneo internacional de los últimos 4 decenios, no ha dejado de diversificarse en las más variadas posiciones y corrientes. En la producción y la recepción artística se aprecia así una discursividad cada vez más pronunciada que exige un saber más amplio y una mayor concentración en la teoría.

“El body art no es la alcantarilla de los grandes abortos pictóricos del siglo XX. No es un nuevo concepto artístico discretamente surgido de una historia del arte en bancarrota. Es exclusivo, arrogante e implacable” Protesta y pose se unían en el Primer manifiesto del body Art, redactado por François Pluchart en 1974., que declaraba que la búsqueda de la inmediatez de la experiencia corporal propia era una necesidad política. El cuerpo individual socializado en el “deseo, sufrimiento, enfermedad y muerte” están inscritos, tenía que sintonizar –según el historiador del arte Pluchart - con las acciones de grupos, como la huelga, la revolución, la guerra y los problemas de las minorías.

En mi serie *Río de Palabras*, los cuerpos están tatuados, intervenidos de palabras, de texturas y sentimientos al igual que el sentido original del body art.



Fig.18 Sin título



Fig.19 “Ojos sin compasión”

La obra de *Mario Benjamin* la relaciono con la mía por el contraste y el manejo del espacio, por la expresión gestual, la brutalidad de los rostros que demuestran otra mirada de las representaciones gráficas.



Fig.20 Sin título



Fig.21 “Se amaron en sitios secretos”



Mohamed Omer Bushara, conjuga la luz y el espacio, dos términos que se unieron en inglés en una fórmula – “*lighty and space*”, que la crítica de arte estadounidense empeló para referirse a un grupo de artistas de Los Ángeles. Leider, crítico que constataba que “lo que queda es una experiencia del espacio y de la luz”, que para los artistas era esencial: la instrumentalización de la forma material en beneficio de la experiencia efímera del espectador. Las formas y los materiales de los trabajos artísticos debían ser poco llamativos y servir de tránsito para acceder a las experiencias, que, en opinión de los artistas, eran lo que propiamente constituía su arte y aquello con lo que los espectadores debían quedarse.



Fig.22 “*Princesa Bagoya de Toro*”



Fig.23 “*Quien sabe amar sonriendo*”

El hibridismo, como consecuencia del colonialismo y/o de la emigración mundializada, generó articulaciones miméticas de resistencia de las llamadas culturas marginales., constituye hoy la identidad de todos aquellos que viven en las “zonas de contacto” de las metrópolis occidentales. El hibridismo, al tiempo que disuelve dominios en otros tiempos separados, produce nuevas formas de fusión y organización.

Históricamente, la identidad pertenece desde el Renacimiento al género del autorretrato. *Jak Katarikawe* representa en los rostros la relación con los conceptos de cuerpo, imagen, mimesis, como declaración necesaria por los artistas que lo producen, por eso, el autorretrato siempre servido con ficciones y proyecciones ha sido el género más apropiado para articular programáticamente una auto concepción artística y dejarla ligada a la persona del artista; constituye la idea de un espíritu libre y creador que con gesto expresivo, deja su yo duraderamente reflejado en una obra de arte.

La identidad, entendida como unidad interior de la persona de la que resulta la vivencia del yo, se ha puesto constantemente desde los años setenta a disposición del arte; manifestándose en el *Body Art*, *Performance*; es un signo de la actualidad del profundo cambio producido en la concepción del individuo humano y su autoconciencia en la transición del siglo XX al XXI.

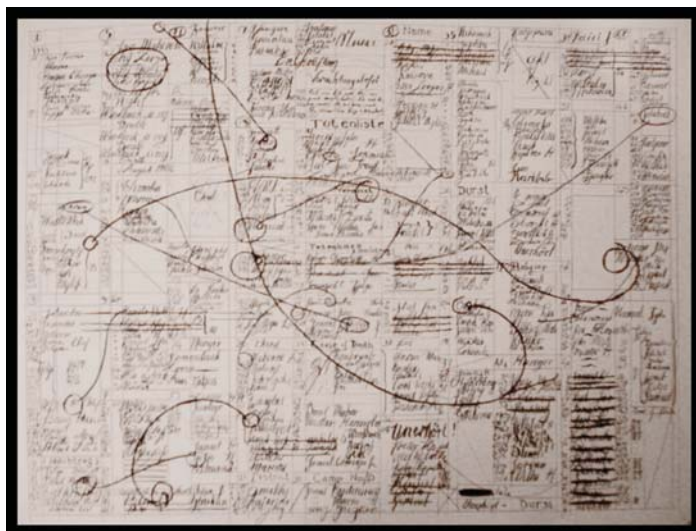


Fig.24 Dibujos para "La caja negra"



Fig.25 "El amor ejerce sobre las almas poderío"

William Kentridge recurre a la escritura como el elemento clave en su obra, en mi obra es a través de ésta que manifiesto la función del tatuaje como talismán o elemento de distinción social de clase, género o grupo. Su origen simbólico debe emparentarse con el de los sacrificios y ofrendas rituales, ya que esta práctica constituiría, en origen, el imponer un sello mediante el que se representa al ente o fuerza a la que se consagra una persona. El tatuaje se convierte en un símbolo que identifica una realidad con otra, estableciendo entre ellas una relación de protección o participación de poderes.

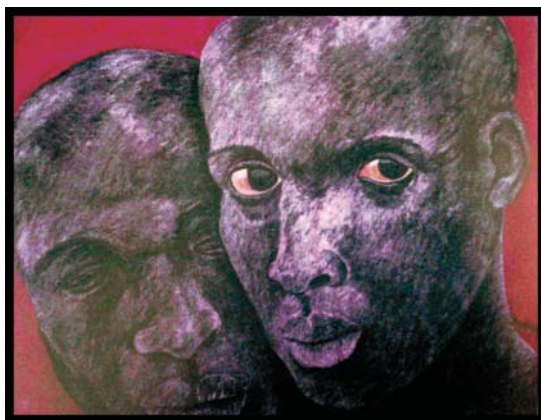


Fig.26 "Retrato"



Fig.27 "Desnuda por completo, no lo oculto"

Al igual que Zwelethu Mthethwa, establezco los juegos con espejos y con la mirada proyectada a través de otras personas, reflejar la imposibilidad, no sólo física, de que el hombre se vea a sí mismo, si no es con la ayuda de otro. Siguiendo con este sentido, los dioses que poseen varias caras, algo bastante frecuente en la historia de las religiones, revelan diferentes aspectos de su ser.

Las ideas sobre una realidad metafísica del individuo y las diferentes concepciones creadas acerca del alma, presentan una gran diversidad entre las diferentes culturas del mundo. Las almas superan las limitaciones del cuerpo físico y se desplazan al mundo de los dioses.



4.1 Orígenes

Como todas las grandes civilizaciones clásicas surgieron al amparo de ríos que se constituían en una pieza clave de su existencia. De ellos dependían sus comunicaciones y buena parte de su sustento alimenticio, sus aguas resultaban vitales para la agricultura, por lo que en seguida se convirtieron en grandes símbolos de fertilidad frecuentemente divinizados.

Si se piensa en la cultura, limitándose a la propia, se vuelve uno imperativo, errático e impositivo. Evidentemente se deben descifrar los signos, reconstruir dichos significados, y colocarlos en el contexto donde dicho código tenga vigencia. Esto es lo que se busca en esta obra, descifrar el código de la identidad africana, como medio para una respuesta hacia la post-modernidad y el occidentalismo, por representar un continente, el uno y plural, desde la inventiva de la contemporaneidad.

Esta obra conduce al origen mismo del hombre, a África, al desarrollo primogénito de la cultura, y más aún al primitivismo, donde la danza, el cuerpo y la magia se entrelazan para replantear nuestra función ante el cosmos, nuestra trascendencia. Esta es mi preocupación, llegar a mi propia identidad, como el conjunto de circunstancias que distinguen a una persona de los demás, no desde el mimetismo, más bien por la psique, por el desarrollo profundo de lo que significa cada signo en ese conjunto; la identidad como elemento de recreación y reafirmación.



Fig. 28 "Encuentro Ceibático"



Fig. 29 "Con ardor ama"



Fig.30 "Para las lides amorosas apropiadas"



Fig.31 "Éramos dos y un solo corazón"



Fig.32 "Enajenación"



Fig.33 "Tú me das gozo"



Fig.34 "El místico transmuta"



4.2 Mimetismo

¿Cómo entender el Arte Africano, si la nuestra es una mirada Occidental? ¿Cómo evitar caer en el error de llamarle arte primitivo, exotismo o incluso *souvenir*. Ese resulta ser el punto más complicado de este trabajo, por cuanto se está condicionado por una serie de valores ideológicos y estéticos que como occidentales no permiten adentrarse adecuadamente en un entorno que no es el propio. Sin embargo, gracias a estudiosos como Frazier, Desmond Morris, Mircea Eliade, Carl Jung y Gombrich, entre otros; se pueden comprender ciertos aspectos de su cultura, con el fin de dejar de lado la idea de que es algo exótico y verlo más bien, como un objeto de valor simbólico.

