

## Elaboración de una didáctica en arte negroafricano para Educación Plástica y Enseñanzas Artísticas

### Development of a black African art teaching in Plastic Education and Art Education

Alfonso Revilla Carrasco

Universidad de Zaragoza. alfonsor@unizar.es

---

#### Resumen

Dentro de las enseñanzas plásticas y artísticas, apenas se contempla la posibilidad de incluir, dentro de los contenidos, las aportaciones de culturas negroafricanas. Este artículo plantea alguna de las dificultades que genera la puesta en práctica de una didáctica patrimonial en arte negroafricano y su implementación en los sistemas educativos en las materias de educación plástica, visual y las enseñanzas artísticas. Metodológicamente tiene un enfoque cualitativo, que utiliza sistemas de investigación histórica, descriptiva y teórica, a partir de los que se elaboran una serie de posicionamientos diferenciales, que abarcan desde: cuestiones formales como la catalogación, conceptuales como la autenticidad, o técnicas, como la elaboración de la obra. El constructo con el que observamos las obras negroafricanas, se ha generado a partir de obras occidentales, de manera que cualquier acercamiento al arte negro, requiere de ajuste de conceptos diferenciales.

**Palabras Clave:** Arte, negroafricano, didáctica, etnocentrismo, contexto.

#### Abstract

Within the teaching of plastic arts, it is barely contemplated the possibility of including the contributions of black African cultures. This article brings forward some of the difficulties that the implementation of black African art didactics generates in the educative system. Methodologically, the article has a qualitative approach that utilizes systems of historical, descriptive and theoretical investigation in order to produce a series of differentiating stances that encompass formal aspects such as the cataloguing, conceptual ones such as the authenticity as well as the technical elaboration of the piece. The construct within which we contemplate black African art has been generated out of occidental works, so that any approach to black art requires and adjustment of differentiating concepts.

**Key words:** Art, blackafrican, didactics, ethnocentrism, context.

---

#### 1. Introducción

Independientemente de los problemas que supone plantear una didáctica en arte

negroafricano, debido a los condicionantes históricos que mantienen posiciones etnocentristas en la generación del conocimiento, existen una serie de problemas

específicos de la propia obra negroafricana y las diferencias de la misma con la obra occidental. Tanto el contexto como el concepto, que genera y soporta la obra negroafricana, requieren de una serie de consideraciones previas a la hora de implementar el objeto negroafricano dentro de la didáctica de la educación plástica y las enseñanzas artísticas.

Esto en parte se debe a que la educación plástica y las enseñanzas artísticas se basan en unos conceptos en los que difícilmente encaja el arte negro. Establecer un marco de diálogo entre la obra negra y la obra occidental requiere conocer las posiciones que cada una mantiene y desarrolla.

Algunas de estas posiciones son únicamente de tipo técnico y administrativo, tal y como representa la carencia de datos que nos permita una catalogación correcta de la obra negroafricana, haciéndola permanecer en una nebulosa histórica y artística. Otras son de tipo conceptual como las diferentes posiciones de contexto, como generador de la obra y la capacidad de la misma de establecer determinados vínculos con la realidad.

Estos posicionamientos diferenciales han de ser tenidos en cuenta, como planeamientos previos, a la hora de introducir una imagen dogón, bamana, kongo, etcétera, en un libro de texto de educación plástica o artística, porque el proceso de aproximación a una talla de la figura humana de un hogón de la cultura

dogón, es diferente, cuando no opuesto, a observar la escultura del David de Miguel Ángel.

La educación plástica occidental ha basado los parámetros de aproximación a las obras artísticas, bajo el constructo de las obras propias, sin considerar otro tipo de constructos como los que subyacen bajo las obras negroafricanas. Desde la atribución étnica a una obra, hasta la consideración del objeto como palabra conformada, necesitamos reconsiderar nuestra apreciación del acto artístico para llegar a tener una comprensión más correcta de la obra negroafricana.

