

“La escultura africana: la etnia Fang”

Esther Ortiz Gutiérrez

Trabajo de Final de Grado dirigido por David Almazán Tomás. Grado en Historia del Arte.

Febrero, 2015.

ÍNDICE

I. RESUMEN, 3

II. INTRODUCCIÓN, 3

1. DELIMITACIÓN DEL ESTUDIO Y OBJETIVOS, 3
2. MÉTODO DEL TRABAJO, 5
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN, 6

III. DESARROLLO ANALÍTICO, 12

1. INTRODUCCIÓN, 12

- 1.1. RELACIONES HISPANO-AFRICANAS, 12
- 1.2. EL ARTE AFRICANO Y LA HISTORIA DEL ARTE, 12

2. PRIMITIVISMO, 15

3. ASPECTOS GENERALES DEL ARTE TRIBAL AFRICANO, 19

- 3.1. PARTICULARIDADES DEL ARTE AFRICANO, 19
- 3.2. PRESUPUESTOS SOCIO-RELIGIOSOS, 21
- 3.3. EL ARTISTA, 23
- 3.4. ESCULTURA, 24

4. ARTE FANG, 31

- 4.1. ORIGEN Y MIGRACIÓN, 31
- 4.2. EL CULTO A LOS ANTEPASADOS, 34
- 4.3. LA ESTÉTICA FANG, 37
- 4.4. LA ESTATUARIA: LOS *BIERÍ*, 39

- a) Técnica de la estatuaria, 39
- b) Función y simbolismo, 40
- c) Morfología general de las figuras, 42
- d) Los estilos Fang, 44

- Ntúm-Mobún, 45
- Mvaí, 46
- Estilos meridionales, 47
- Nzaman, 48
- Fang, 49
- Okak, 50
- Las cabezas Betsí, 51

4.5.MÁSCARAS, 52

a) Máscara tortngil o ngil, 53

b) Máscara ekeke, 54

c) Máscara ngontang, 55

d) Máscara so, 56

IV.CONCLUSIONES, 57

V. GLOSARIO, 58

VI.BIBLIOGRAFÍA, 60

1. BIBLIOGRAFÍA GENERALES, 60

2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA, 61

3. DIRECCIONES DE INTERNET, 63

I. RESUMEN

Presentamos un recorrido por el arte africano y más concretamente por el arte fang. Se trata de un arte que se relaciona íntimamente con España ya que es en Guinea Ecuatorial donde se localizaban nuestras colonias. Aparte no debemos olvidar el peso que tiene este arte con el nacimiento de las Vanguardias y el primitivismo.

Para comprender el arte fang debemos conocer las generalidades del arte africano, pues no es más que un reflejo de lo que encontramos en cualquiera de las tribus que componen el continente. Dentro del arte fang debemos mencionar sus características propias, su especial culto a los antepasados y sus manifestaciones artísticas tanto la estatuaria con los *bierí*, con sus diferentes estilos según la zona que, como sus máscaras, relacionadas con ritos, ceremonias y sociedades secretas, puesto que cada sociedad presenta unas máscaras diferentes.

II. INTRODUCCIÓN

1. DELIMITACIÓN DEL ESTUDIO Y OBJETIVOS

El estudio que aquí presentamos constituye el trabajo, equivalente a 7 créditos, exigido para la superación del Trabajo de Final de Grado de Historia del Arte.

La elección de dicho tema está fundamentada en dos razones:

- Se encuentra dentro de mi gusto e interés hacia el arte de finales del siglo XIX y comienzos del XX; un período marcado por la presencia del arte africano en los distintos ámbitos de la cultura occidental. El fenómeno del primitivismo me atrae especialmente, porque pienso que la influencia del arte africano permitió experimentar nuevos lenguajes y contribuyó a enriquecer nuestra cultura y nuestro arte.
- Carece de estudios profundos y exhaustivos. Hasta el momento, las investigaciones sobre el arte africano, y más concretamente el arte Fang, se han centrado principalmente en el estudio del fenómeno del primitivismo que afectó fundamentalmente a las artes plásticas, a finales del siglo XIX y principalmente la primera mitad del siglo XX. A esta situación, se añade que solo existen estudios

de carácter general sobre el arte africano, trabajos que apenas hacen referencia a las cuestiones que ocupan nuestra investigación y que hay escasos estudios y monografías de arte Fang. Por esto, hemos creído necesario realizar este Trabajo de Final de Grado.

Las tareas que deberemos abordar son:

- **Estado de la cuestión** mediante el cual, se establecen las diferentes líneas de investigación.
- **Análisis del marco histórico, social y artístico** en el que se elaboró este arte Fang, de manera que permita establecer una visión global del período y estudiar sistemáticamente todos los acontecimientos y otros factores que pudieron influir en el desarrollo de este arte.
- **Análisis general de las artes africanas:** el objetivo de esta labor será alcanzar los conocimientos adecuados para acometer el estudio concreto del arte Fang. Diferenciándola de las artes de las diferentes tribus que componen el panorama artístico del continente africano.
- **Análisis de la obras desde el punto de vista estrictamente artístico:** técnica, estética, estilo, proporciones y características. Con ello, podremos valorar la aportación del arte Fang a la evolución del arte africano e incluso su influencia en occidente y, por tanto, establecer su importancia dentro de la Historia del Arte.

En fin, dentro de este marco, decidimos abordar en el presente trabajo dos objetivos o dos cuestiones nucleares, que son:

- **El estado de la cuestión de los estudios realizados sobre el arte Fang**, que permitirá conocer y valorar la evolución de los mismos y las aportaciones realizadas de dicho tema desde el momento en que se empezó a investigar hasta el momento presente.
- **El análisis de las fuentes literarias**, que nos permitirá estudiar, tanto la evolución de la gestación de este arte, pudiendo establecer una comparación entre las distintas

artes africanas, como ya hemos mencionado, y encontrar las diferencias y similitudes que existen entre las mismas.

2. MÉTODO DEL TRABAJO

En primer lugar, procedimos a la recopilación de bibliografía tanto de carácter general relativa al arte africano como específica sobre el arte fang. También realizamos la misma labor en el caso de las fuentes literarias tanto de las directas como de las indirectas.

Para poder llevar a buen término esta fase de la investigación fueron necesarios una serie de traslados puntuales a Madrid y Tarragona. El motivo de dichos viajes fue la ausencia de bibliografía en las Bibliotecas de la Comunidad Autónoma Aragonesa, o la imposibilidad de préstamo de determinados libros desde algunas otras bibliotecas de fuera de la Comunidad. El proceso fue el siguiente:

- Búsqueda de las fuentes y la bibliografía en las bibliotecas de la ciudad de Zaragoza.

Consultamos todos los fondos sobre arte africano y arte fang en la Biblioteca de Humanidades, María Moliner, en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, en la Biblioteca de Aragón, en la Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza y en la Biblioteca del Museo Provincial de Zaragoza, pero se obtuvieron escasos resultados.

- Localización de las fuentes y la bibliografía en otros lugares mediante consulta en internet.

Ante la situación que acabamos de exponer, iniciamos la búsqueda del material a través de internet. El primer paso fue introducirnos en el directorio de bibliotecas españolas. Seleccionando como materia “fang”, obtuvimos un listado de bibliotecas repartidas por toda la geografía española, de las cuales, el 90% de las mismas, correspondían a la Biblioteca Nacional de Madrid.

Posteriormente, en la Red de Bibliotecas Universitarias Nacionales (REBIUN), donde con las claves, arte africano, byeri y fang, obtuvimos resultados más satisfactorios. Asimismo consultamos el catálogo el Patrimonio Bibliográfico Español. El material solicitado se encontraba fundamentalmente en las bibliotecas de diferentes universidades

españolas. Establecimos un orden de consulta basado en el número de fondos relativos al objeto de nuestro estudio.

Utilizamos el servicio de préstamo interbibliotecario, solicitando el material que interesaba a nuestra investigación, gestión llevada a cabo por la Biblioteca General Universitaria de Zaragoza. Dicho material se solicitó a las bibliotecas de las siguientes universidades: Universidad Complutense de Madrid y Universidad de Barcelona.

En los desplazamientos a Madrid y Tarragona se consultaron catálogos, repertorios bibliográficos y bases de datos existentes en cada una de las bibliotecas seleccionadas.

En la estancia en Madrid visité el Museo Nacional de Antropología. En Madrid: Biblioteca Nacional. En Tarragona: Biblioteca de la Universidad de Tarragona. Estas han sido todas las bibliotecas consultadas, además de las ya citadas de Zaragoza.

Fuera del país, se visitó en Museo Quai Branly de París. En busca de fuentes visuales como aportación al trabajo escrito.

Esta investigación nos ha permitido consultar: artículos, manuales y monografías, revistas y biografías de investigadores considerados eminencias en el campo a tratar. Al problema que ha supuesto encontrar el material, puesto que éste no es abundante, debe añadirse la dificultad del idioma, ya que un tanto por ciento elevado de los textos, está redactado en lenguas extranjeras: inglés y francés.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las artes primitivas como se han llamado a aquellas artes que se han desarrollado fuera del mundo occidental por ser consideradas propias de culturas más retrasadas y concretamente en nuestro caso el arte africano son una temática que hasta muy recientemente no ha interesado. Incluso ahora sigue siendo un tema poco tratado. La mayoría de las obras de arte africano no se encuentran en museos de arte, si no de antropología o etnología.