Este trabajo nace como una inquietud, un interés cautivo al observar en persona ese mundo diferente. Hasta aquí, una cuestión subjetiva, una mirada muy personal con respecto de ese otro mundo. Mirada que lleva al arte, primero apropiándose de los elementos simbólicos de una cultura particular: la de los Massai. Después realizo una serie de aproximaciones personales, de mayor riqueza gráfica y soltura llamada Río de Palabras, donde incorporo otro lenguaje no mimético y más bien, interpretativo.



Fig.35 "Paraíso Pintado"



Fig.36 "El destino de la belleza humana"

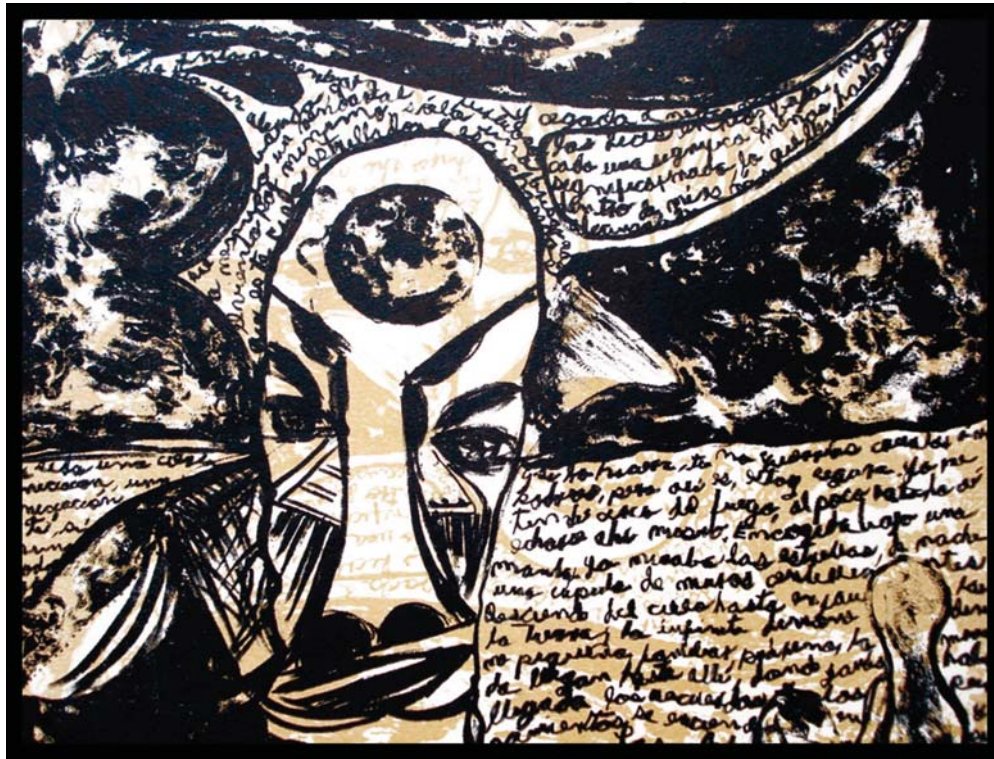


Fig.37 "Gran locura fuera"



Fig.38 "Ya no tengo fuerza ni vigor"

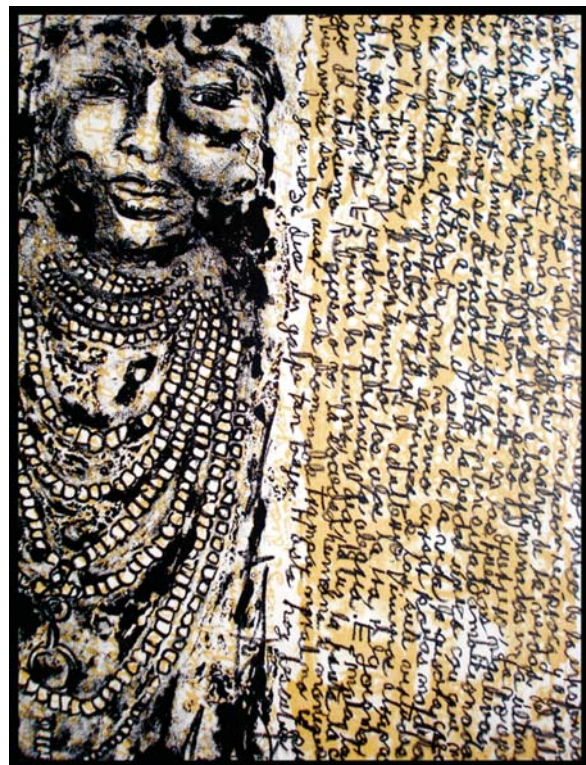


Fig.39 "El derecho que el amor tiene"



Fig.40 "Su deseo al mío"



4.3 Manejo del lenguaje, inicio de Ríos

La serie de Río de Palabras, conlleva una cierta dosis de adicción y obsesión. Siempre se quiere acercarse más o alejarse, para entender qué es lo que el cerebro quiere identificar. Hay encuadres tan cercanos que no se pueden controlar y se requiere alejarse para identificar la imagen, hay otros tan lejanos, que parecen encontrar otras figuras por entre las manchas, líneas y los ríos de palabras. Y siempre la palabra como medio de expresión gráfica, aunque visible, ilegible. Ello provoca, incita a leer, a buscarle un sentido, a “culturizar”, con un cierto dejo de transgredir, lo que se presenta. Y lo que se presenta es la búsqueda de una identidad de hombres y mujeres entorno a la vida de caos, consumo y máscaras en las que se vive.



Fig.41 “Mientras fluye la corriente”

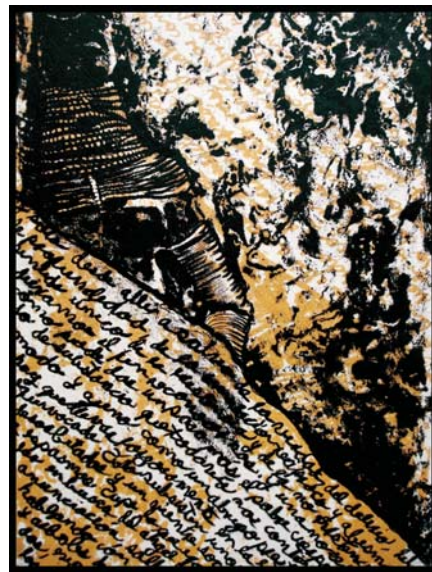


Fig.42 “Desde mi alma”



Fig.43 “Príncipe enamorado, el amante mejor”



Fig.44 “En tu campo recogeré los frutos”



4.4 Rostros

En esta serie, el interés se basa en una aproximación personal, que se vuelve más rica y cercana al propio lenguaje de lo africano, donde en palabras de Gombrich hasta un trozo de madera (o piedra litográfica en este caso), *con esas cuantas formas esenciales, constituye algo distinto... Toma los signos que realiza como indicio de su mágico poder.*⁵ De esta forma me acerco más a lo mágico que a lo mimético y resuelvo en mi propio lenguaje los memorables recuerdos de aquello que me atrajo de la otra cultura.

A partir de este nuevo planteamiento personal, se debe seguir en la búsqueda de lo simbólico manifiesto. Esto quiere decir, que se debe realizar un análisis interpretativo que tenga por tarea, según Gilberto Jiménez Montiel, *“descifrar códigos, reconstruir significados, “leer” los diferentes “textos” de autoexpresión social y “reconocer” los símbolos sociales vigentes*”.⁶ De esta forma no sólo se construye, sino que como cita Mikel Dufrenne, contribuye a esta concepción de cultura como valor, no sólo por haber dado el ejemplo de una valoración de su propia cultura, sino porque como Picasso, cuando se apasiona por el arte negro; redescubre y permite también al otro, africano a redescubrir su arte.

“Los massai son un pueblo orgulloso e independiente.
Altos y bellos en sus mantos de ricas telas rojas,
los hombres y mujeres se adornan con hermosos aretes y collares.
Algunos hombres llevan peinados singulares o
usan elaborados turbantes.
Las mujeres generalmente se rapan la cabeza y llevan amplios
collares circulares de color blanco que se columpian rítmicamente cuando se mueven”.
Laurie Krebs

Definitivamente no hay nada que produzca más inspiración en un artista que sus propias vivencias; y más aún cuando aquellas son producto de la invitación al conocimiento de un nuevo mundo, ajeno, contrastante, colorido y muy vivo. El asombro que pude sentir al introducirme entre los massai, “una de las últimas culturas pastorales de la Tierra”⁷ causó gran impacto.

Por momentos hay que separar la visión occidental, es decir, el massai se ve retratado en su entorno pero no mostrado como individuo – aunque la imagen tienda a ser de carácter individual- sino que se impregna de sus mitos y costumbres; y que ello lleve a reflexionar en torno a ¿qué es lo que existe en ese lugar que invita al artista a tener resultados gráficos similares, en cuanto a las interpretaciones bajo la cosmovisión massai, representados a través de la saturación del espacio?

5. Gombrich, Ernst. *Art and Illusion*. 2007, p.46

6. Gilberto Jiménez Montiel, 2005, p.139

7. Laurie Krebs y Julia Cairns, *Vamos de Safari: Un recorrido numérico por Tanzania*, 2003.



Es sin duda alguna una interpretación poética y narrativa la que expreso, no solamente por las ideas que sugieren los grafismos insertos en el caudal del río, sino porque en cada gráfica se va revelando un poco de la vida cotidiana: el massai nos observa como si él fuera el espectador, al parecer es más curioso que nosotros y nos expresa a través de los elementos que porta cada personaje su actividad, su gusto, su afición; los personajes se muestran impávidos, estáticos, solamente nos miran y son los elementos que los rodean los que hablan y nos relatan un poco más del mundo massai.