## 2. Metodología

La investigación combina un enfoque cualitativo junto con procesos cuantitativos, utilizando sistemas de investigación histórica, descriptiva, experimental y teórica.

La investigación en Educación Artística, se desenvuelve con una amplia variedad de enfoques, orientaciones y metodologías, porque el aprendizaje artístico es una actividad sumamente compleja en la que intervienen de manera decisiva aspectos perceptivos, cognitivos, experienciales y contextuales, y porque en la interpretación de los fenómenos artísticos concurre una amplia variedad de disciplinas. (Marín, 2006, p.464)

Junto con estas consideraciones hemos tenido en cuenta los enfoques artísticos. Por un lado

en virtud de la organización de los aprendizajes y contenidos de la educación artística en las artes visuales, y por otro en virtud de las ciencias que estudian analizan y explican las imágenes, los objetos y las obras de arte, como son: la historia del arte, la estética y la teoría del arte. El enfoque artístico determina un tipo de conocimiento específico, basado en el pensamiento visual y creativo (Arnheim, 1976; Eisner, 2004; Gardner, 1982), con una intencionalidad estética y con una función de conocimiento básicamente imaginativa y creativa (Read, 1954; Lowenfeld, 1961).

### 3. Resultados

Presentamos el planteamiento didáctico derivado de la discusión y que fue puesto en práctica en la muestra “El triunfo de la forma” realizada en la sala de exposiciones Condes de Guara de la Obra Social de Ibercaja, en el Palacio de Villahermosa del 14 al 30 de octubre, consiste en el acercamiento de las culturas bantú, estableciendo vínculos de la obra tanto a nivel histórico como geográfico para poder establecer comparaciones y similitudes con nuestra cultura. Actualmente, vivimos en una sociedad plural, diversa y multicultural. En este proyecto se trabaja la identidad a través de diferentes esculturas de Arte Negroafricano (cedidas en su totalidad por coleccionistas privados), por medio una serie de actividades que relacionan cada obra con la realidad que la genera.

Como ejemplificación presentamos uno de los paneles que se encontraba en la sala de exposiciones, donde los alumnos de Educación Primaria (los de Educación Infantil lo hacen a partir de formas geométricas) posicionan cada una de las esculturas en el lugar de origen, tanto político como étnico. A partir de aquí se desarrolla con los alumnos la problemática que genera la distribución de África política, por ser esta, un planteamiento artificial (Conferencia de Berlín) y totalmente diferenciado del étnico, que es el que ha generado tanto históricamente como culturalmente, los vínculos de las sociedades con sus producciones artísticas.



*Figura 1. Localización étnica y política de las tallas de la exposición sobre el mapa de África (Alfonso Revilla).*

### 4. Discusión o análisis

#### 4.1. La catalogación de la obra tradicional negroafricana

Gran parte de las artes africanas presentan problemas de identificación de las obras referidas al autor, la datación, localización y grupo, bien de producción o de adopción. Estos desconocimientos llevan a

catalogaciones vagas e imprecisas. No se puede considerar anónimas a infinidad de obras de hace apenas cincuenta años. En el contexto africano el término anónimo requiere el hecho de que lo sean en sí mismas, ya que sólo se puede aplicar ese tratamiento, a las obras que corresponden a esta atribución por razones específicas de la obra en sí, tales como presentificación, o la no imputación a la producción humana, siempre de carácter ritual (Laude, 1968). El conocimiento lleno de imprecisiones que tenemos de muchas manifestaciones artísticas africanas, suelen referir un problema mayor; hay en ello una actitud subyacente excesivamente generalizada por la cual se acepta la falta de rigurosidad, en los datos de atribución de las obras, deslegitimando así, la individualidad artística o el logro de la sociedad que la produce.