Como ya sabemos el interés por estas culturas primitivas nace a principios del siglo XX debido a las vanguardias y a la utilización de estas piezas de arte africano como modelos de inspiración, pero no eran consideradas arte como tal. Las primeras investigaciones y monografías sobre esta temática no se dan hasta las últimas décadas del siglo XX.

Para hablar del arte africano hay que mencionar un nombre, el sintetizador y recopilador, que ha abierto el camino a todos los que más adelante se han adentrado en el estudio de

este arte: Louis Perrois, etnólogo francés especialista en el estudio del arte africano tradicional, en cuyos estudios se basan todas las publicaciones que citaremos en este trabajo. En 1973 encontramos una de las primeras monografías relativas al arte africano.¹ En este estudio encontramos una síntesis del arte fang. El estudio nos habla de que el arte fang se encuentra en la zona ecuatorial del norte de Gabón, al sur de Camerún y en el río Muni. Es una de las principales producciones plásticas de África. Su arte es armoniosa y expresiva. Es por esta razón por la que ha sido tan apreciada por los coleccionistas posteriormente.

La estatuaria fang se basa en el culto a los ancestros. El ritual del mismo descansa en el *bierí*, caja relicario en la que descansan huesos de los antepasados y sobre este una cabeza o figurilla que evocaba al antepasado y lo protegía llamado *eyemé-bierí*.

Perrois será el primero en interesarse por las proporciones de los *bierí* mostrándonos todas las proporciones que existen en los fang y clasificándolas según éstas y su origen geográfico en diferentes estilos. Estos estilos se dividen en: estilos del norte, los meridionales y del sur haciendo especial hincapié en las cabezas *betsí*.

Dentro de este mismo estudio realizara varios análisis y la manera de clasificación de diferentes piezas.

Pero debemos hacer mención especial a una monografía que reúne todo el saber relativo al arte fang publicado en 1990.² En esta monografía encontramos una comparación del arte fang con el resto de las artes de África, el arte pahuin o fang en las colecciones mundiales de arte primitivo. Una presentación general de este arte con sus ritos y creencias con los objetos y símbolos que utilizan en los mismos. La presentación de los diferentes pueblos que componen a los fang y las migraciones que se han producido a lo largo del tiempo y la etnohistoria de los fang en Guinea Ecuatorial para la conformación de esta tribu, que es una de las más poderosas del continente africano.

Además encontramos un abundante catálogo donde podemos ver las proporciones de las piezas y obras de los sub-estilos que componen a esta tribu.

¹ PERROIS, L., "La statuaire de fang du Gabon", *Arts d'Afrique Noire*, nº 7, París, Orstom, 1973. pp. 22-42.

² PERROIS, L., *El arte fang de Guinea Ecuatorial.*, Fundación Folch, Madrid, Ediciones Polígrafa, D.L. 1990, pp. 7-38 y 97-159.

En las monografías basadas en el arte africano cabe mencionar a un autor español, quien basándose en la obra de Perrois realizó muy tempranamente en España un estudio sobre este tema.³ Jordi Sabater i Pi etnólogo especializado en la conducta animal e importante estudioso de los gorilas, realizó este estudio para el departamento de arte de la Universidad de Barcelona.

Sabater i Pi en la clasificación de los diferentes estilos del arte negro aboga por la clasificación realizada por Lavachery, quien divide este arte en dos estilos: el convexo y el cóncavo. Considerando este último el más primitivo y el convexo más evolucionado.

Dentro de lo que es la etnia fang contextualiza el origen de ésta y el culto a los antepasados.

Algo que no encontramos con tanta claridad en los estudios de Perrois es el estudio artístico del *eyemé-bierí*, la figura o cabeza que se coloca sobre el relicario. Sabater i Pi muestra un análisis pormenorizado, incluso con la morfología general de la cara, los ojos, el cuello, los brazos, la cabeza, el ombligo, los senos, el tronco, el sexo, la decoración de la talla, el tocado y otros elementos decorativos.

Dentro de los dos estilos nombrados anteriormente los clasifica como hace Perrois en meridionales, del norte y como un estilo propio las cabezas *betsí*.

Y por último nos muestra el proceso técnico de la realización de estas estatuillas fang.

Debemos hacer mención a un grupo de antropólogos y etnólogos, que fueron de los primeros junto con Perrois en interesarse por este arte. Los que de mayor influencia son Tessmann⁴ y J.W. Fernandez.⁵ Y en menor medida J. Goody,⁶ C.L. Lévi-Strauss,⁷ J.

³ SABATER I PI, J., "Estatuaria fang", *D'Art*, nº 3-4, Barcelona, Departament D'Art, Universidad de Barcelona, 1977, pp. 284-312.

⁴ TESSMANN, W., *Los Pamues (los fang): monografía etnología de una rama de las tribus negras del África occidental*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2004.

⁵ FERNANDEZ, J.W., "Analysis of Ritual: Metaphoric Correspondences as the Elementary Forms", *Science*, vol. 182, nº 4, Washington, 1973. FERNANDEZ, J.W., "Fang Reliquary Art: Its Quantities and Qualities", *Cahiers d'études Africaines*, vol. XV, 1975. pp. 723-746. FERNANDEZ, J.W., *Bwiti: An Ethnography of the Religious Imagination in Africa*, Nueva York, Princeton University Press, 1982.

⁶ GOODY, J., *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, París, Minuit, 1979.

⁷ LÉVI-STRAUSS, CL., *Race et histoire*, París, Unesco, 1952. LÉVI-STRAUSS, CL., *Anthropologie structurale II*, París, Plon, 1973.

Laude,⁸ P. Bourdieu⁹ y W. Fagg,¹⁰ quienes realizaron estudios más generales del arte africano.

Otro autor español que debemos comentar es Marta Sierra, la cual participo con Louis Perrois en el *Arte fang de Guinea Ecuatorial* (1990). En 1980 publicó una monografía relativa a las colecciones de arte africano del Museo Nacional de Antropología de Madrid.¹¹ Está basado principalmente en la obra de Perrois en lo relativo a la estatuaria. Pero encontramos un análisis sobre las relaciones que han mantenido a lo largo de la historia España y África, y más concretamente Guinea Ecuatorial.

Otro tema que por lo general se pasa muy por encima en la mayoría de los estudios sobre arte africano son las máscaras. En esta publicación Marta Sierra nos mostrará los diferentes tipos de máscaras que hay y sus funciones.

De la misma manera podemos ver tesis doctorales como la de V, Borrego Nadal basadas en los estudios de los autores mencionados.¹² Debemos de tener en cuenta que los tres autores nombrados hasta ahora son la base de los conocimientos que tenemos hoy en día sobre el arte fang.

Diversos investigadores se han interesado en problemas de variada índole que de un modo directo o indirecto se refieren al arte fang, como el artículo publicado en 1955 que nos habla sobre el proceso técnico de la cerámica fang de A, Panyella.¹³ En 1958 muy tempranamente se publica un artículo sobre la lengua fang con el apoyo de la prensa universitaria francesa.¹⁴ Y en España en la década de los 80 encontramos publicaciones sobre la propiedad fang de Fabregat y sobre las tradiciones de esta tribu en 1981 y en 1985.¹⁵ El resto de las obras englobadas en esta clasificación de investigaciones

⁸ LAUDE, J., *African Art of the Dogon. Myths of the Cliff Dweller*, Nueva York, Viking Press, 1973.

⁹ BOURDIEU, P., *Choses dites*, París, Minuit, 1987.

¹⁰ FAGG, W., *Sculptures africaines*, París, Hazan, 1965.

¹¹ SIERRA DELAGE, M., *Tallas y máscaras africanas en el Museo Nacional de Etnología*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, D. L. 1980. pp. 17-21, 33-42.

¹² BORREGO NADAL, V., *“Visión” y conocimiento: el arte fang de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid facultad de bellas artes departamento de escultura, 2001.

¹³ PANYELLA, A., *Estudio del proceso técnico de la cerámica fang (Guinea Española y Camarones) y su relación con la estructura social*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos, 1955.

¹⁴ ALEXANDRE & BINET, *Le Groupe dit Pahouin, Fang, Bulu, Betsí*, París, Presses Universitaires de France.

¹⁵ FABREGAT, E., “Algunos caracteres del sistema de propiedad "fang"”, *Ethnica*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 1971. NDONGO, J., *Los fang*, Madrid, Artegraf, 1985. Una publicación basada en la sociedad, la cultura y la religión fang. Y por último OCHAÁ MVE BENGOBESAMA, C., *Tradiciones del pueblo Fang*, Madrid, Rialp S.A. 1981.

indirectas, la mayoría se publican desde los años 90 hasta la actualidad. De nuevo Sabater i Pi publica décadas después de la mano de su hijo,¹⁶ quién realiza las ilustraciones, un nuevo estudio dedicado a los tatuajes fang que vio en sus viajes al continente africano. En realidad esta publicación que acabamos de mencionar junto con otras muchas lo que nos ofrecen son informaciones adicionales que nos permiten conocer mejor a esta tribu de los fang.¹⁷

En otro orden de cosas conviene tener en cuenta igualmente un cierto número de publicaciones que se dedican a la catalogación. De 1988 encontramos un catálogo realizado por Louis Perrois.¹⁸ También tenemos de Marta Sierra,¹⁹ un catálogo de la colección de arte africano del Museo Nacional de Antropología de Madrid.

Continuando con los estudios de investigación es necesario mencionar las publicaciones relativas a los congresos y conferencias. Como es el caso de: “La familia fang en África” de B, Ava Nguere.²⁰ También tenemos de J. R, Edu Eyama Achama: “Los Fang, entre dos orillas tradición y modernidad”.²¹ Por último dentro de este apartado mencionar a David Almazán Tomás,²² profesor de la Universidad de Zaragoza del Departamento de Historia del Arte, cuyas clases de Arte de África despertaron mi interés sobre este tema.