De manera paralela a lo que plasman los artistas africanos contemporáneos, se plantea el carácter de *hibridez* como lo señala Landry-Wilfrid Miampika, en donde se evocan la conciliación entre los mitos personales y la historia colectiva; en donde se le da un sentido de apropiación y expreso la propia interpretación. Creo además, que el carácter híbrido se exhibe a través de los materiales, sobre todo cuando hace transferencias fotográficas en la litografía y la interviene dando un tratamiento en donde el vacío no existe, donde se suple el color por la línea, donde la mancha tiene un significado ritual.

Hablar del arte africano en la región occidental del planeta supone un choque de conocimientos culturales, comenzando por la forma en que ambas posiciones plantean su relación con el entorno, el respeto hacia la vida y, según nos dice Mikel Dufrenne en su texto *Vanguardia y tradición en Asia, África y América latina*: “el balance que guardan en relación a la forma de plantear un diálogo permanente entre lo cósmico y lo real, entre lo insólito y lo banal”.

Este choque “lo han experimentado de manera particularmente aguda los países colonizados que han debido combatir para alcanzar su independencia y que no han liquidado todavía las secuelas de un choque traumatizante” según refiere Mikel Dufrenne, tal es el caso por ejemplo de México y sus culturas prehispánicas que, de la misma forma que el arte africano, han pasado por una etapa similar: “en el pasado fue amenazada, despreciada y frecuentemente semidestruida, esa cultura es hoy pensada y deseada como un medio de afirmación intransigente y apasionada de la propia personalidad”.

Es el mismo occidente el que quizá le da la concepción de valor a la cultura porque tras haber desvalorizado la cultura indígena mediante la acción de sus conquistadores, sus misioneros y sus educadores, pudo revalorizarla gracias a sus artistas y sus científicos.

Tomando en cuenta que las culturas africanas toman como base de su desarrollo la convivencia y la integración, se descubres el arte africano en su contexto y se observa que sustenta una religión primitiva que es al mismo tiempo fe y cultura. No es de sorprendernos el hecho de que se muestren desnudos entre su tribu, ya que para ellos el cuerpo es lo más bello y natural que puede haber.

En mi obra se muestra la cultura massai y en la serie Río de palabras se plasma la recopilación de las leyendas transmitidas de generación en generación, a manera de bitácora, apropiándome de los simbolismos propios de esta cultura, para hacer una reflexión sobre el arte y sus valores.



Fig.45 “Que mi corazón del tuyo no se separe”



Fig.46 “El aroma y la belleza del cuerpo deseado”



Fig.47 “Y encontré pedazos de mi alma”



Fig.48 *"En espera de tu amor"*



Fig.49 *"El rumor"*



Fig.50 *"Provocativo a Lujuria"*



4.5 Río

Heráclito lo menciona: Nadie se baña dos veces en el mismo río. De la misma manera, cada vez que se transita por esta obra, se pueden sacar diferentes conjeturas, diferentes posturas, pero sobre todo, diferentes recuerdos. Habrá que nadar, bañarse, navegar en ese río, recorrerlo una vez terminado, procurar comprender los diferentes episodios y de esta manera, reconocer nuestro origen, llenarse de los cuerpos y bailar al ritmo de la danza.

Quizá dicha representación de una africanidad, éste llena del colorido mexicano, propuesto y destilado en el proceso litográfico del blanco y negro. Y aunque la obra no lo presente, se nota el color, la brillantez de los objetos, lo robusto de la imagen.

Dentro del Río de palabras, habrá que hacer conciencia en los episodios que se han vivido, mismos que se integran con los códigos de la cultura africana. De esta manera los códigos de lectura, se vuelven una textura, texturas necesarias para hablar de la estética completamente diferente a la que se vive en el occidente.

No es únicamente en circunstancias grandiosas o excepcionales
como se produce o se percibe la expresión artística del África negra.
Es en el ritmo de la vida diaria,
en esa decisión de mantener un diálogo permanente entre lo cósmico y lo real,
entre lo insólito y lo banal...
Mikel Dufrenne

El hablar de repetición, refuerza el mensaje, la repetición tiene efectos expresivos o literarios especiales. La vida está llena de ciclos o reiteraciones: el respirar, el paso del año, los latidos del corazón, las estaciones, el paso de la noche a la mañana y viceversa.

Existe un paralelismo entre la noción de repetición y la del fantasma, que aparece en La Lógica del Sentido, según Deleuze. El fantasma estaría formado por acontecimientos reales, que se refieren a un acontecimiento virtual, perteneciente al pasado puro. El fantasma está ligado a la repetición de los acontecimientos, pues es lo que pone en relación unos con otros. Tanto la diferencia como la repetición, se identifican entonces con el simulacro, con el teatro, con la máscara.

En el teatro de la repetición se experimentan las fuerzas puras, los rasgos dinámicos del espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediación y que lo vinculan directamente con la naturaleza y con la historia, un lenguaje que habla antes de que se produzcan las palabras, gestos que se elaboran antes de que existan cuerpos organizados, máscaras anteriores a las caras, espectros y fantasmas previos a los personajes: todo el aparato de la repetición como “poder terrible”.⁸ Como dice Deleuze: “El tiempo sólo se constituye en la síntesis originaria que versa sobre la repetición de los instantes”

8. Gilles Deleuze. p.51



Los tres momentos clásicos del tiempo: pasado, presente y futuro, pueden servir para analizar la repetición a través de ellos; el presente, desde el hábito o la costumbre; el pasado desde la memoria; y el futuro desde el eterno retorno. El tiempo se constituiría mediante síntesis. La primera de ellas es la síntesis pasiva de la imaginación, en la que se produce la contracción de los instantes, que da lugar a la formación de hábitos. Esta síntesis constituye el presente que pasa, y se realiza en la imaginación.

La repetición propia del presente, es una repetición material, como sucesión de elementos actuales, entre los que no aparece la diferencia. “Pero, a partir de la impresión cualitativa de la imaginación, la memoria reconstruye los casos particulares como distintos, conservándolos en el ‘espacio de tiempo’ que le es propio. El pasado deja de ser entonces el pasado inmediato de la retención, para pasar a ser el pasado reflejo de la representación”. cita

Por último, la tercera síntesis del tiempo, sería la creada por el yo activo sobre lo real. Kant descubrió que el tiempo, era una forma pura que se interpone en la determinación de un sujeto. Si la primera síntesis afecta a la fundación del tiempo, y la segunda a su fundamento, la tercera la trascendería, para garantizar el orden y la meta final del tiempo.

El eterno retorno señala el límite extremo, en el que la línea recta del tiempo, vuelve a hacerse círculo, pero un círculo excéntrico, que afecta a un mundo de lo incondicionado, en el que se afirman lo desigual y lo excesivo.



Fig.51 “Fuentes de Placer”



Fig.52 "Almas Gemelas"



Fig.53 "Dejemos que la vida nos sorprenda"

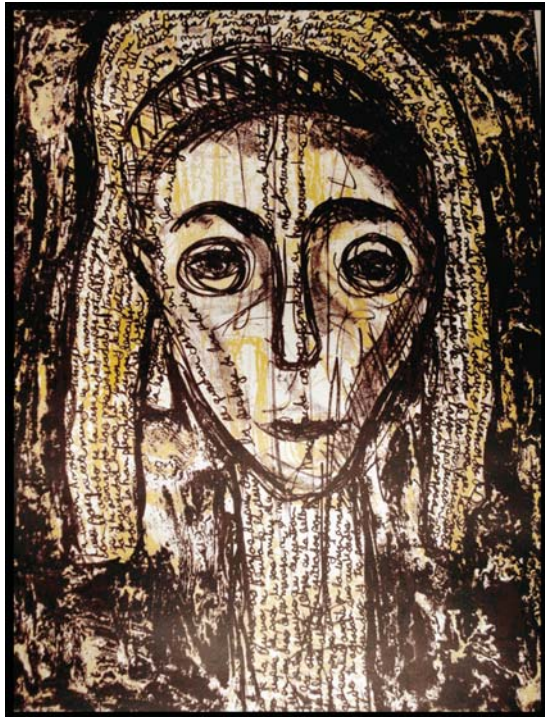


Fig.54 "Bajo tu aliento"



Fig.57 "Sesión extraordinaria"

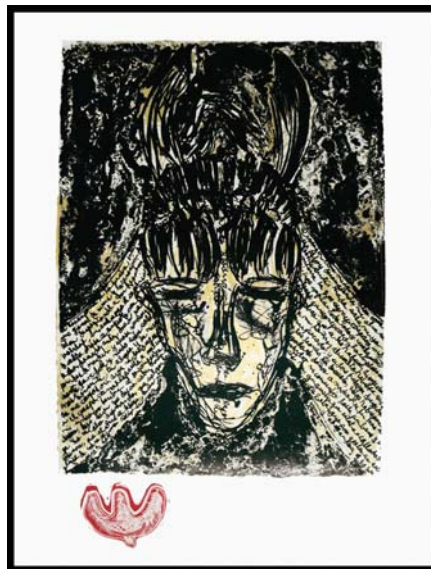


Fig.55 "Vishumbrando el devenir"



Fig.56 "Siento tu mirada"



Fig.58 "Mujeres de Ébano"



Fig.59 "Por una sola Mirada"



Fig.60 "Alguien que te cuida y te ama"



Fig.61 "*Fuego que fuimos de paja seca*"



Fig.62 "*Las estrellas más brillantes que nunca*"



Fig.63 "*Ruta del Alma*"



Fig.64 "Sólo tú y yo"



Fig.65 "Miradas que inquietan"



Fig.66 "Las marcas de la vida"



CONCLUSIÓN GENERAL

El interés por las manifestaciones artísticas del continente negro, se ha extendido a todo el mundo europeo durante los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial. El motivo de este reconocimiento tardío a las manifestaciones artísticas del arte africano, fue motivado por la falta de comprensión y la gran influencia de occidente en el mundo de las artes visuales.