El objeto negroafricano es complejo y múltiple. Los sistemas de catalogación difícilmente concretan la relación entre función y forma. La forma emana de dos conceptos, el de uso y el de belleza; mientras que la función, al no ser un concepto que agote el objeto, necesita al mismo tiempo de una estética, para que ese objeto sea completo. Todo el universo del África subsahariana está nutrido de miles de objetos que manifiestan y crean realidad. La amplitud es inmensa ya que necesitamos de múltiples objetos en la vida cotidiana; si belleza y función van unidas, todo objeto se convierte en manifestación artística.

El sentido estético se encuentra manifestado de esta manera en casi todo objeto africano tradicional subsahariano donde “la elegancia se manifiesta siempre funcional y que lejos de perjudicar a la utilización del objeto, se modela en base a ella, la abraza y la facilita”. (Meyer, 2001, p.9)

Bajo los sistemas de catalogación artística occidental hay una necesidad de eternización, de conservación de sucesos, objetos, representaciones, detestando todo aquello que no puede ser recordado o recogido; en parte es un rechazo a la subjetividad de la memoria. Así, los sistemas catalográficos trabajan en la eternización de lo efímero, de lo fluyente, en un intento de retener en ello su génesis (que en muchas muestras de arte negroafricano alude a la comprensión del ser humano dentro de un orden cambiante).

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

## 4.2. Concepto de etnia asociada a estilo artístico

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

Somos claramente conscientes del problema del uso del término etnia, en cuanto se ha utilizado dicho término en función de determinados intereses. Por un lado los religiosos, en cuanto designa a pueblos paganos; por otro políticos en cuanto diferenciación de los estados civilizados de occidente. Etnia se define así en cuanto rasgos que no posee, en contraposición a los que ha

desarrollado el concepto cultura, que ha constituido un vehículo idóneo de la colonización, sirviendo como plantea Amselle y M'boloko "para poner en su lugar a las poblaciones conquistadas" (cit. Bonte e Izard, 2005, p.255). El problema principal ha sido la fraccionalización en términos unívocos en las que ha derivado el término, que se ha asociado a la pertenencia a una comunidad (Alemania y países del Norte) bajo una esencia natural y por lo tanto inmutable (Francia).

En los últimos decenios, se acentúa el carácter dinámico e interrelacional, insistiendo en que no sólo el concepto, sino la atribución étnica han servido como plantea Amselle y M'boloko "creación colonial para ejercer el dominio político y económico creando manipulaciones artificiales y vínculos más que discutibles" (cit. Bonte e Izard, 2005, p.256).

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

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

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

#### **4.3. Autenticidad como valoración de la obra**

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

Actualmente hay una tendencia a establecer una relación entre la autenticidad de una obra africana y el hecho de que esta haya cumplido una función. No obstante hay que ser cauteloso al identificar autenticidad y función, ya que, aunque es cierto que la obra tiene un valor por

el hecho de haberla cumplido, a saber, función-forma son un binomio inseparable, no podemos olvidar que el uso no es un valor formal en sí, y la obra está considerada por sus cualidades formales (sin subestimar el valor estético de la función). Occidente contempla la función de la obra de arte propia como desestimación de la misma, que está enfocada a tener un valor referencial en sí misma. Ahora necesitamos replantear estos conceptos para poder entender la obra africana negra aceptando el hecho de que las manifestaciones artísticas negras no se limitan a sí mismas, siendo su naturaleza la de su propio lenguaje unido a su función.

#### **4.4. Etnocentrismo; distanciamiento conceptual.**

Las propuestas negroafricanas son el resultado de una historia legítima, de unas opciones, que han llevado a algunas sociedades africanas a conclusiones opuestas en la forma y manera de concebir el mundo, el hombre, la sociedad y las relaciones entre las diferentes realidades.

Aún así, fueron y son privadas de un espacio dentro del marco occidental, sino planteado como influencia sobre nuestros artistas o como objeto de mercado del arte. Asimilamos los objetos y los transformamos adaptándolos a nuestros propios términos, desestimando gran parte de su potencial y privándolos de su contenido esencial. La falta de contexto del

objeto africano no se debe a los problemas generados en el proceso de introducción en occidente sino más bien en la falta de aceptación del propio marco patrimonial del objeto subsahariano en sí mismo. La complejidad del arte negroafricano requiere de estudios de contexto y conceptos específicos propios de la obra que han de ser abordados por nuestros sistemas educativos.