¹⁶ SABATER I PI, J., *Els tatuatges dels fang de l'Àfrica occidental art, simbolisme i biologia en una manifestació artística poc coneguda*. Barcelona, Ajuntament, Regidoria d'Edicions i Publicacions, D.L. 1992.

¹⁷ SÁNCHEZ MOLINA, R., *Las imágenes de los fang en los expedicionarios, misioneros y africanistas españoles durante la época colonial (1858-1959)*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED. 1998. ARANZADI, I., *La adivinanza en la zona de los Ntumu: tradiciones orales del bosque Fang*. Madrid, Sial, 1999. BARGNA, I., *Arte Africano*, Madrid, Libsa, 2000. MBANA, J., *Brujería fang en Guinea Ecuatorial (el mbwo)*, Madrid, Sial, 2004. *Fábulas guineanas: narraciones orales de la cultura fang*, Madrid, Las Rozas: La ley-Actualidad, 2005. ARANZADI, I., “El marco espacio-temporal en el pensamiento africano, como sustento de la oralidad en las culturas musicales de Guinea Ecuatorial”, *Oráfrica, revista de oralidad africana*, nº 9, 2013.

¹⁸ PERROIS, L., “L'Afrique équatoriale atlantique”. SCHMALENBACH, W. *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller*, Genève, Paris, Nathan, 1988.

¹⁹ SIERRA, M., *África: Museo Nacional de Antropología: pueblos de África en las colecciones del Museo*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Fundación Caja de Madrid, 1993.

²⁰ AVA NGUERE, B., “La familia fang en África”, en BOROBIO, D. *Congreso Internacional "Familia e interculturalidad"*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2002. pp. 365-370.

²¹ EDU EYAMA ACHAMA, J.R., “Los Fang, entre dos orillas tradición y modernidad”. En *Congreso Internacional "África-Occidente"*, Vol. 2, Huelva, 2011. pp. 403-426.

²² ALMAZÁN TOMAS, D., “El gusto por lo salvaje: reflexiones sobre la valoración del arte africano y el primitivismo”, en VV.AA. *Simposio reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C), 2012. pp. 339-356.

Fuera ya de estudios de investigación encontramos publicaciones de carácter didáctico como son los casos de los manuales,²³ y también de algunas revistas mensuales o anuales de interés cultural.²⁴ En este sentido, desde la primera exposición de arte africano, el arte fang está presente en los estudios generales. Tras este breve recorrido, solo queda decir, que aunque en las últimas décadas se han realizado numerosos estudios en lo relativo al arte africano y más concretamente del arte fang aún queda mucho por investigar. A pesar de tener una gran cantidad de datos gracias a Louis Perrois principalmente.

²³ HUERA, C., "Arte primitivo", AA.VV., *Historia universal del Arte: África, América y Asia*. Vol. X. Barcelona, Planeta, 1990. pp. 10-40. MILICUA, J., *Historia universal del arte. África, América y Asia*. Vol. 10, Barcelona, Planeta, 1990. AA.VV., *Historia del Arte Gallach*. Vol. 14, América. África. Oceanía, Barcelona, Océano: Instituto Gallach de librería y ediciones, D.L. 1996. pp. 2584-2600. AA.VV., *Arte africano*, Madrid, Espasa-Calpe, (col. "Summa Artis" vol. XLIII), 1998. AA.VV., *Historia Universal del Arte: Arte Oriental, Africano y precolombino*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000. pp. 89-117

²⁴ BINET, J., "Sociétés de danse chez les fang du Gabon", *Travaux et document de l'O.R.S.T.O.M.*, n° 16, París, O.R.S.T.O.M., 1972. PARDO DE LEÓN, P., "Análisis racional de reglas de juegos practicados por niños fang en un poblado de Guinea Ecuatorial", *Tarbiya: Revista de investigación e innovación educativa*, n° 5, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1993. ESONO, M., "El analfabetismo y la pobreza de la mujer fang. Retos éticos del presente y del futuro", *Moralia*, Vol. 32, n°. 122-123, Madrid, Instituto Superior de Ciencias Morales 2009. SAMPERIO ITURRALDE, J., "Fang, la escena del arte Africano", *Descubrir el arte*, n° 159, Madrid, 2012.

III. DESARROLLO ANALÍTICO

1. INTRODUCCIÓN

1.1. RELACIONES HISPANO-AFRICANAS

En este trabajo debemos hacer una breve mención al hablar de las culturas africanas del patrimonio que posee sobre esta cultura nuestro país. Pues no debemos olvidar que tuvimos, aunque mínimas, colonias en el continente africano. La existencia o no de relaciones históricas entre los dos Estados.

Como acabamos de nombrar, existe relación histórica entre España y el continente africano. Existe, aunque con un signo muy diferente a lo que fue la influencia española en América, ya que los primeros contactos se establecen en época de los Reyes Católicos como medio de salvaguardar nuestras costas, con el tratado de Alcovagas.

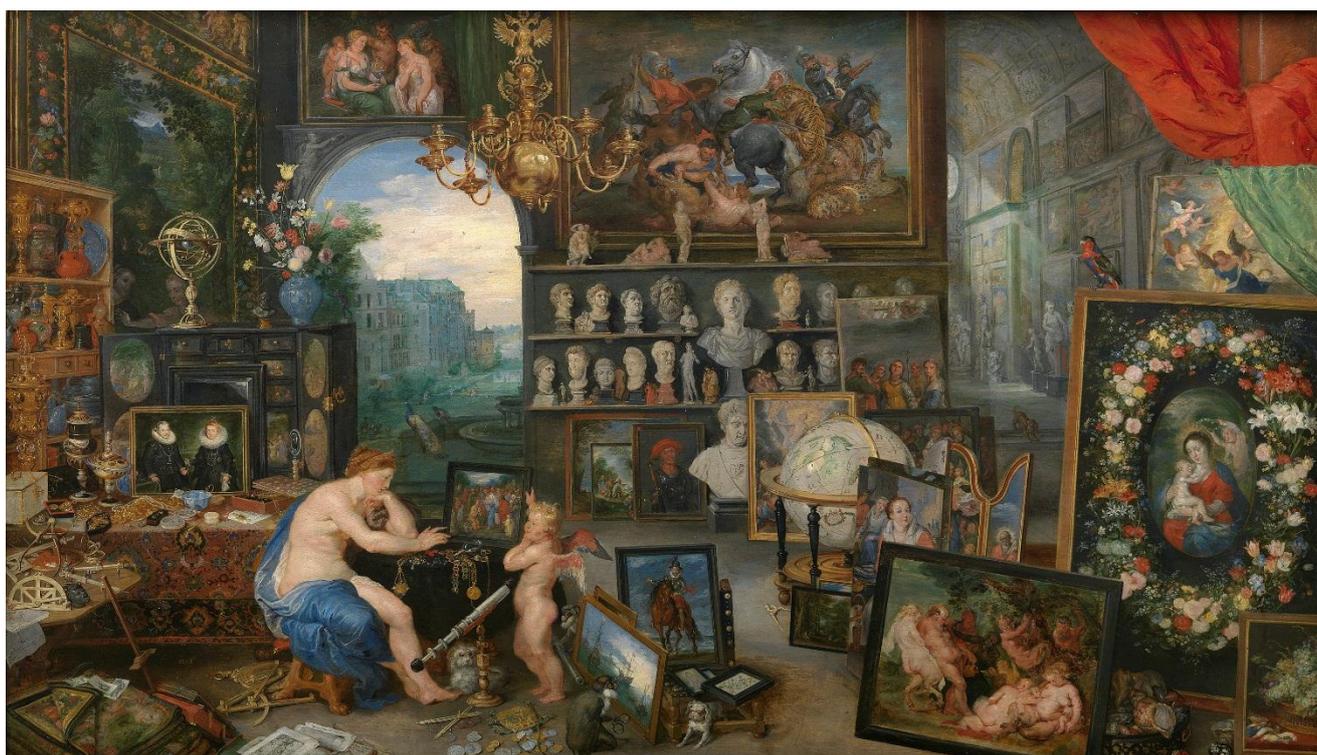
Es tan solo tras la conquista del reino de Granada, cuando el rey Fernando el Católico realiza una política africana más coherente en todo el norte, aunque con carácter defensivo, quedando postergada el África occidental por el tratado de Tordesillas. Queda así el estado de la cuestión hasta que en 1777 Carlos III firma el Tratado de San Ildefonso, dando así expediciones. En 1854 se refuerza la presencia española. Llega así el siglo XIX, con España como una pequeña potencia tras el Congreso de Viena, que fue uno de los factores decisivos para los derechos españoles obtenidos hasta la fecha, tanto en África occidental como oriental. Como los suscritos después en el tratado de Tetuán.

1.2. EL ARTE AFRICANO Y LA HISTORIA DEL ARTE

Volviendo la mirada de una manera crítica hacia la Historia del Arte nos devela, bajo el manto de una pretendida universalidad, el lastre del eurocentrismo. La base de esta disciplina en el siglo XIX, en un contexto ideológico marcado por el Evolucionismo Cultural y el Colonialismo, ha condicionado su desarrollo hasta nuestros días. Este Evolucionismo Cultural que arrastra la Historia del Arte se manifiesta en varios aspectos. En el caso de nuestro tema, el arte africano, destacamos su consideración como algo ajeno a un idealizado concepto del arte y, por tanto, propio de otras disciplinas como la

etnología o la antropología, que además requieren otra metodología. En opinión del profesor David Almazán, son tres las fases que han existido en lo relativo a la valoración del arte negro africano.