El África que hoy se conoce es el resultado de una historia y una geografía corregidas por otros. Este hecho explica la reacción contra lo establecido que marca la obra de sus artistas contemporáneos, que comienzan a despuntar coincidiendo con la afirmación de la identidad de las antiguas colonias desde la segunda mitad del siglo XX.

Dentro de las cualidades del arte africano que dan pie para su sustento conceptual se encuentran desde las características étnicas, su interpretación cosmogónica, sus valores estéticos y su vida cotidiana, entre otras; lo anterior se suma a su capacidad expresiva y el manejo de materiales como bronce, hierro, latón, cobre, estaño, oro, marfil, madera, piedra, arcilla; si bien no excluye, sobre todo en las representaciones contemporáneas, las realizaciones pictóricas.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Esta forma de analizar el arte africano y de profundizar en sus conceptos y en sus técnicas, fueron los elementos que permitieron realizar esta obra y así satisfacer la necesidad de expresar lo que en origen llevó a la elección del tema de esta tesis.

Las leyes fundamentales de este gran pueblo, que regulan la vida social y sobre todo las tradiciones religiosas, en donde las más variadas prácticas supersticiosas y mágicas parecen derivar de una original concepción de la realidad, han motivado los principales temas de expresión artística, el culto de los antepasados y el simbolismo fálico y totémico.

Esta investigación representó una oportunidad para aproximarse a las expresiones artísticas africanas, de apreciar sus modalidades formales y conceptuales, así como reflexionar sobre su originalidad y sus funciones en el seno de las comunidades que las crean. Su organización temática aborda ciclos, actividades y contextos en los que las expresiones artísticas se convierten, entre los africanos, en medios idóneos para transmitir la sensibilidad, las creencias y la espiritualidad comunitarias.

Máscaras, estatuas, trajes, utensilios y adornos, más allá de sus cualidades formales, simbolizan una organización del conocimiento acumulado en las tradiciones de cada grupo étnico, con el fin de consolidar y participar en el equilibrio de las fuerzas vitales y el movimiento del cosmos. Estos objetos, moradas de un poder espiritual, se benefician con la palabra que les confiere tal poder, con el ritmo que da sentido a sus formas mediante ritos creativos y con los cultos que les dan vida y las mantienen vivas.

En las regiones de África, las manifestaciones artísticas son la unidad en lo múltiple, su heterogeneidad da cuenta de las distintas generaciones, regiones y estilos; forman parte para orientar la transformación social, son prolongaciones del ser que informan y educan al hombre en su integridad.

Este trabajo ha permitido evocar una imagen de los mundos estéticos y conceptuales de África, quitar el velo de la mirada occidental sobre África y ofrecer un acercamiento menos triangulado. Se llegó a la conclusión de que el creciente interés por el Arte Africano Contemporáneo en los museos, refleja el aumento de artistas africanos que están creando y exhibiendo en la actualidad.

El conocer su interpretación de la vida ayudó a modificar esta obra personal, se volvió más expresionista, ello se manifestó en el valor cromático, la distorsión, la búsqueda de elementos de abstracción y el rescate de los mensajes comunitarios, ello como sinónimo de la fuerza espiritual; hubo una apropiación de los simbolismos que concluyeron en un lenguaje imbricado de metáforas y realidades que han formado el testimonio del paso por esta academia.

Se han logrado descifrar muchas cosas que anteriormente no se tenía la claridad para hacer, como la re-interpretación de temáticas y la experimentación de técnicas en donde el accidente se convirtió en un elemento recurrente, convirtiéndose en aciertos y nuevas posibilidades. Lo anterior no hubiera sido posible sin la dirección de los maestros de la escuela y de las posibilidades y libertad para manejar técnicas y materiales.

Si bien han sido alcanzadas las metas en esta tesis, hay que considerar que queda mucho que aprender e investigar del arte africano tradicional y contemporáneo.



ÍNDICE DE IMÁGENES

CAPÍTULO I

- Fig. 1 Entorno físico de África en AYALA-SARABIA, Luis Fernando. África. CONACULTA-INAH. México, 2002, p.53
- Fig. 2 División Política Actual en AYALA-SARABIA, Luis Fernando. África. CONACULTA-INAH. México, 2002, P.53
- Fig. 3 Mapa de Angola
- Fig. 4 Principales rutas comerciales en la mitad norte de África en los tiempos antiguos en GUILLON, Werner. Breve historia del arte africano. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1984, p.37
- Fig. 5 Recipiente para condimentos, formado por tres partes, Beninés. 1500 d. C. Realizado para clientes portugueses. Marfil 28 cm. Registrado en la Real Kunstkammer, Copenhague, en 1674. Foto: cortesía del Museo Nacional de Dinamarca, Departamento de Etnografía. En GUILLON, Werner. Breve historia del arte africano. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1984, p. 35
- Fig. 6 Salero y tapa, ambos con complicadas tallas, que representan figuras humanas, lagartos, una serpiente, una “sirena” y decoraciones geométricas finamente ejecutadas. Marfil sherbro-portugués, Izquierda 16 cm. Derecha 14 cm. Registrado en la Real ustkammer, Copenhague, 1743. Museo Nacional de Dinamarca. Foto: cortesía del Museo Nacional de Dinamarca. Departamento de Etnografía. En GUILLON, Werner. Breve historia del arte africano. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1984, p. 36
- Fig. 7 Máscara. Cultura Fang (Gabón). Colección Lance y Roberta Entwistle, Londres.
- Fig. 8 Pablo Picasso (1881–1972) “Tres figuras debajo de un árbol” 1907
- Fig. 9 André Derain (1880-1954) “Bathers”, 1907, Óleo/tela, 132x176.5cm. MOMA, Fundación William S. Paley y Abby Aldrich Rockefeller .
- Fig. 10 Henri Matisse (1869-1954) “Desnudo Azul”, 1907, Óleo/lienzo, 90x150cm. Baltimore Museum of Art, The Cone Collection.
- Fig. 11 Figura de gigante enmascarado con superposiciones. Sefar. Tasili-n’Adyer, Argelia.VII-VI a.C. Pintura. Altura de la figura aproximadamente 250 cm.
- Fig. 12 Figuras con complicados tocados y vestimentas con dibujos corporales. Parte central de un gran grupo de figuras y animales. Tan Zumaitak, Tasili-n’Adyer, Argelia. VII-VI milenios a. C. Período de las cabezas redondas. Pintura rojo y blanco. Altura de las figuras, aproximadamente 100 cm.
- Fig. 13 Refugio rocoso con jirafas y otros animales variados. Gonoa. Tibesti. Período de los cazadores VII-VI milenio a. C. Grabados. El tamaño de las jirafas es de unos 120cm.
- Fig. 14 Bóvido con espirales. Gonoa, Tibesti. IV-III milenios a. C. Período de los pastores (?) Grabado. Longitud alrededor de 80 cm.
- Fig.15 W.G. Carro arrastrado por caballos. Titera n’Elis, Tasili-n’Adyer, Argelia. Periodo del caballo, I a.C. Pintura, rojo. Longitud aproximada 80 cm.
- Fig. 16 Motivos en espiral utilizados por las sociedades pastoriles prehistóricas en Egipto. Tibesti, Tasili y otros lugares. Según P.Huard y L Allard.
- Fig. 17 Cabeza y parte del cuerpo de un animal, no identificado. Se trata de la más antigua figura de madera conocida en África, hallada cerca de Liavela, Angola, en un pozo de grava mundado. Longitud 50.5 cm Musée Royal de l’Afrique Centrale, Tervjren, Bélgica.
- Fig. 18 Estatua Conmemorativa de madera Museo del África Central. Tervueren
- Fig. 19 Figura antropomorfa de pie con los brazos levantados de la sociedad Bwami (Kasungalala), siglo XIX Lega, República Democrática. Madera y caolín 30.5x8.3cm. 1986. Fondo de la Sra. De Paul L. Wattis
- Fig. 20 Arte Dogón: Pilar de la “Casa de las palabras”. Museo de Arte Primitivo, Nueva York.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