No podemos perder de vista ni a nivel educativo, ni museístico, que las manifestaciones artísticas africanas subsaharianas son una propuesta distanciada tanto de nuestra manera de entender la sociedad, como la economía o el propio arte. Nos abre una nueva realidad visual, que lejos de podersele aplicar conceptos como exótico o primitivo, se afirman como obras maestras, dimensionadas hasta obtener un volumen contundente, una dimensionalidad real, lejana de los criterios perspectivos de nuestra propia cultura, que ha convertido la dimensionalidad, en masa o bien en conceptos matemáticos próximos a la geometría.

Las obras negroafricanas se sustentan sobre la identidad histórica de muchos pueblos que han evolucionado conforme se modificaba su propia realidad, no siendo en ningún caso producto de un estado inferior de una fase evolutiva homogénea y lineal. Esta peligrosa tendencia ha llevado a desestimar las categorías mentales del África subsahariana y sus manifestaciones plásticas y artísticas, de

forma que tanto educativa como museísticamente, posicionamos estas obras en los márgenes del conocimiento.

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

La falta de un criterio específico a la hora de considerar los objetos del África subsahariana ha menoscabado parte de su identidad, así como ha hecho creer que se estaba generado un conocimiento legítimo en la desestimación de los conceptos originales. Esto replantea la posición física del arte negroafricano. "El arte africano tampoco era considerado como Arte, sino como una muestra de idolatría y pensamiento mágico de los atrasados negros" (Almazan, Pano y Barles, 2012, p.229).

#### **4.5. Diálogo y diversidad**

La necesidad de diálogo que contiene toda obra artística necesita de la liberación de prejuicios. En ese caso África se afirma con una belleza serena; una belleza contundente y lo hace con una autoridad que no permite

poner en duda que el África subsahariana ha tenido un desarrollo, capaz de producir a lo largo de milenios, algunas de las mejores obras de arte realizadas por el ser humano. Obras capaces de manifestar todo un modo de vida, una forma de creer, de entender la economía y el progreso, las relaciones sociales, el trabajo y sobre todo, las creencias.

Nuestra posición delante de una obra no debe ser pasiva. Nos ha de permitir dialogar y comprender en términos plásticos y artísticos. El arte negroafricano se expresa dispuesto al diálogo; dispuesto a comunicarse en términos de planteamientos, no de conclusiones; quizá tanto más por todo ello se autoafirmen con una gran autoridad. No se pueden plantear como respuesta acabada.

La finalidad de la escultura no se limita a la representación. Los artistas africanos dirigen su trabajo hacia la presentificación, que dotará a la obra de una presencia, la hará presente, ocupando un espacio no posicional sino dialógico. En esto, los escultores africanos son unos maestros. Es tan difícil, entender el arte africano, como sencillo dejarse sobrecoger por él. Para ello es necesario un esfuerzo de aprender a mirar. El diálogo de toda obra africana se basa en la interferencia entre los distintos ámbitos de su compleja realidad, de forma que los objetos aún teniendo una especialización muy clara, determinada por la relación de su forma y su función, pueden ser

modificados pasando a través de diferentes estatus.

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

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

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

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

Lo variado y lo múltiple son el resultado del juego de la realidad para lo cual hemos de

partir del mismo hecho de la realidad. El concepto de realidad africano se abre no sólo a lo visible, cuantitativo o mensurable; habiendo en la realidad toda una dimensión no visual. La dependencia de lo visual en la cultura occidental determina el objeto del conocimiento así como el método de aplicación del mismo.

La variedad formal negroafricana está en total sintonía con la variedad de la realidad.