La primera de estas fases se inicia con la llamada época de los “descubrimientos” de Portugal en el siglo XV con la circunvalación de la costa atlántica del continente. Objetos artísticos realizados con materiales exóticos y lujosos, como el marfil, componen el apreciado conjunto de piezas que aparecen en las primeras colecciones de arte africano, ubicadas en cámaras de maravillas, *wunderkammer*, *chambres de merveilles*, o en opulentos servicios de mesa de la realeza y la aristocracia. Este arte de exportación, los llamados marfiles *sapi-portugueses* y los *bini-portugueses*, que representan el primer contacto artístico del arte europeo con el arte negro africano. No son muchos los objetos conservados. Por ejemplo en Huesca Vicencio Juan Lastanosa en su colección tenía algunas piezas de marfil como las mencionadas.²⁵



La vista, Rubens, Pedro Pablo; Brueghel el Viejo, Jan; 1617, Museo del Prado, Madrid. Nº de inventario: P01394

²⁵ Se conserva un excelente y precioso detalle de esta pieza, con la inscripción “Bozina de marfil que está entre antigüedades de Vicencio Lastanosa en el año 1635”.

Las esculturas en aquella época eran consideradas extravagantes, muestra del paganismo. El conocimiento de estas culturas africanas fue muy superficial. El tráfico de esclavos hacia América durante los siglos XVII y XVIII hizo imposible cualquier diálogo artístico o cultural. Con la Ilustración hubo un cambio de valoración.

Una segunda fase caracterizada por la denigración total. Se localiza durante el proceso de colonización de África en el siglo XIX. Las tallas y máscaras en madera, descontextualizadas en Museos Etnológicos y en Exposiciones Coloniales, fueron tratadas como trofeos por la victoria conseguida en territorio de esos seres salvajes y primitivos, según consideraban los colonos europeos. Este arte se mantuvo enclaustrado durante mucho tiempo en los museos etnológicos como muestra de culturas inferiores, pueblos sin historia, cercanos a nuestra Prehistoria.

En este mismo contexto colonial se “descubrió” la dimensión artística del mundo “salvaje”. En las metrópolis coloniales, en cuyos Museos de Etnología se reunían las más importantes colecciones de arte africano, apareció una reivindicación de la belleza del arte negro, como reacción a la cultura burguesa, impulsada por artistas de las vanguardias. No obstante el verdadero impulsor de la corriente del primitivismo fue Paul Gauguin con su aventura personal en Tahití.

Como tercera fase tenemos la influencia del arte africano y oceánico en el arte de vanguardia, el primitivismo.

No obstante la atracción por lo primitivo en el arte actual ha sido una constante. Una parte del arte de los años cuarenta no se explica sin la continuidad de la influencia de Picasso y otros artistas de las vanguardias que representaran la transición que se produjo desde el surrealismo al informalismo que dominó en la década de los cincuenta. En este momento el epicentro del arte se traslada tras la Segunda Guerra Mundial de París a Nueva York. En esta ciudad encontramos en sus museos excelentes colecciones, especialmente en el MOMA. En España el primitivismo no llegó por su relación colonial con Guinea Ecuatorial, sino por Picasso, el Surrealismo y París.

En las últimas propuestas artísticas las referencias formales hacia el arte negro africano se han ido diluyendo, a favor de una interpretación de sus significados rituales y cósmicos. Con una fuerte presencia en el desarrollo del Arte Conceptual desde los años

sesenta. En otro nivel más próximo al de los movimientos contraculturales o, ya en nuestros días, simplemente la cultura juvenil con tatuajes y piercings.

2. PRIMITIVISMO



Las Señoritas de Aviñón. Pablo Picasso, 1906, MOMA, Nueva York. Nº de inventario: 333.1939

Los orígenes del primitivismo se dan con el descubrimiento del arte plástico negro por el mundo occidental, que podemos situarlo a principio del siglo²⁶.

Desde 1879 el Museo Etnográfico del Trocadero, recién inaugurado en París, exhibía una importante colección de tallas africanas; las ciudades de Leipzig en 1892, Amberes en

²⁶ ALMAZÁN TOMAS, D., "El gusto por lo salvaje...*Opus cit.*, pp. 339-356.

1899 y Dresde en 1903 presentaban también importantes colecciones de arte africano que alcanzaron un notable éxito entre los visitantes sensibles a las manifestaciones estéticas.

Sufrió un lento proceso de maduración cultural consecuencia, mayormente, de la exploración geográfica y de la aceptación de las nuevas ideas críticas que la antropología introducía en el mundo de la cultura.

En origen los artistas occidentales buscaron en las tallas, en las estatuillas, en los brillantes colores de la decoración africana justificantes para sus propias teorías, para sus nuevas concepciones de la forma y del color que deseaban más simplificadas, ingenuas, desdeñando las referencias naturales.

El impresionismo no paso de una simple admiración, pero siempre guardo fidelidad a las reglas clásicas. Pero todo ello fue rechazado por el postimpresionismo que creo el clímax propicio para la plena valoración del arte africano.

El nacimiento del primitivismo se da verdaderamente con los postimpresionistas quienes le dieron ese nombre. Esta denominación no tiene connotaciones negativas". Era una búsqueda de nuevas salidas artísticas, que fueron a beber y a descubrir el arte de los pueblos que llamaron "primitivos". Término que se refiriere indistintamente al arte africano y oceánico.

Fue percibido desde un primer momento y decisivo para el desarrollo de un coleccionismo artístico de la escultura africana. Asimismo, permitió que el arte africano entrara en las salas de exposiciones y museos de arte. Eso sí, de arte moderno, pues se produjo una completa sintonía entre el gusto moderno y la apreciación del Arte Negro. A pesar de que el primitivismo conlleva esta categorización como oposición, esto es, una categorización respecto a los valores de nuestra cultura en vez de definir el arte africano desde su desarrollo histórico y su propia estética.

El gran cambio en la valoración de África para la Historia del Arte no se produjo por ningún nuevo descubrimiento ni ningún suceso generado por el propio país. Simplemente fue una cuestión de gustos.

África ha desempeñado un papel de primer orden. La reproducción de la realidad a planos geométricos y su simbología constante, han inspirado a los modernos la disociación

dinámica de la naturaleza para representarla bajo diversas perspectivas al mismo tiempo. Es el *cubismo*. A esta revolución formal tenemos que añadir la producida por el carácter patético y emocional de la escultura africana que impregna claramente ciertas corrientes expresionistas e, incluso, surrealistas. También hay conexiones claras entre las representaciones negras del arte *naïf* europeo.

Aparte de este impacto en el panorama artístico contemporáneo que basaría, por sí solo, para colocar a África en un sitio de honor, el continente negro nos ha dejado una gran variedad de manifestaciones que son expresión de una riqueza formal desbordante y de un contenido extenso y diferenciado. Los estilos van desde el más cuidado realismo hasta la abstracción calculada, desde un refinamiento aristocrático a la tosquedad más original y espontáneo.

La relación de artistas que participaron en el primitivismo prácticamente se solapa con la de los protagonistas del nacimiento del arte moderno, como es el caso de ya nombrado Gauguin. Tras éste, los Fauves hacia 1906. Aunque confluyen en el gusto por lo primitivo muchos artistas de principios de siglo, se toma como entre lo mítico y lo histórico la fascinación que despertó una máscara Fang, hoy conservada en el Centre National D'art et Culture George Pompidou, que perteneció a Maurice de Vlaminck, y luego, a André Derain. Henri Matisse y Pablo Picasso debido a su prolongada carrera e influencia proyectaron la referencia del arte primitivo a la segunda mitad del siglo XX. En el caso de Picasso es especialmente relevante por *Las señoritas de Avignon* cuadro que se convirtió en un icono del primitivismo²⁷.

²⁷ <http://www.moma.org/>. Catálogo MOMA, Nueva York. [consultado el 23 de septiembre de 2014].



Máscara Fang de Gabón. Centre Pompidou, París. Nº de inventario: AM 1982-248

A partir de Picasso se pueden citar a muchos más artistas como Constantin Brancusi, Emil Nolde, Modigliani, Fernand Léger, etc. Pronto se subrayó la profundidad de esta relación, especialmente con el auge del surrealismo. Éste tuvo una relación con el arte primitivo muy interesante, pues dejó de mirar las esculturas africanas como un repertorio de soluciones formales y un antídoto contra el academicismo. Hay que excluir a Dalí que despreciaba el arte negro y destacaremos a Man Ray, André Masson y Max Ernst, entre

otros. Los artistas surrealistas se interesaron por las connotaciones mágicas y sobrenaturales que proyectaban estas poderosas formas artísticas, permiten al artista reencontrar una nueva realidad, albergada en la profundidad del inconsciente.²⁸ Se interesa más que por la etnología por el psicoanálisis.

3. ASPECTOS GENERALES DEL ARTE AFRICANO

3.1. PARTICULARIDADES DEL ARTE AFRICANO

Se ha afirmado que las artes africanas, al igual que las sociedades donde se producían, no tenían historia. Se pensaba no sólo que los africanos no habían desarrollado el conocimiento histórico, sino que sus sociedades eran inmutables, que no cambiaban en el curso del tiempo. A. Marlaux, en *El Museo ideal de la escultura mundial*, todavía sitúa las artes africanas “fuera de la Historia”.