- Fig. 21 Máscara de Costa de Marfil. Artista desconocido, del S. XIX. Máscara con siete cuernos, Costa de Marfil, del área Guro, Donación de Eduard von der heydt, al Museo Rietberg, Zürich, Switzerland, Fotógrafo: Nicolas Guérin.
- Fig. 22 Máscara antropomorfa con tocado, (pwoom itok), siglo XX Bushoong (conjunto Kuba), República Democrática del Congo Maderas, pigmentos, cuentas, tela y fibra 25.4x27.9cm. Fondo de Arte Fiduciario del Museo M.H. de Young.
- Fig. 23 Máscara de carnero (karikpo), Siglo XX Ogoni, Nigeria. Madera y pigmentos. 26.7 x 20.3 x 14 cm Donación de Michael R. Heide.
- Fig. 24 Máscara femenina con boca protuberante en forma de estrella (Kifwebe) siglo XX. Songye, República Democrática del Congo. Madera y pigmentos. 43.8x21x15.2cm. 1987. Donación del Profesor Max Alfert y Sra.
- Fig. 25 Máscara de antílope (Karikpo), Siglo XX. Ogoni, Nigeria. Madera y pigmentos. 45.7x14x9.5cm. Donación de John y Monica Haley.
- Fig. 26 Máscara-yelmo de iniciación hembra, con un pequeño antílope como tocado. Siglo XX. Suku, República Democrática del Congo. Madera, pigmentos y rafia. 45.7x36.8cm. Donación de Axel M. Peterson. Museo de Bellas Artes de San Francisco.
- Fig. 27 Máscara – yelmo de iniciación (ndecemba) Siglo XX. Yaka, República Democrática del Congo. Madera, fibra, pintura y tela. 64.1 cm. Donación de Janine y Michael Heymann.
- Fig. 28 Máscara antropomorfa miniatura, siglo XX. Loma (Toma), Guinea-Liberia madera y metal. 11.4x4.4x4.1cm. 1999. Donación de John Gutmannm.
- Fig. 29 Máscara antropomorfa miniatura, siglo XX (mago), siglo XX Dan o Mano, Liberia. Madera, metal y piel animal. 11.1x6.7x6.7cm. 1999 Donación de John Gutmannm.
- Fig. 30 Máscara antropomorfa miniatura, siglo XX (mago), siglo XX Bassa, Liberia. Madera. 3.2x2.5cm. 1981. Fondo de Adquisición AOA.
- Fig. 31 Camisa de cazador (donso duloki) Siglo XX Conjunto Mande, Mali-Guinea. Tela de algodón teñida, cuero, cuernos y garras de diferentes animales. 91.4x116.8x5.1cm. Donación de Michael R. Heide. Museo de Bellas Artes de San Francisco.
- Fig. 32 Hombre de los nuba del Sudeste, en la provincia de Kordofán, región meridional de la República del Sudán, con pintura corporal. Foto: Helee Riefenstahl, en The People of Kau, Londres, Fotos: Helee Riefenstahl, en The People of Kau, Londres, 1976.
- Fig. 33 Mujer de los nuba del Sudeste, en la provincia de Kordofán, región meridional de la República del Sudán, con escarificaciones. Foto: Helee Riefenstahl, en The People of Kau, Londres, 1976.
- Fig. 34 Arte de Ifé. Cabeza de bronce del rey Oni. Museo Británico, Londres.
- Fig. 35 Arte de Ifé. Cabeza de Soberano, de bronce. Museo Británico, Londres.

CAPÍTULO 2

- Fig. 1 “El aliento de la vida”. Blanca Rivera Rio. Aguatinta, Azúcar / Cobre. 50x60 cm
- Fig. 2 “Continente Negro”, “Raíz viva” “Árbol Primigenio”. Litografía. 33x31 cm
- Fig. 3 Decoración Corporal I. Litografía. 22.5x32.5 cm
- Fig. 4 Decoración Corporal II. Litografía. 23.5x34.2 cm
- Fig. 5 “Atributos de Belleza”. Litografía. 25.2x22.5 cm
- Fig. 6 “El trabajo” Litografía. 32.5x26.5 cm
- Fig. 7 “La Fiesta”. Litografía. 43.7x31.5 cm
- Fig. 8 “El Hogar” Litografía. 31x25 cm
- Fig. 9 “La danza” Litografía. 36.5x28 cm
- Fig. 10 “El descanso” Litografía. 40x37 cm
- Fig. 11 “La alimentación I” Litografía. 37x45.5 cm
- Fig. 12 “La alimentación II” Litografía. 29x44.5 cm
- Fig. 13 “Vida comunal” Litografía. 45x29 cm
- Fig. 14 “El bello bien preciado” Litografía. 23x28.5 cm
- Fig. 15 “La vivienda” Litografía. 46.7x40 cm
- Fig. 16 “Orgullo, Belleza y Sentimiento” Litografía. 46.1x61.5 cm



- Fig.17 “El consejo” Litografía a 3 tintas. 34.5x23.3 cm
- Fig. 18 “Vida Interior” Litografía. 44x29.4 cm
- Fig.19 “Ciclos de la Vida” Litografía. 31x45cm
- Fig. 20 “Integración” Litografía. 23.8x33.8 cm
- Fig. 21 “La Defensa” Litografía. 28x20 cm
- Fig. 22 “La Iniciación” Litografía. 40x37 cm
- Fig. 23 “Objeto Mágico” Litografía. 20x29.5 cm
- Fig. 24 “Mediador” Litografía 36.5x20 cm
- Fig. 25 “Poderes Mágicos” Litografía. 21x31 cm
- Fig. 26 “Con la Ilusión” Litografía. 42.5x26.5 cm
- Fig. 27 “Resguardo” Litografía. 44x31.5 cm
- Fig. 28 “Iniciador” Litografía. 29.5x20 cm
- Fig.29 “El Anillo del Silencio” Litografía. 36.5x20 cm
- Fig. 30 “Pintura Ideal” Litografía. 28x45.5 cm
- Fig. 31 “Creador del Río” Litografía. 22.5x25 cm
- Fig. 32 “Misionera” Litografía. 32x20 cm
- Fig. 33 “Soberanía” Litografía. 28.5x23 cm
- Fig. 34 “Talismán” Litografía. 36.5x20 cm
- Fig. 35 “La máscara de Senufo” Litografía. 21x31 cm
- Fig.36 “Coraje de León” Litografía. 29.5x20 cm
- Fig. 37 “En la mira” Litografía. 29.5x20 cm
- Fig. 38 “Aura” Litografía. 31x32.5 cm
- Fig. 39 “Prometida” Litografía. 32x20 cm
- Fig. 40 “Mis entrañas” Litografía. 29x22.5 cm

CAPÍTULO 3

Fig. 1 Nigeria

Fig. 2 Grupo Nsukka: Uche Okeke, Chike Aniakor, Obiora Udechukwu, El Anatsui, Tayo Adenaike, Ada Udechukwu, Olu Oguibe.

Fig. 3 Motivos Uli. Dibujados por Sylvester Ogbecchie. En OTTENBERG, Simon. The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art. Smithsonian National Museum of African Art. University of Washington Press.Canada. 2002.p. 9.

Fig. 4 Cuerpo Uli, por Ekedinma Ojiakor en Agulu, Estado de Anambra, Nigeria, 1995. Foto de Sarah Adams. En OTTENBERG, Simon. The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art. Smithsonian National Museum of African Art. University of Washington Press.Canada. 2002.p. 57.

Fig. 5 Segmento de una pared Uli, en el corazón de la Villa Otenyi, Nimo, 1993. Foto de Simon Ottenberg. En OTTENBERG, Simon. The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art. Smithsonian National Museum of African Art. University of Washington Press.Canada. 2002. p. 179.

Fig. 6 Tayo Adenaike. “Tela de la Abuela”. 1996. Acuarela / papel. 60.9x45.7 cm Cortesía y foto del artista. En OTTENBERG, Simon. The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art. Smithsonian National Museum of African Art. University of Washington Press.Canada. 2002.p. 9.

Fig. 7 Uche Okeke. “La luz de luna de Ekeama”. 1973. Dibujo con líneas. Cortesía y foto del artista. En OTTENBERG, Simon. The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art. Smithsonian National Museum of African Art. University of Washington Press.Canada. 2002.p. 98.

Fig. 8 Ada Obi Udechukwu. Sin título. 1994. Cepillo y tinta / papel. 60x47.7 cm. Cortesía de H.N. Onubogu. Foto de Simon Ottenberg. En OTTENBERG, Simon. The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art. Smithsonian National Museum of African Art. University of Washington Press.Canada. 2002.p. 160.

Fig. 9 El Anatsui. KRUT, David. El Anatsui 2006. October Gallery. London, 2006. p.8.

Fig. 10 Tela kente en GILLOW, John. African Textiles. Colour and Creativity Across a Continent. Thames & Hudson. London, 2009 p.34.

Fig. 11 El Anatsui. “Muchas Lunas”. 2007. Aluminio y alambre de cobre. Miriam Wosk Collection, Los Ángeles.

Fig. 12 El Anatsui. “Blue Moon”. 2008. Aluminio y alambre de cobre. Colección del artista.