Dicen los bantús que el hombre en su paseo por la tierra inicia el camino que le conducirá a la dimensión de los antepasados, donde será guiado por las almas de los últimos difuntos. Los muertos vagan entre los árboles, preferentemente entre aquellos que se inclinan hacia el este, hacia donde nace el sol, en espera de las almas que les conducirán al Más Allá. (Romero y Santos, 1999, p.17)

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

cuanto que contiene un conocimiento no verbal, sino plástico, al que no le es permitido establecer ese contacto en sí mismo, sino a través del rito.

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

Merecen una mención los adornos corporales tanto los que quedan recogidos como bienes muebles, como aquellos permanentes (realizados sobre la piel), como cortes, o bien temporales, como pinturas, de una asombrosa variedad y riqueza de coloridos. Los accesorios rituales abarcan prácticamente el resto de las categorías, ya que el objeto es incomprensible sin la realidad, bien ritual o bien funcional; en este último grupo incluimos los accesorios del hogar.

Todo el conjunto de los objetos africanos aparte de las correspondencias mencionadas mantienen un vínculo con la realidad para el

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

#### **4.6. Palabra conformada**

La palabra en el África subsahariana sigue manteniendo su valor como medio de construcción de la realidad. “Los dogón conciben el hecho de hablar como un parto” (Monod-Becquelin citado por Bonte e Izard, 2005, p.567). La escultura de las muchas áfricas, más evidente que en ningún otro lugar, es una forma de palabra que no sólo es capaz de manifestar ideas o conceptos, sino que es sobre todo capaz de contenerlos.

África, en sus manifestaciones artísticas, es el triunfo de la forma, de lo formal, de lo conformado; el triunfo de la presencia de la imagen visible presentificada. El triunfo de la oralidad, como principio de comunicación que define una de las cualidades del ser humano. Esa capacidad de crear y de creer se hace

visible y múltiple, bajo formas y apariencias variables que la obra se conforma.

Un estilo se define desde el propio proceso, que siempre se mantiene en diálogo con realidades múltiples con las que comparte, retiene, se alimenta o distancia. Una obra africana no se acaba en las manos del escultor, va cumpliendo y adquiriendo autoridad en su uso y función; esto es lo que la hace plástica, lo que la mantiene en acto. Continúa en movimiento, se completa y madura en la palabra de las personas con las que entra en contacto.

La palabra entre los opuestos, básica en estéticas tan diferentes como la fang o la baulé, es reflejada en el atemperamiento de la propia naturaleza humana, dotada de una esencia sagrada, que comparte al mismo tiempo con todos los seres.

#### **4.7. Proceso artístico; rito, objeto y evolución**

El trabajo del artista es complicado, difícil de abordar. Quizá la imagen de un sueño, la visión por desdoblamiento, la descripción del que lo encarga, o la propia tradición, que ya ha sido capaz de traducir esas formas, incluida la propia experiencia del artista; seguramente la mezcla de uno o varios de estos elementos sean la génesis de la obra negra. A partir de ahí el diálogo se producirá directamente con la madera, no habrá bocetos ni esbozos sobre

material independiente. Desde posibles ritos a la hora de elegir y cortar el árbol, hasta el comienzo de la talla no habrá nada impuro que interfiera en el trabajo del artista y lo pueda hacer fracasar. El trabajo es directo pasa de la imagen en la mente del escultor, al bloque de madera; se va conformando poco a poco, como una talla modelada.

Ahora nos movemos en el tiempo de los espíritus. El escultor tiene un trabajo sobre el que recae la responsabilidad de ser capaz de crear vínculos, de mantener equilibrios, de superar conflictos, soportar ritos de iniciación, establecer e impartir justicia; ser elemento de regulación y cohesión social.