La idea de que las artes africanas carecían de historia no era más que una ilusión, cuyo mecanismo desmontó Cl. Lévi-Strauss.²⁹ El observador pertenece a una sociedad histórica, la nuestra, que cambia rápidamente; sin embargo, las sociedades que observan cambian lentamente. En otras palabras, al esperar bajo el nombre de historia un cambio rápido y encontrar un cambio diferente, se negaba el carácter histórico de este último. De ese modo, las sociedades y sus artes se clasificaban en una dicotomía semi-negativa, en sociedades y artes históricas o no históricas. Esta dicotomía delimitaba los dominios respectivos de la Historia y la etnología del arte.

Para reorientar el estudio es necesario modificar nuestras nociones previas sobre el tiempo y los cambios históricos. La historia de una sociedad no cambia siempre rápidamente.

Esta pluralización de las nociones previas sobre el tiempo y el cambio no son suficientes para resolver las dificultades que encuentra el historiador del arte africano. En periodos cortos resulta fácil reconocer los cambios recientes o actuales de las artes africanas. Por

²⁸ En este planteamiento, encontramos también un elemento de continuidad con el arte actual y también una conexión semejante a la que ocurrió con el Zen y el desarrollo de los lenguajes gestuales y caligráficos que dominaron el arte de los años cincuenta.

²⁹ LÉVI-STRAUSS, CL., *Race et...*, *Opus cit.*

desgracia, a causa de la colonización, se constata, ya sea una pérdida de autenticidad del arte africano tradicional, ya sea su pura y simple desaparición. El objeto se desvanece ante la mirada del historiador. En periodos largos, la dificultad es otra. Las sociedades africanas tradicionales no conocían la escritura. Las fuentes arqueológicas siguen siendo relativamente escasas. Por distintas razones, sobre todo económicas, la arqueología africana se desarrolla lentamente. Las excavaciones “ilegales” enfocadas al contrabando, compiten seriamente con las excavaciones científicas.

A pesar de estas dificultades la historia de África y la de sus artes no cesan de progresar. Sin embargo, la Historia se puede negar de otra forma, esta vez implícita, calificando como primitivas a las artes y sociedades estudiadas por la etnología. La presunción de la ausencia de Historia sigue afectando todavía al estudio del arte africano. Los catálogos, incluso los más científicos, sólo mencionan excepcionalmente las fechas de los objetos. Esta omisión de fechas nos indica hasta qué punto el arte africano encierra grandes incógnitas para nosotros.

Otro tema al que debemos hacer mención en este apartado sobre particularidades del arte africano es la falta de escritura en este continente. “No debe definirse una cultura cualquiera por aquello que se le niega, sino más bien por aquello que se le reconoce como propio para justificar la atención que se le presenta” Cl. Lévi-Strauss.³⁰ Sin embargo, hoy día se prefiera la etiqueta de “sociedad sin escritura”, claramente asociado a una idea negativa a las de “primitivo” o “sin Historia”. Pero se trata de una contradicción, porque no se encuentra ninguna escritura deferente de la que se espera.

Se corre el riesgo de asimilar los elementos de la tradición oral a los documentos escritos. La etnología es inseparable de la escritura; las informaciones orales se transcriben y se publican. Estas transcripciones corren el riesgo de transformarse en textos, de tal forma que creemos encontrar finalmente aquello que esperábamos. A este respecto, el caso de los mitos es revelador. P. Bourdieu insiste en el riesgo de asimilar los mitos cuyo estado original es oral a los mitos escritos de nuestra cultura clásica y tratarlos de forma abusiva como textos canónico³¹. J. Goody emprende el estudio de las formas de “domesticación del pensamiento salvaje” centrándose “en los efectos de la escritura sobre los modos de

³⁰ LÉVI-STRAUSS, CL., *Anthropologie...*, *Opus cit.*, pp. 28.

³¹ BOURDIEU, P., *Choses...*, *Opus cit.*, pp. 99-138.

pensar [...] y en las instituciones sociales más importantes”.³² En otras palabras, nuestras anticipaciones iniciales se ven condicionadas por pertenecer a una sociedad que atribuye una gran importancia a la escritura, por lo que es muy probable que sean etnocéntricas.

Esta dificultad no afecta solamente a los mitos. Éstos se utilizan como documentos en el estudio iconográfico del arte africano. Ahora bien, es en el empleo ritual donde el objeto plástico y la palabra están directamente asociados. Y la palabra ritual, al ser oral y fragmentada, y estar vinculada a un contexto extralingüístico, es mucho más difícil de considerar como texto que el mito y sus exégesis.

Si pasamos ahora de la iconografía al estudio de la producción artística, conviene destacar la existencia de un vínculo—que parece poco estudiado—entre la escritura y el dibujo. No el dibujo sobre la superficie de un objeto figurativo o utilitario, sino sobre un soporte independiente como son nuestras hojas de papel. En el África tradicional, la ausencia de escritura se corresponde con la ausencia de dibujos sobre un soporte independiente que intervenga en el proceso de creación artística. Lo que podría considerarse un dibujo preparatorio, no sólo se reduce a una forma muy simple, sino que además se ejecuta sobre el propio material y se limita en un principio a la talla de madera. Lo cual sugiera que la ausencia de escritura pueda explicar, al menos parcialmente, formas de trabajo artístico diferentes a aquellas a las que estamos acostumbrados. Esta observación podría aplicarse al tema de las proporciones: la ausencia de cuadrícula practicada en el Antiguo Egipto permite comprender la ausencia de una concepción sistemática de las proporciones que requiere muy probablemente la escritura.

3.2. PRESUPUESTOS SOCIO-RELIGIOSOS

La cultura es la actividad fundamental de un pueblo frente a este universo, el arte negro es, por excelencia, la expresión misma del mundo que les rodea.

Arte es, pues, para el africano tradicional, sinónimo de vida y equilibrio. Por esta razón el africano vive en comunión total y familiar con la naturaleza.

³² GOODY, J., *La raison graphique...*, *Opus cit.*, pp. 31.

De aquí surge algo muy peculiar en la concepción cósmica africana y que tiene influencia decisiva en el arte; cada elemento guarda un doble sentido: el puramente físico y el metafísico, es decir que como seres tienen una “fuerza vital”. De esta forma todo el conflicto del hombre se plantea en el exterior y nunca consigo mismo, mantiene relaciones de igualdad con todo lo que le rodea. Lógicamente el artista no tratará de plasmar en su obra la naturaleza física, sino lo que en ella se oculta.

Todas estas fuerzas quedan personificadas en una larga serie de espíritus o genios que están dispuestos en un orden jerárquico y, por encima de todos, Dios, que además de ser creador y sabio supremo, es también Omnipotente porque posee la “fuerza vital” en él mismo. Pero ni Dios ni los más grandes espíritus que están cerca de él intervienen directamente en la vida de los hombres, sino los más pequeños, lo que está dentro de todos esos elementos que rodean al hombre.

Después de Dios hay que colocar por su grandeza, a los *antepasados* que constituyeron la primera pareja a la que Dios otorgó la “fuerza vital” para que dieran origen al clan o a la tribu. Son los verdaderos mediadores entre Dios y el hombre. Junto a ellos hay que honrar también a los demás muertos, que de alguna manera velan por la supervivencia de la tribu. Entre los vivientes, el *jefe* hace de intermediario entre ellos y los antepasados porque de alguna manera perpetúa la presencia activa de los fundadores; con él los más ancianos son los que poseen la parte más grande de la “fuerza vital”. Gran parte de la producción escultórica será representaciones de estos antepasados.

Las producciones del arte africano están también ligadas a la vida del grupo. Si la religión engendra el arte negro, el grupo lo adopta a las necesidades concretas de cada momento y de cada situación, convirtiéndose el arte, desde el punto de vista, en historia que desarrolla sin necesidad de escritura la vida colectiva.

En toda colectividad africana existen dos tipos de sociedades, que han tenido gran influencia en la producción artística: las de iniciación y las secretas.

La *sociedad de iniciación* sella el paso de la infancia al estado adulto mediante el cumplimiento de unos ritos determinados. Generalmente se suele afrontar en grupos distintos de chicos y chicas fuera de la aldea, en lugares prohibidos a los demás, y colocados bajo la autoridad absoluta del maestro de iniciación. El marco suele ser el

“bosque sagrado”, la duración varía según la tribu. Se termina con unos ritos en los que generalmente se emplea un tipo de máscaras.

Las *sociedades secretas*. A veces, las forman grupos cerrados, reducidos y secretos, que logran entrar en ellas después de someterse a unas pruebas especiales, y otras veces son sociedades abiertas a todos aquellos que ejercen la misma profesión. Las diferencias vienen dadas por la diversidad de máscaras empleadas entre las distintas sociedades.

3.3. EL ARTISTA

El sentido de unidad que le estamos dando al mapa de África, no es tal. Podemos encontrar desde el autor como profesional del arte hasta el escultor ocasional que solo talla para una determinada ceremonia.³³

Para ser artista hay que tener las cualidades específicas necesarias, al mismo tiempo que recibe una formación técnica. Como creador de representaciones que guardan esa “fuerza vital”, goza de gran consideración dentro del grupo, aunque no es un profesional.

El artista participa en una acción sagrada, puesto que ejecutan un papel de intermediario entre el mundo de los espíritus y el de los vivientes. El artista africano se someterá a una purificación u observará unas normas que favorecerán el éxito de su trabajo: por ejemplo rodeara su obra de tal discreción que no trabajara en presencia de los profanos, sino que se retirara en soledad del bosque donde estará más relacionado con la “fuerza vital”. Con el tiempo, el artista pierde su carácter individual y los secretos del arte pasan a una o a una casta que guardará celosamente la técnica de la producción artística.