- Fig. 13 Theresa Musoke Sin título. Xilografía. University of Washington Press. Canada. 2002.p. 9.
- Fig. 14 Theresa Musoke Sin título. Xilografía.
- Fig.15 Theresa Musoke. Sin título. Batik.
- Fig. 16 Kerry James Marshall. "Could This Be Love". 1992. Acrílico y collage/tela. 215.9x233.7 cm. Colección The Bailey, Toronto.
- Fig. 17 Kerry James Marshall. "The lost boys". 1993. Acrílico y collage/tela. Ronald y JoAnn Busutil, Los Ángeles.
- Fig. 18 Manuel Mendive. Performance y bodypainting. En el Foro de Arte Contemporáneo. París, 1999.
- Fig. 19 Mario Benjamin. Sin título. 2005 Mixta, medias/tela. 76.2x76.2 cm Colección Privada.
- Fig. 20 Mohamed Omer Bushara. Sin título. 2006. Grabado, aguatainta. 34.5x69.2 cm. Colección del artista.
- Fig. 21 Jak Katarikawe. "Princesa Bagaya de Toro". 1974. Óleo/tabla. 63.5x51 cm. Stad Frankfurt am Maim. Museum der Weltkulturen.
- Fig. 22 Jak Katarikawe. "Los sueños". 1989. Acrílico/papel. 68x53 cm. Colección Privada.
- Fig. 23 William Kentridge. Dibujos para "La caja negra". Collage de carbón,y lápices de colores/papel. Diámetro 115 cm. Colección del artista.
- Fig. 24 William Kentridge. Dibujos para "La caja negra". Carbón y lápices de colores/papel. 120x160 cm. Colección del artista.
- Fig. 25 Zwelethu Mthethwa. "Retrato". 2006. Carbón, acrílico y tinta/tela. 76x99 cm. Everard Read, Johannesburg.
- Fig.4 "Exhalo amor de mí como el aliento". Mixta / amate. Litografía a 2 tintas y linóleo. 63x47 cm
- Fig.5 Uche Okeke. "La luz de luna de Ekeama". 1973. Dibujo con líneas. Cortesía y foto del artista. En OTTENBERG, Simon. The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art. Smithsonian National Museum of African Art. University of Washington Press.Canada. 2002.p. 98.
- Fig. 6 "Gozos para el cuerpo". Litografía a 2 tintas. 63x47 cm
- Fig.7 Ada Obi Udechukwu. Sin título. 1994 Cepillo y tinta/papel. 60x47.7 cm Cortesía de H.N. Onubogu. Foto de Simon Ottenberg. En OTTENBERG, Simon. The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art. Smithsonian National Museum of African Art. University of Washington Press.Canada. 2002.p. 160.
- Fig.8 "Más acá de alma". Litografía. 63x47 cm
- Fig.9 El Anatsui. "Muchas Lunas". 2007. Aluminio y alambre de cobre. Miriam Wosk Collection, Los Ángeles.
- Fig.10 "Autosacrificio sexual" Litografía a 2 tintas. 63x47 cm
- Fig.11 "Bésame con el beso de tu boca". Litografía a 2 tintas. 23x30 cm.
- Fig.12 Theresa Musoke Sin título. Xilografía.
- Fig.13 Theresa Musoke Sin título. Batik.
- Fig.14 Kerry James Marshall. "The lost boys". 1993. Acrílico y collage/tela. Ronald y JoAnn Busutil, Los Ángeles.
- Fig.15 "Menester para encender el amor" Litografía a 3 tintas. 47x63 cm.
- Fig.16. Manuel Mendive. Performance y bodypainting. En el Foro de Arte Contemporáneo. París, 1999.
- Fig.17 "Entre los sentidos y el espíritu". Litografía. 29.5x20 cm
- Fig.18 Mario Benjamin. Sin título. 2005. Mixta, medias/tela. 56.2x76.2 cm Colección Privada
- Fig.19 "Ojos sin compasión" Litografía a 3 tintas. 63x47 cm

CAPÍTULO 4

- Fig. 1 "Encuentro Ceibático" Litografía. 90 x 64 cm
- Fig.2 "Ironías del Alma" Mixta, litografía y linóleo/amate. 47 x 189 cm
- Fig.3 Tayo Adenaike. "Tela de la Abuela."1996. Acuarela/papel. 60.9x45.7 cm. Cortesía y foto del artista. En OTTENBERG, Simon. The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art. Smithsonian National Museum of African Art.



- Fig.20 Mohamed Omer Bushara. Sin título. 2006. Aguatinta, Azúcar, china collé. 34.5x69.2 cm. Colección del artista.
- Fig. 21 “Se amaron en sitios secretos”. Litografía a 2 tintas. 63x47 cm
- Fig.22 Jak Katarikawe. “Princesa Bagaya de Toro”. 1974. Óleo/tabla. 63.5x51 cm. Stad Frankfurt am Maim. Museum der Weltkulturen.
- Fig.23 “Quien sabe amar sonriendo”. Litografía a 3 tintas. 47x63 cm
- Fig.24 William Kentridge. Dibujos para “La caja negra”. Carbón y lápices de colores/papel. 120x160 cm. Colección del artista
- Fig.25 “El amor ejerce sobre las almas poderío” Litografía a 2 tintas. 63x47 cm
- Fig.26 Zwelethu Mthethwa. “Retrato”. 2006. Carbón, acrílico y tinta/tela. 76x99 cm Everard Read, Johannesburg.
- Fig.27 “Desnuda por completo, no lo oculto”. Litografía a 3 tintas. 47x63 cm.
- Fig.28 “Encuentro Ceibático”. Litografía. 92x63 cm
- Fig.29 “Con ardor ama”. Litografía. 30.4x39 cm
- Fig.30 “Para las lides amorosas apropiadas”. Litografía. 63x47 cm
- Fig.31 “Éramos dos y un solo corazón”. Litografía. 63x47 cm
- Fig.32 “Enajenación”. Litografía. 63x47 cm
- Fig.33 “Tú me das gozo”. Litografía. 63x47 cm.
- Fig.34 “El místico transmuta”. Litografía. 63x47 cm
- Fig.35 “Paraíso Pintado”. Litografía. 29x22.5 cm
- Fig. 36 “El destino de la belleza humana”. Litografía. 35x26.5 cm.
- Fig.37 “Gran locura fuera”. Litografía a 2 tintas. 30.5x34 cm.
- Fig. 38 “Ya no tengo fuerza ni vigor”. Litografía a 2 tintas. 34x26.5 cm.
- Fig.39 “El derecho que el amor tiene”. Litografía a 2 tintas. 36.5x28 cm
- Fig. 40 “Su deseo al mío”. Litografía a 2 tintas. 45x31.5 cm
- Fig. 41 “Mientras fluye la corriente”. Litografía a 2 tintas. 45x32 cm.
- Fig. 43 “Desde mi alma” Litografía a 2 tintas. 36.5x22.5 cm
- Fig. 44 “En tu campo recogeré los frutos”. Litografía a 2 tintas. 45.5x37.5 cm.
- Fig.45 “Que mi corazón del tuyo no se separe”. Litografía a 2 tintas. 46.5x37.5 cm.
- Fig. 46 “El aroma y la belleza del cuerpo desecado”. Litografía. 63x47 cm
- Fig. 47 “Y encontré pedazos de mi alma”. Litografía a 3 tintas. 63x47 cm.
- Fig. 48 “En espera de tu amor”. Litografía a 2 tintas. 63x47 cm
- Fig. 49 “El rumor”. Litografía a 2 tintas. 47x63 cm.
- Fig. 50 “Provocativo a Lujuria”. Litografía a 2 tintas. 47x63 cm.
- Fig. 51 “Fuentes de Placer”. Litografía a 3 tintas. 47 x 63 cm
- Fig. 52 “Almas Gemelas”. Litografía a 2 tintas.. 63x47 cm
- Fig. 53 “Dejemos que la vida nos sorprenda”. Litografía a 2 tintas. 47x63 cm.
- Fig. 54 “Bajo tu aliento”. Litografía a 2 tintas. 63x47 cm.
- Fig. 55 “Vislumbrando el devenir”. Litografía a 3 tintas. 63x47 cm.
- Fig. 56 “Siento tu mirada”. Litografía a 2 tintas y linóleo. 63x47 cm.
- Fig. 57 “Sesión extraordinaria”. Litografía a 3 tintas. 63x47 cm.
- Fig. 58 “Mujeres de Ébano”. Litografía/amate. 47x189 cm.
- Fig. 59 “Por una sola Mirada”. Litografía/amate. 47x94 cm.
- Fig. 60 “Alguien que te cuida y te ama”. Litografía/amate. 47x189 cm.
- Fig. 61 “Fuego que fuimos de paja seca”. Litografía/amate. 63x188 cm.
- Fig. 62 “Las estrellas más brillantes que nunca”. Litografía / amate. 63x188cm
- Fig. 63 “Ruta del Alma”. Litografía/amate. 63x188 cm.
- Fig. 64 “Sólo tú y yo”. Litografía y linóleo/amate. 63x188 cm.
- Fig. 65 “Miradas que inquietan”. Litografía a 3 tintas y linóleo/amate. 63x188 cm
- Fig. 66 “Las marcas de la vida”. Litografía a 3 tintas y linóleo/amate. 63 x 188 cm





GLOSARIO

Agujero: Si se practican de un extremo a otro de un objeto, suele ser una referencia al simbolismo del umbral y del vacío, lo que puede interpretarse como la puerta de paso de lo material hacia lo inmaterial. Cuando aparecen sobre una superficie como el suelo, que no se puede traspasar, constituyen un símbolo de fecundidad a través de una alusión tanto al sexo femenino como al regreso al seno de la Tierra.