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

Todo ello en virtud de la autoridad que emana de la talla; que es justamente el ser capaz de manifestar (de abrir) la realidad que comúnmente no vemos, bien sea esta visible o no. En estas condiciones el escultor se presenta concentrado, ensimismado en su trabajo, realizado en muchos casos aislado. Quizá haya hecho alguna marca sobre el tronco para definir la posiciones de la proporciones principales, a partir de ahí cada golpe es importante. La talla ha de contener la nueva realidad identificada en la forma, que en ningún caso, pueda ser casual. Ha de responder a la nueva naturaleza que contiene. Una vez acabada deberá ser reconocida de forma pública bien en sociedades secretas, a los iniciados, a las mujeres, o incluso a todos ellos al mismo tiempo.

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

una realidad que no puede ser ajena a su forma.

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

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

convierten en una prolongación casi física que emana desde el interior de la talla.

La talla no está construida una vez terminada la escultura; permanece pero no es estática; cambia pero no se agota. Toda la comunidad a la que va dirigida, está implicada en su reconocimiento, evolución y apropiación. Venerada, protegida, copiada para ser llevada en los desplazamientos (máscaras pasaporte), formará parte de la vida del individuo, en los ritos de admisión, iniciación, matrimonio, emancipación, etcétera. La talla se percibe como unidad formal, en parte por la relación que se establece entre lo que representa y su manifestación. Esta manifestación se muestra coherente con su propia realidad, no es un mero accesorio funcional.

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

invisible, (donde) todo se tornan figuraciones, imaginaciones, fantasmas” (Serraller, 1992, p.23).

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

La talla no es pasiva, una vez asociada al rito, soporta de él su estructura relacional, donde se desarrollan las partes, actúa como soporte de las interferencias. Responde a una condición dinámica que se expresa en términos de relaciones biunívocas, hacia las que no sólo nos dirigimos, sino que tienden a aborarnos, a ocupar un espacio establecido en virtud de normas plásticas concebidas para plantear respuestas complejas. La talla en el rito es lo que le permite al hombre africano liberarse de la necesidad de dependencia y control que tenemos de la realidad sensible, abrirle el paso al encuentro con antepasados y espíritus.

## 5. Conclusiones

La necesidad de plantear prácticamente cualquier cuestión didáctica en arte negroafricano requiere del ajuste de los conceptos que diferencian en los ámbitos artísticos al emisor y el receptor del objeto de estudio. En nuestro caso necesitamos reelaborar conceptos básicos como: catalogación, el término étnico, la autenticidad como criterio de valoración de las obras y la generalización aplicada en el ámbito artístico al continente africano, el distanciamiento conceptual, la diversidad del objeto artístico, el concepto de palabra, y por último el papel general del arte en la sociedad, que en el caso de la obra negroafricana, se define a partir del soporte funcional del rito en constante evolución. Todos estos términos han de ser redefinidos en el marco de un acercamiento didáctico y museístico al arte negroafricano, que requiere de una postura diferencial tanto a nivel formal como conceptual.

## 6. Referencias bibliográficas

- Almazán, D., Pano, J.L., y Barlés, E. (2012). *Las artes fuera de Europa*. Zaragoza: Mira.
- Arnheim, R. (1976). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- Bonte, P. e Izard, M. (2005). *Diccionario Akal de Antropología*. Madrid: Akal.

Eisner, E.W. (2004). El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia. Barcelona: Paidós.

Gardner, H. (1982). Arte, Mente y Cerebro. Una aproximación Cognitiva a la Creatividad. Buenos Aires: Paidós.

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

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

Lowenfeld, V. (1961). Desarrollo de la capacidad creadora Buenos Aires: Kapelusz.

Marín, R. (2006). Didáctica de la educación artística. Pearson Educación.

Meyer, L. (2001). Objetos africanos. Vida cotidiana, ritos, artes palaciegas. Barcelona: Lisma.

Read, H. E. (1954). El significado del arte. Buenos Aires: Losada.

Romero, P. y Santos, F. (1999). El mundo de las creencias. Teruel: Museo de Teruel.

Serraller, C. (1992). La senda extraviada del arte. Madrid: Mondadori.