Existe el tallador profesional,³⁴ pero el concepto de innovación y personalidad artística, aunque existe, no se valora como aquí.

En toda África y en especial en la región del Sudán, el escultor de tallas es el herrero, y está bastante extendida la tradición de que el herrero (que no es uno más de la tribu, es casi una casta aparte, que vive en un lugar retirado, y no se puede casar con cualquiera),

³³ AA.VV., *Arte africano*, Madrid, Espasa-Calpe, (col. "Summa Artis" vol. XLIII), 1998.

³⁴ AA.VV., *Historia del Arte Gallach. Vol. 14, América. África. Oceanía*, Barcelona, Océano: Instituto Gallach de librería y ediciones, D.L. 1996.

no sea cualquier persona. Es alguien que da y quita la vida, crea las herramientas para cultivar la tierra y crea las armas para defenderse y para dar muerte. Tiene cierto poder mágico.

Realiza las esculturas sin bocetos previos, directamente con los instrumentos (generalmente un cuchillo), proporciona las figuras de bulto para la tribu.

La mujer suele realizar los trabajos de alfarería y muchas veces es la esposa del herrero.

También hay pueblos que no tienen tradición de tallar sus esculturas, sino que las encargan a otros pueblos que sí la tienen. El mismo escultor puede trabajar para una tribu y otra.

Cuando se habla del artista, hay que hablar de anonimato, no se dice que éste no sea un individuo, que no tenga nombre propio, ni que lo desconozcamos. La ausencia de firma, ya no es lo que se discute. Se entiende que al artista, como individuo, no se le puede asignar una individualidad artística que se manifieste a través de sus obras, y por tanto no es posible imputar ningún reconocimiento al artista y a su obra, ni siquiera dentro de un grupo social. En África no existe un estatus social diferente para el artista. Hay que mencionar que el primer estilo reconocido en África es el del maestro Buli, mediante el estudio comparativo de las formas inspirado en el método de la atribución de Morelli.

3.4. ESCULTURA

Constituye, sin duda alguna, la faceta más importante del arte negro-africano y la más conocida también. Por su presencia continua en la historia del hombre africano, la escultura recoge la trama entera de la existencia humana. Estatuas, máscaras, objetos de hierro o bronce, decoraciones, relieves, símbolos...testimonian en todas partes la riqueza creadora de la tradición africana.

Hay una *estatuaria antigua*, realizada fundamentalmente en tierra cocida, cuyo límite cronológico lo situamos en el siglo X. Luego está lo que denominamos *escultura tradicional*, que englobará las diversas áreas estilísticas africanas, así como esta diferencia notable que encontraremos en el *arte popular* escultórico, que se extendió a todo el continente, y el *arte cortesano*, que se desarrolló en ciertos puntos. Junto a todo

esto también hay escultura zoomórfica, utilaje diverso, armas, joyas, etc. El punto cumbre de este arte hay que situarlo en el siglo X, coincidiendo con la llegada del río Chari, y luego conoce un periodo de decadencia. En otros puntos de África también se ha podido encontrar muestras de arte, como en las cuencas del Níger y Congo y en regiones ugandesas cercanas al lago Victoria. De gran importancia son las esculturas halladas en la antigua Djenné (Malí) y en Igbo-Ukwu y otros puntos del Níger, como el estilo Nok.

a) Características

El arte africano es eminentemente popular. Todos pueden comprender el lenguaje formal del artista, que se hace tremendamente perspectivo e intuitivo; por eso, fuera de la tribu cualquier tipo de arte resulta difícilmente comprensible.

El carácter religioso es la división fundamental del arte africano. Sin embargo, no se presenta a Dios bajo una imagen, sino bajo forma de esa “fuerza vital” de la que venimos hablando; y la más parecida a Dios es la de los antepasados, que son el objeto preferido de la estatuaria. Esta simbolizará la pervivencia de aquellos en la tribu y garantizará su existencia.

Por estos motivos se trata de un arte utilitario, a la vez funcional y comprometido, porque sirve para algo y en donde difícilmente cabe la contemplación estética. Se busca la emoción y el patetismo de lo esencial dejando a un lado los adornos y detalles; el ritmo y la armonía de la escultura se obtendrán solamente por la disposición de algunos volúmenes. Por eso exageran los detalles que interesan y se mimetizan otros. A esto ha ayudado profundamente el funcionalismo que impera en el arte negro, que debe crear dentro de las formas determinadas y fijadas por la tradición.

Lejos de copiar naturaleza, el artista africano la interpreta, siendo la escultura negra eminentemente expresionista: no busca reproducir lo que aparece, sino que expresa la “fuerza vital” captada por el artista.

- **Materia y forma:** El artista trabaja a mano según unas técnicas seculares que ha aprendido de sus maestros.

La madera es el material más utilizado entre otras cosas porque es el material que más abunda; si está verde se la trata con aceites para evitar que se agriete o reviente. Después de terminar la escultura, se procede a pulirla mediante hojas rugosas y, por último, se colorea con productos vegetales.

El marfil se usa como símbolo de fuerza por proceder del animal más fuerte de la selva; se emplea para confección de pequeños amuletos que con frecuencia se tiñen en un marrón claro. En menor proporción se trabaja en piedra, cobre, hierro, arcilla, bronce, oro, cuero...

En dos formas fundamentales se contiene la producción escultórica: la estatua, generalmente pequeña, y la máscara. Tanto máscaras como estatuas en el África negra son símbolos religiosos con una función definida y clara en la vida del poblado, de tal forma que son parte del conjunto, de la costumbre, a la cual ordenan y regulan.

Las máscaras están asociadas a ritos agrarios, funerarios y de iniciación de los jóvenes, es decir, cada miembro varón del poblado tiene que efectuar una serie de actos dentro de un ritual muy preciso para ser admitido como tal en la comunidad con pleno derecho.

La máscara protege, capta, la fuerza vital que se escapa de un ser humano o animal que se muere y así controlada no daña, distribuyéndose en beneficio de la colectividad, encarnando en el momento del baile a otro ser mítico, a la vez que también actúa de protección para el bailarín.

Se completa la máscara con el vestido, aunque lo más importante se considera que es la cabeza, donde reside la fuerza vital. Es la máscara elemento de un conjunto que sirve de medio para atrapar la fuerza del espíritu y no tiene sentido si no está inmersa en el rito del cual parte, a la vez que le pertenece en estrecha simbiosis.

Su función es:

- Reafirmar a intervalos regulares la verdad y presencia de los mitos en la vida cotidiana.
- Asegurar la vida colectiva en todas sus actividades y en su complejidad, indicando las máscaras de extranjeros hoy en día, la diversidad del mundo.
- Intentar sustraer al hombre y sus valores de su degradación en el tiempo histórico, mediante estas representaciones.

- Que el hombre adquiriera conciencia de su puesto en el universo.

Aparecen las máscaras en algunas regiones, como en Gabón entre los pangwe o en el río Cross, en el Camerún, con varias caras yuxtapuestas, en un total de hasta cuatro.

Las estatuas no son en ningún momento fetiches, término muy extendido, sino la encarnación de los antepasados, son auténticos símbolos que comunican su fuerza a la colectividad.

Tanto por su excepcionalidad artística, puesto que poseen una belleza estética formal en la relación de sus proporciones, como por claridad de la función que desempeñan en la abstracción del concepto que representan. Suelen estar talladas en un solo bloque de madera cortado por el mismo artista de un árbol que no haya conseguido aún un pleno desarrollo. Su aspecto no debe ser aterrador porque se trata de un amigo y bienhechor.

También realizan otro tipo de objetos relacionados con la vida ordinaria: silla, cucharas, magos de cuchillos, cuencos...

- Naturalismo: Durante mucho tiempo se ha considerado que los escultores africanos deformaban el cuerpo humano y, de forma general, todo lo que representaban. Esta idea se debe a esa concepción del clasicismo y la imitación de la naturaleza como modelo a seguir, como lo ideal.

En líneas generales se llama naturalista a una teoría que confiere al concepto de naturales el papel de principio explicativo. Así sucede en la teoría naturalista de arte, como lo muestra su más breve formulación: el arte imita a la naturaleza. También puede definirse como la copia por parte de las ciencias sociales de los conceptos o de las teorías de las ciencias de la naturaleza, que por ser más avanzadas, sirven de modelo. Sin embargo aunque la pretensión de la universalidad del clasicismo ya sea considerada como inadmisibile, a algunos autores serios se les siguen escapando, por decirlo así, estos reproches. En un primer momento y con el fin de corregir la noción de deformación antes de remplazarla en las obras encontramos *deformaciones coherentes*. Pasamos así de la comparación entre formas de la escultura y las del cuerpo humano a una comparación, entre ellas, de las formas de las partes de la escultura. Estas imponen a menudo el sentimiento de su parecido, cuando sus modelos respectivos deberían presentarlas como diversas. Es como si el escultor hubiera aplicado una regla única de deformación o, mejor, de transformación, en la reproducción de las partes de su pretendido modelo. Tenemos

ejemplos como las máscaras nimba, que muestran las curvaturas parecidas y diferente orientadas de la cresta, de la arista de la nariz y de la escotadura donde se sitúan los hombros del portador. O el tocado tyi-wara de origen bamana, que presenta una variación en la curvatura de los ejes de todos sus elementos plásticos que tienen valores figurativos diferentes. Se podrían dar múltiples ejemplos.