Centro: Con él se responde a la necesidad humana de comprender y ordenar aquello que le rodea, como la identificación con la esencia de las cosas y con el sentido de su existencia. Es el principio y la esencia, es el lugar donde se reúne la diversidad del mundo para crear la unidad, se convierte en el lugar de comunicación por excelencia entre lo mundano y lo divino.

Dualidad: Es ésta la que posibilita la pluralidad, en tanto que son dos, son los primeros principios contrarios creados que hacen posibles el resto: masculino y femenino, el cielo y la tierra, la luz y la oscuridad. El dos es considerado por los pitagóricos como el primer número en sentido estricto, ya que representa la primera pluralidad posible: si el uno corresponde al ser creador, el dos es la primera y más elemental manifestación de la creación.

Ébano: La madera de ébano se caracteriza por su color negro, del que proviene un simbolismo relacionado con el mundo subterráneo y las tinieblas. Por ello, en la mitología griega Plutón, dios del inframundo, aparece sentado sobre un trono construido en ébano.

Espiral: Evoca desarrollo y evolución cíclica, por su forma, está relacionada con los simbolismos de la luna, el laberinto, la vulva, la concha, el cuerno, todo o cual se resuelve en unas significaciones próximas a la fertilidad, la energía femenina, los ciclos naturales de vida, el carácter cíclico de la evolución.

Identidad: Conjunto de circunstancias que distinguen a una persona de los demás. Esa es la preocupación africana en el obra de Blanca, llegar a la identidad, no desde el mimetismo, más bien por la psique, por el desarrollo profundo de lo que significa cada signo en ese conjunto. La identidad como elemento de recreación y reafirmación. Un retrato de la ideología de cierto pueblo, en cierta circunstancia.

Máscara: La ocultación del rostro con una máscara, generalmente con forma monstruosa, constituía un recurso mediante el cual las culturas primitivas ahuyentaban mágicamente a los enemigos y se apropiaban así de las fuerzas de los animales o personas a los que hacían alusión. El uso actual viene a simbolizar una pérdida de la propia identidad para pasar a convertirse, durante unos momentos, en otra persona o ser.

Negro: Se define a menudo como negación del color y representa el concepto antagónico del blanco. El negro siempre ha recibido valores negativos mientras que el blanco acapara los positivos. Así, niega la iluminación que proviene del sol, de los dioses, y corresponde a la oscuridad, a lo tenebroso, lo insondable, el vacío y, en fin, a la nada. Ha sido asimilado en Occidente a la muerte y al luto. Visto desde otro punto de vista, la relación del negro con la



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



oscuridad y el mundo del subsuelo puede generar alguna acepción positiva, derivada de la identificación de la tierra como el germen de la vida, del color parduzco de los campos más fértiles y de la relación entre la oscuridad y la lluvia fecundadora, puede verse en relación con el inicio de la vida.

Orejas: Junto al ojo, es el otro instrumento fundamental de percepción sensorial. Sería entendido, pues, de manera análoga al ojo como un símbolo de inspiración. Así, la audición se uniría a la visión para llegar a un conocimiento superior y profundo. En los pueblos africanos evocan sentidos sexuales, el lóbulo sería entendido como alusión al órgano masculino, mientras que el orificio se asimilaría a la vagina.

Orificio: Vía de paso, abertura que comunica dos realidades, puede ser entendida en el plano fisiológico evocando así el nacimiento, la vida y, en general, el sexo femenino; o en un sentido espiritual, como tránsito de la oscuridad a la luz o viceversa, puede ser entendido como paso a la vida inmortal o la resurrección.

Palabra: Pronunciada por la divinidad adquiere un sentido creador en gran cantidad de pueblos y religiones, es decir, la palabra del dios o de los dioses principales aparece como acto primigenio a partir del que se sucede toda la creación divina. En el aspecto humano es el instrumento para la comunicación entre los hombres, pero también con la divinidad a través de las oraciones. Tiene el inmenso poder como elemento persuasivo. Esta distingue a los humanos.

Puerta: Al igual que el puente es lugar de paso, símbolo de tránsito entre dos realidades, situaciones o estados claramente diferenciados que la puerta separa: vida y muerte, luz y oscuridad, ignorancia y sabiduría. En ritos y leyendas, es aquella que guarda la entrada al cielo y al infierno. También juega un papel fundamental en la adquisición de ciertos valores, ya sean materiales o espirituales. Desde el punto de vista espiritual, implican la aceptación de un tipo de vida cuyo acceso requiere ciertas condiciones previas; en este sentido deben entenderse las famosas palabras de Jesucristo: “Yo soy la puerta”

Río: Casi todas las grandes civilizaciones clásicas surgieron al amparo de ríos que se constituían en una pieza clave de su existencia. De ellos dependían sus comunicaciones y buena parte de su sustento alimenticio, y sus aguas resultaban vitales para la agricultura, por lo que en seguida se convirtieron en grandes símbolos de fertilidad frecuentemente divinizados. El fluir de su corriente se tomó por símil de lo temporal y lo percedero (incluso la muerte), pero también de la fuerza creadora, de la vida y del renacer de los ciclos de la naturaleza. La forma en la que los ríos se funden en el mar se empleó como imagen de la incorporación de lo individual en lo absoluto., así da acceso a compartir el simbolismo de la puerta o el umbral. Comprende el viaje contracorriente al retorno, a los orígenes, casi al Paraíso en más de una narración alegórica.

El río en la antigüedad clásica se le consideró hijo del dios océano, su carácter era casi divino, y recalando a su eternidad y bondad con los hombres, se le personificaba en la figura de ancianos venerables con largas barbas y cabellos en las que se entrelazan hiervas acuáticas, también se le alude al toro, a su fuerza, y es que los ríos además de fuerzas benefactoras también pueden ser temidos por la fuerza e impetuosidad de sus crecidas. Por ello se tenía por costumbre sacrificar en al oriente de los ríos a toros o caballos vivos, y antes de cruzar un río, la precaución y el respeto a los dioses imponía orar y purificarse.

También es considerado el eje del mundo, supone la proyección vertical del centro. Sobre esta línea imaginaria se articula la rotación del cosmos, es decir, sería la bisagra del devenir universal, al mismo tiempo que su eje vertebrador; es el lugar más propicio para conseguir la participación e interacción entre lo divino y lo humano.

Rostro: Aunque sea de una forma parcial, es quizá la mejor forma y la más directa para acercarse a una persona. Su simbolismo aparece perfectamente recogido en la expresión popular que le señala como el espejo del alma. Por ello, los juegos establecidos con los espejos y con la mirada proyectada a través de otras personas refleja la imposibilidad, no sólo física, de que el hombre se vea a sí mismo si no es con la ayuda de otro. Los dioses que poseen varias caras, revelan diferentes aspectos de su ver.



ADENDA

Texto original del poema, p. 48:

*Savannah stretches endlessly
Heaven looms above
Eagle-wing clouds watch before the thunder
And lightning Maasai young run back and forth like well-fed calves
Women always busy before the rain
Elders face the fleeing sun
Lines of cattle head home, warriors watch-
When herdsmen's chores are done, they hope for
Many golden dawns.*



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Texto original del poema, p. 77

“Dead Has Touch Me”

*Dead has touched me with your passing
Reached into depths you'd carved upon me myriad of emotions, memories-
I clutch these fragile wisps-
Trying to weave through the pain a moment has left- Here
With remembrance
Your presence opens a cavern
And threads gather to intricate fabric
But I am at the loom-wall
I seek my solace
In your touch upon my life.*

Texto original del poema, p. 79

Prelude tototem of lament

*If my scarlet sorrow should impale you
Where you walk silent across the field
If my purple laughter has faded
And the fractured moon, in the aftermath should
stagger
If this my voice be muted
Before the festival of flutes
Let the song still be sung
in your heart
Let the song still be sung
when lights are out
For when the agonies of a generation are measure
And the tree-trunks of the people laid out
Shall there
in the bayonet-fenced field be left
voices to raise a song
for the totem lost in the whirlwind?*



FUENTES DE CONSULTA

- ACHA, Juan. *Aproximaciones a la Identidad Latinoamericana*. UNAM. México, 1996
- _____. *Las Actividades Básicas de las Artes Plásticas*. Ed. Coyoacán, S.A. de C.V. México, 1997
- _____. *Las Culturas Estéticas de América Latina (Reflexiones)*. UNAM. México, 1993
- ARRIETA, Agustín. *Splendor of Thirty Centuries*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1991
- Arte primitivo en lugares civilizados*. Ed. Siglo veintiuno. México, 1999
- AYALA-SARABIA, Luis Fernando. *África*. CONACULTA-INAH. México, 2002
- BAUDRILLARD, Jean. *El Complot del Arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 2007
- BARGNA Ivan. *Arte Africano*. Madrid, LIBSA, 2000
- BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas. *La construcción social de la realidad*, Garden city, N.Y. 1966
- BREEDEN, Robert L. *Los pueblos nómadas*. Ediciones Diana. México, 1978
- BUTIN Hubertus *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Abada Editores. Madrid, 2009
- CANTON Delgado, Manuel. *La razón hechizada. Teorías antropológicas de la religión*. Editorial Ariel S.A. Barcelona. 2001.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económico. México, 1998
- CARSON I. A., Ritchie. *Rock Art of África*. Londres. 1979
- CHAPLIN, J.H. *The prehistoric rock art of the Lake Victoria region*, Azania, IX, 1974.
- CHEVALIER, Jean/GEERBRANDT, Alain. *Diccionario de los símbolos*, Ed. Herder. Barcelona, 1993
- COOPER, J.C., *Diccionario de símbolos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000
- COUGHLAN, Robert. *África Tropical*. Offset Multicolor, S.A. México, 1971
- DELEUZE, Gilles. *La image-tiempo*. Editorial Paidós, Argentina. 1987
- DUFRENNE, Mikel. *Vanguardia y tradición en Asia, África y América Latina*. The Unesco courier: a window open on the world; XXVI, 3. Publ: 1973