- **Proporciones:** En la estética clásica, belleza y perfección se encuentran indisolublemente unidas. Las imperfecciones del arte africano corren el peligro, pues, de no ser más que la formulación negativa de la diferencia entre los aspectos de las obras africanas y los caracteres de belleza clásica. Se emiten juicios sobre las proporciones de las esculturas africanas nada más verlas. Pero a menudo estos juicios solo obedecen al mecanismo del desconocimiento. Por lo general las figuras suelen representar cuellos demasiado largos o por el contrario muy cortos, piernas demasiado cortas, cabezas desmesuradas, miembros desproporcionados, etc. Como no estos diagnósticos se basan en la comparación con la escultura grecorromana, aunque es evidente que no es aplicable a esta norma a la escultura africana. No hay un canon a aplicar. También hay que tener en cuenta la iconografía, diferente a nuestra cultura.

La proporción africana: W. Fagg ha propuesto la noción de la proporción africana; la expresión determina por sí sola con respecto a las diferencias con el canon clásico y preocupación por evitar el etnocentrismo.³⁵ La altura de cabeza es entre $1/3$ y un $1/4$ de la altura total de la figura, “la normal es de $1/6$ a $1/7$ ”. De ahí la tendencia a aumentar el volumen de la cabeza—considerada la sede de la fuerza vital—, tan corriente en el arte africano actual a la escultura africana actual y establecida hace más de dos mil años. Lo que permite rechazar la idea de que las “deformaciones” de la escultura africana actual son el resultado de la degeneración de alguna Edad de Oro del naturalismo, anterior a la llegada del hombre blanco. Esta es una interpretación polémica, pues rechaza una interpretación naturalista y negativa y propone una solución de recambio; ejemplifica perfectamente el camino que proponemos. En segundo lugar, vuelve a los objetos y determina las proporciones. Y por último, la interpretación propiamente dicha es iconográfica; actúa en dos tiempos. Relaciona las dimensiones de las partes, las proporciones de la figura y la importancia de las partes representadas del personaje que se hallan jerarquizadas. Por tanto, el principio de la jerarquía es la fuerza vital se pueden

³⁵ FAGG, W., *Sculptures...* Opus cit.

poner tres objeciones a esta tesis. Desde el punto de vista de su extensión, la determinación morfológica está lejos de ser aplicable a todos los estilos africanos. Si las proporciones del tronco y de las piernas evitaran especificadas, esta crítica quedaría reforzada. Desde el punto de vista de su comprensión, el elemento morfológico puede recibir otra interpretación; además, la naturaleza de la relación entre las proporciones y ese interesante término que es la fuerza vital no está determinada.

- Falta de acabado: Aunque se dice esto, la realidad no es así. En algunos casos el escultor africano utiliza abrasivos como ya hemos mencionado anteriormente. Como hojas especialmente ásperas con el fin de pulir la superficie tallada; es el caso, por ejemplo, de las máscaras dan, llamadas precisamente “clásicas”. Pero en otros casos, el escultor no utiliza esos abrasivos, sino que utiliza el cuchillo para realizar el acabado, tallando delicada y regularmente minúsculas facetas en una superficie lisa y continua, como si ésta fuera un polígono regular de mil lados dentro del círculo en el que se inscribe.

La observación y la comparación de algunas obras africanas, asociadas a datos etnográficos, permite desechar la justificación naturalista del acabado y ofrecer, como alternativa, al menos dos explicaciones positivas de la falta de acabado. En algunas regiones de África puede ser parcial el acabado. Las distintas partes de la figura pueden ser tratadas de modo diferente estas diferencias pueden afectar al estilo (J.Laude, 1978, pag. 98) —a veces algunas partes son tratadas de una forma naturalista y otras de una forma abstracta o esquemática—, a las proporciones y a la utilización o no del color.³⁶

- La representación del movimiento: Se ha dicho, que en su gran mayoría, las esculturas africanas no representan el movimiento de los personajes a los que representan; que en los raros casos en que lo intentaban, no lo conseguían o lo conseguían mal. De esto se inferiría que la mayoría de los escultores africanos son incapaces de representar el movimiento. Estos reproches no son específicos; van dirigidos a todas las artes llamadas “primitivas”.

Las estatuas africanas no representan movimiento porque la función que ejercen exige la inmovilidad sagrada de los personajes—el hieratismo.

Existen tres casos en los que el escultor africano puede representar unos movimientos diferentes de los movimientos que estamos acostumbrados a encontrar en la realidad

³⁶ LAUDE, J., *African Art...* Opus cit.

extra-artística constituida por nuestro propio entorno cultural. Puede ser diferente a los que hemos visto representados en la realidad, que nosotros conocemos. Y por último, su diferencia puede provenir que sea representado de una manera diferente a la acostumbrada. Los dos primeros casos conciernen al movimiento como objeto, sujeto o materia de la representación; el tercero, a la forma de la representación, a las convenciones figurativas del movimiento. Por ejemplo las danzas, ceremonias y rituales africanos tienen unos movimientos que nosotros no conocemos, pero que en su escultura se puede representar.

- **Simbolismos:** No es una simbología complicada, sino natural e intuitiva que se plasma en esquemas estereotipados o en la aceptación de signos naturales de fácil comprensión. Así, una cabeza grande simboliza la energía y la fuerza ya que aquel órgano es la parte fundamental del cuerpo humano. Los grandes pechos en la mujer indican la fertilidad, y el sexo destacado en la figura masculina idealiza la procreación. Ambos elementos se suelen señalar más en las estatuas de los antepasados que dieron nacimiento al clan. Abdomen prominente o las piernas gruesas hablan también de la fuerza; el ombligo, de la vitalidad; los ojos con ranuras, de la vigilancia que el antepasado ejerce desde ellos; los peinados o tatuajes pueden hacer referencia a la posición social del muerto...el uso de animales o de una parte de ellos traduce la intención del artista de destacar alguna cualidad: el león, pantera o hipopótamo pueden significar poder; la serpiente, la agilidad; el lagarto, la vida; la tortuga, la larga vida, etc.

un microbiotipo despejado, sin árboles, parecidos a la sabana sudanesa de donde procedían, ya que el Fang teme mucho al bosque. Cuando los recursos disminuían, el grupo emigraba. En estos movimientos se constituía una vanguardia integrada por un núcleo de guerreros que mataban y quemaban cuanto hallaban a su paso; cuando la región quedaba dominada, desboscaban unas zonas y llamaban al resto del clan que se instalaba en la zona. Adaptándose al entorno con facilidad a causa del alto nivel de vida que poseían, ya que el hecho de conocer el uso del hierro y cómo trabajarlo, utilizar la azuela y el palo de cavar para preparar el terreno con una agricultura de rozas por el fuego,³⁸ completando su economía la pesca, que ejecutan tanto hombres como mujeres de forma diferente y que viene determinada según el sexo, les facultó mayormente para ello.

En 1859 Du Chaillu remontó el estuario del Ogooué y en 1863 publicaba su relato *Voyages et aventures en Afrique équatoriale (Viajes y aventuras en África Ecuatorial)*, que fue criticado por haber traicionado la verdad, según se creía entonces. En su relato describía a los fang como salvajes belicosos y antropófagos que comían a sus muertos, cazaban elefantes con flechas envenenadas y trampas y muy supersticiosos, pues cada muerto necesitaba una ordalía. Los santuarios de los poblados exhibían en lo alto cráneos de monos. Más tarde se le hizo justicia cuando pudo comprobarse que había poca exageración de las descripciones de Du Chaillu.

Se ha llegado a detallar ochenta clanes entre los fang, sin ninguna unidad política.

Se mueven estas tribus en un régimen colectivo de derecho, donde cada uno cultiva solamente lo que puede alcanzar, por lo cual el tener un miembro del grupo varias mujeres le da derecho a una mayor propiedad, es lo que comentábamos de la posesión de la persona, siendo en este caso la mujer tan sólo un elemento de producción que se adquiere. Así adquirida entra a formar parte de la familia del marido, grupo social que pertenece al clan "ayong", que practican la exogamia y son patrilineales,³⁹ en el que los niños son iniciados en una ceremonia donde el medicinero o "gangan" juega el papel de suprema

³⁸ Se tala una parte de la selva que cultivan durante tres años, al cabo de los cuales la abandonan. Tras la tala se quema utilizando las cenizas como abono.

³⁹ El pamúe busca su pareja fuera de lo que son sus hermanos de clan. El clan es la unidad superior que abarca el linaje que son los descendientes de un abuelo polígamo, cuyas distintas ramas son la familia.

autoridad, recibiendo el iniciado su tatuaje y siendo considerado a partir de este momento *pamúes* de pleno derecho.

Se organizan en jefaturas, en las que el jefe—*kikuma*—es la autoridad máxima, siendo asistido de la asamblea de ancianos—*nto*—, reunidos en la casa de la palabra—*aba*—, akó

Según Perrois,⁴⁰ a partir de una serie de 14 elementos relacionados proporcionalmente por su longitud en algunas piezas en: hiperlongiforme, equiforme, breviforme muy elaborado, que resulta forzada, ya que es difícil encajar. Perrois localiza dos centros estilísticos que propone: Ntumu y Okak, que se interrelacionarías con diversas gradaciones. Por otra parte, J. Fernández se opone a esta teoría en un artículo muy razonado por su misma dificultad,⁴¹ considerando él el área Ntumu como centro de creatividad estilística de la estatuaria Fang, de donde se producirían derivaciones, apoyándose para su hipótesis en los movimientos migratorios de estos pueblos y en la propia producción, que no alcanzaría a más de 4.000 piezas a lo largo de no más de dos centurias, descontando las destruidas en los años cincuenta y los propios destrozos de la naturaleza.