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



- DURAN, Gilbert. *Estructuras Antropológicas del Imaginario*. FCE, México, 1968
- ECO, Humberto. *La definición del Arte*. Ediciones Destinos, S.A. Barcelona, 2005
- EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros escritos*.(Negerplastik) Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 2002
- ELIADE, Mircea. *Imágenes y Símbolos*. Planeta – Ahostini. España, 1994
- FERNÁNDEZ, Arenas, José. (Coord.). *Arte Efímero y Estético*. Ed. Anthropos, España, 1988.
- FERNÁNDEZ, Justino. Coatlicue, *Estética del arte indígena antiguo*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México, 1959
- _____. *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, Tomo II, El Arte del Siglo XX. UNAM. México, 1994
- FISHER, John L. *Art Styles as Cultural Cognitive Maps. In Art and Aesthetics in Primitive Societies*. Ed. Carol F. Jopling. New York. 1971
- FOSTER, Hal. *El Retorno de lo Real*. Editorial Akal. Madrid, 2001
- GARCÍA Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México 1990.
- GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*, Gedisa Editorial, Barcelona 1997
- GIBELLI, Nicolás J. *Arte/Rama. Enciclopedia de las artes*. Ed. Codex, S.A. Buenos Aires, 1961.
- GILLOW, John. *African Textiles. Colour and Creativity Across a Continent*. Thames & Hudson. London, 2009
- GOETHE, Johann W. *Esbozo para la teoría de los colores*, en *Obras completas* Tomo I. Ed. Aguilar. México, 1991
- GOLDSCHMIDT, Walter. *Culture and Behavior of the Sebei: A Study in Continuity and Adaptation. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.*1976.
- GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion*. Princeton University Press. New York, 1960
- GREENBER, Clement. *Modernist Painting .Fogg Art Museum*. Cambridge. 1999
- GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1996
- GUILLON, Werner. *Breve historia del arte africano*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1984
- HEIDEGGER, Martin. *Hermenéutica Astrológica*.FCE. México, 1968
- HENRY, Lhote. *The Search for the Tassili Frescos*. Londres. 1959
- HOPE, Jane. *El lenguaje del alma*. Ed. Blume. Barcelona, 2003
- HOLMES, Robert. *Contemporary Aboriginal Art*. Heytesbury Holdings, Ltd, Perth, 1990
- HUERA, Carmen. *Cómo reconocer el arte africano* .Ed. Edunsa. Barcelona 1996. Págs. 18-23
- JAMES, Fredric. *Posmodernismo o La lógica de la Cultura el capitalismo tardío*. Durham, NC: Duke University Press. 1991.
- MATTIL, Edward L. *El valor educativo de las manualidades*. Ed. Kapelusz. Buenos Aires, 1973
- MONTIEL, G. J. *Teoría y Análisis de la Cultura* (Vol. I). México D.F. CONACULTA, 2005
- HALBWACHS, Maurice. *Las clases sociales*. Fondo de Cultura Económico, México. 1964
- JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Ed. Caralt. España, 2002



- KANDINSKY, Vasili. *La gramática de la creación. El futuro de la Pintura*. Ed. Paidós, Barcelona, 1987
- KI-ZERBO, J. *African prehistoric art*. Historia General de África de la UNESCO, vol. 1. 1981
- KRUT, David. *El Anatsui*. 2006. October Gallery. London, 2006
- KUHN, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. The University of Chicago Press. 1962.
- LEUZINGER, Ely. *Arte del África Negra*. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona. 1976
- LYOTARD, Jean-Francois. *The Postmodern Condition*. University of Minnesota Press. Minneapolis. 1984.
- MAQUET, Jacques. *La Experiencia Estética*. Ed. Celeste. Madrid, 1986
- MARES, Roberto. *Teoría de Conocimiento*. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V. México, 1998
- MARKER, Chris, y RESNAY, Alain en CISSÉ, Youssouf Tata, 1995 *Aperçu sur les masques Bambara*. en Masques, París, Dapper.
- MOSTYN, Oriel. *El Anatsui Gawu*. Oriel Mostyn Gallery. London, 2003
- MUÑOZ Razo, Carlos. *Cómo elaborar y asesorar una investigación de Tesis*. Ed. Prentice Hall Hispanoamericana, S.A. México, 1998
- MÜLLER, Klaus E., RITZ-MÜLLER, Ute. *Corazón de África*. Ed. Könemann. Colonia. 2000.
- MURAY, Jocelyn. *Grandes civilizaciones del pasado. África, el despertar de un continente*. Ediciones Folio, S. A. Barcelona, 2007
- NILE, Richard. CLERK, Christian. *Grandes civilizaciones del pasado. Australia, Nueva Zelanda y Pacífico Sur*. Ediciones
- OLA, Oloidi. *Growth and Development of Art Education in Nigeria, 1900-1960*. *Transafrican Journal of History* 15. 1986.
- OLE Saitoti, *Tepilit*. Masai. Harvill Ed. London, 1991
- OLSON, D. y Torrance, N. (Compiladores). *Cultura escrita y oralidad*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1998.
- ONG, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- OTTENBERG, Simon. *The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art*. Smithsonian National Museum of African Art. University of Washington Press. Canada. 2002.
- OWUSU, Heike. *African Symbols*. Sterling Publishing Company, Inc. Canada, 2000
- PAUL Huard y L. Allard. *Contributions a l'etude des spirales au Sahara central et nigéro-tchadien*. Bulletin de la Societé Prehistorique Francaise, Ed. Caminho Portuga, 1966.
- _____. *Influences culturelles transises au Sahara tchadien par le Groupe C de Nubie*, Kuah. 1974
- PAULME, Denise. *Las esculturas del África Negra*. Breviarios, FCE. México, 1986
- PEDROZA, Vicente María. *Nuevo Diccionario de catequética*. Ed. Nova Terra, Barcelona. 2001
- PERROIS, Louis. *Toward and Anthropology of Black African Art*. Ed. W. SCHMALENBACH. African Art from the Barbier-Mueller Collection. Génova- Munich, Prestel. 1988
- RUSSELL, Bertrand. *La Sabiduría de Occidente*. Ed. Aguilar. Madrid, 1975
- PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Ed. Alianza. Madrid, 1989
- _____. *Idea*. Ed. Cátedra. Madrid, 1989



- PHILLIPSON, D. W. *Zambian rock paintings*. World Archaeology, 3,3 febrero 1972, p. 313-27
- _____. *Prehistoric Rock Paintings and Engravings of Zambia*. Livingstone. 1972
- POWELL, Richard J. *Black Art and Culture in the 20th Century*. Ed. Thames and Hudson. London. 1997
- RADCLIFFE-Brown. A.R. *Sistemas africanos de parentesco y matrimonio*. (1950). Barcelona, 1982.
- SARTRE, Jean- Paul. *Portrait du colonisé*, en *Situations*, V. París. Gallimard, 1994.
- SERRANO Simarro, Alfonso, PASCUAL Chenel, Álvaro. *Diccionario de Símbolos*. Ed. Diana. España. 2004
- SCHWEINFURTH, G. *Über alte Tierbilder und Felsinschriften bei Assuan*. Zeitschrift für Ethnologie. Berlin. 1912
- SOPER, R. C. *Rock gongs and a rock chute in Mwanza region*, Tanzania. Azania, 1968
- SPRING, Chris. *Angaza Afrika, African art now*. Laurence King Publishing. London, 2008.
- THIAM, Bodiél. Curador de la exposición temporal *Arte de África ayer y hoy*. México. INAH. 1975.
- TURNER, Víctor, *The Ritual Process*. Chicago. Aldine. 1969.
- TYLOR, TAYLOR, E. B. *Primitive Culture*. Londres. J. Murray, 1871.
- UBERQUOI, Maire-Claire. *¿El arte a la deriva?* Ed. De Bolsillo. Barcelona, 2004
- WALTER F.E. Resch, *Die Felsbilder Nubien*, Graz. 1967
- W.B. Fagg. *Nigerian Images*. Londres, 1963.
- WORRINGER, W. *Abstracción y naturaleza*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1953
- WILLIAMSON, Sue. *Resistance Art in South Africa*. St. Martin Press. New York, 1990
- XIRAU, Ramón. *Tiempo Vivido*. Ed. Siglo XXI. México, 1997
- ZAMORA, Fernando. *Filosofía de la Imagen*. UNAM. 2007