Marta Sierra considera que dado el movimiento de estos pueblos,⁴² la misma fusión de clanes, es realmente hipotético tratar de hilar tan delgado, por lo que nos parece más consecuente la teoría de Fernández de un único centro, aunque si puede hablarse de influencias del entorno y diferenciar unos rasgos más abstractos para el área del sur, en contraposición al mayor naturalismo del norte, en líneas muy generales.

⁴⁰ PERROIS, L., "La statuaire de fang...", *Opus cit.*, pp. 22-42.

⁴¹ FERNANDEZ, J.W., "Fang Reliquary Art: Its Quantities and Qualities", *Cahiers d'études Africaines*, vol. XV, 1975. pp. 723-746.

⁴² SIERRA DELAGE, M., *Tallas y máscaras...Opus cit.*, pp. 17-21, 33-42.

4.2. EL CULTO A LOS ANTEPASADOS

Los Fang poseen un fuerte sentido religioso y han conservado, hasta hace pocos años, la tradición fundamental de las sociedades negro-africanas: el culto de los antepasados.



Fotografía relicario fang con *eyemé-bierí*. Guinea Ecuatorial. Hans Gehne, 1914, archivos del Museo Nacional de Arte Africano, Washington.

El ritual del mismo descansaba en el *bierí*; esta palabra designaba una caja cilíndrica de corteza de *andún*, denominada *nsek-bierí* que servía de relicario del material sagrado, generalmente cráneos, *ekuekué-nló*. Si se trataba de un *bierí* concerniente a antepasados del clan, *nvogobot*, los restos correspondían a individuos masculinos; si concernían a antepasados de la gran familia, *ndaebot*, las reliquias pertenecían a la “gran abuela” y eran, pues, de un ser femenino.

Sobre la referida caja se colocaba o se insertaba una cabeza o estatuilla de madera evocadora del antepasado; esta figura se denominaba *eyemé-bierí*. Como era habitual en

los Fang se ungía el material sagrado del *nsek-bierí* y el *eyemé-bierí* con polvo de palo rojo, conocido con el nombre de *ba*, mezclado con aceite de palma, *mbón-malén*, o con aceite de *adjap*, *mbón-adjap*; otras veces era sangre de animales sacrificados, que mezclaban con *ba* servía a este fin.

Los Fang pensaban que todos los individuos estaban íntimamente ligados a la larga cadena de los antepasados. Opinaban que, al morir, el alma, *nsisím*, abandonaba el cuerpo, pero buscaba restos del mismo para habitarlos de forma no continuada; de aquí su gran interés en conservar el cráneo y algún otro resto óseo.

Según la tradición Fang era precisamente en la cabeza donde residía la fuerza mágica.

El descendiente tenía que atender este alma; de no hacerlo, la venganza sería terrible y los daños posibles incalculables.

El *bierí* era consultado antes de todos los actos trascendentes: caza, pesca, guerra, matrimonio, viaje, etc. El oficiante era el padre de la *esá* y el resto de los familiares masculinos adultos, simples espectadores. Las mujeres y los niños, se trataba de un material que les estaba totalmente vedado, era un *ekí*.

El *bierí* era, pues, el conjunto del *nsek-bierí*, colocada o insertada en su tapadera.

La fundación de un nuevo poblado obligaba a construir un nuevo *bierí* a partir de minúsculas reliquias del *bierí* del *esá* del clan matriz, que estaba construido por los cráneos de todos los antepasados de la genealogía.

El número de cráneos del *bierí* patentizaba la antigüedad del linaje y era una muestra de enorme prestigio entre los Fang.

Según Tessmann,⁴³ y otros, el cráneo del *bierí* debía ser alimentado con la carne y la sangre de los sacrificios, que podían consistir en animales cazados y hasta, antiguamente, en prisioneros sacrificados y consumidos en rituales mágico-antropofágicos.

Los primeros *eyemá-bierí*, según antropólogo mencionado anteriormente, eran simples cabezas labradas en el extremo de un pivote; las mismas, insertadas en la tapa *nsek-bierí* daban al conjunto una unidad explicativa y orgánica de la forma cilíndrica que guardaba,

⁴³ TESSMANN, W., *Los Pamues (los fang)*... Opus cit.

siempre, la caja relicario; se trataba de recordar el torso-vientre humanos como conjuntos vital.

Estas simples cabezas talladas eran de clanes *Betsí* que, según números estudiosos eran, posiblemente, los más primitivos.

Posteriormente los *Betsí* tallaron figuras completas, al igual que lo hicieron los Fang septentrionales.

Estas estatuillas no eran retratos en el sentido europeo de la palabra; según Fernández, se trataba de retratos que, si bien no correspondían a la realidad física del cuerpo humano, sí equivalían a su realidad vital.

Los *eyemá-bierí*, a principios de siglo, no tenían poder mágico, por lo que su valor era escaso. Posteriormente, y como consecuencia de la presión colonial y la de los misioneros, que les obligaban a desprenderse de sus objetos de culto animista, los Fang hallaron una solución a esta problemática; se trataba de una mezcla entre *nsik-bierí* y el *eyemá-bierí* que consistió en insertar en el *eyemá-bierí*, mediante una pequeña entalladura, pequeños fragmentos de cráneos posteriormente tapados con resina; entonces la estatuilla contenía toda la fuerza del *nsik-bierí* y la “realidad vital” del *eyemá-bierí*. A partir de este momento, que podemos fijar sobre los años 1920, la estatuilla adquiere poder mágico.

Cuando al cabo de largas migraciones que los llevaron hasta la costa, los fang tuvieron que agruparse. En 1927 adoptaron el culto del *bwiti*, mezcla de cristianismo y de culto de los antepasados, que buscaba la unidad y la reconciliación. Por influencia de los *bilopes*, que habitaban en el interior de Gabón, tomaron el *bwiti* de los *tsogho*, a quienes los pigmeos enseñaron el arte del *eboga*, una planta que provocaba la pérdida de conciencia durante varias horas y era el prelude a la extracción de los cráneos de las cajas donde estaban guardados. Se les mostraban entonces a los iniciados, futuros guardianes del *byeri*. Durante las ceremonias del *bwiti* en las manos.

Según J. W. Fernandez (1982),⁴⁴ la síntesis del *bwiti* y del catolicismo pudo realizarse con mayor facilidad porque la conquista colonial probaba la derrota de los antepasados destrozados por el número y la fuerza de los brujos.

⁴⁴ FERNANDEZ, J.W., *Bwiti: An Ethnography...Opus cit.*

4.3. LA ESTÉTICA FANG

Debemos la estética fang a dos estudios de J.W. Fernández (1973);⁴⁵ esta estética se extiende a todas las formas de vida y de cultura que los fang aprecian estéticamente y se aplica particularmente a los guardianes de los relicarios que los fang llaman *eyemá-bierí* (catalogados más a menudo como *bierí*).

El pueblo fang ha estado en migración, de norte a sur, desde hace varios siglos. El relicario, formado en un principio de corteza (*nsuk*) que contiene los cráneos de los antepasados y coronado por una escultura, era fácilmente transportable y convenía, mejor que el altar, al culto de los antepasados practicado por un pueblo en constante migración. A la migración se asocian los cambios en la forma y en el empleo de las esculturas. Los más antiguos eran simplemente cabezas, más tarde vinieron las medias figuras, y finalmente las figuras enteras. En cuanto a esta evolución de la forma, no debe ser descartada la hipótesis de una influencia religiosa europea; sin embargo, la aculturación fue probablemente indirecta, por el contacto con los pueblos Vili y Lumbo que vivían en las costas del sur del Gabón. Los cambios en la actitud de los fang hacia sus estatuillas en un indicador del cambio de función de éstas.

La importancia se desplazó hacia las estatuillas quizá bajo la influencia de la importancia que el cristianismo concede a la imagerie religiosa. A lo largo de los años sesenta, comienzan a insertar fragmentos de huesos craneales en unas pequeñas cavidades realizadas en las esculturas. Antes de la inserción de fragmentos de huesos, las estatuillas eran llamadas *eyemá-bierí*, después *mwan bian* (literalmente: *medecine child*).

Estas estatuillas son los guardianes, y su función es la de “defender los relicarios”. Pero también, una vez al año, y durante el ciclo de iniciación al culto de los antepasados, eran retiradas de los relicarios y se las hacía bailar, como marionetas, por encima de una choza.

Hay muchos estudiosos que comparan estas estatuillas con nuestros retratos fotográficos. Sin embargo los fang reconocen muy bien que es lo que distingue a estas estatuillas de

⁴⁵ FERNANDEZ, J.W., “Analysis of Ritual...*Opus cit.*”

las personas. Es por la vitalidad del personaje que los fang asimilan sus estatuillas a nuestros retratos fotográficos.

En cuanto a la ideología, el autor prefiere “oposición” a “contradicción”, partiendo del sentido etimológico (posiciones contrarias). Por ejemplo en la primera forma de los relicarios, el recipiente que albergaba los cráneos representaba el vientre o el torso cuya cabeza reside la dirección; cabeza y torso son opuestos.

La vitalidad es una propiedad estética parcialmente apreciada en el hombre en su madurez. La vitalidad de las estatuas fan implicaría lo que ellas representan de los humanos en plena madurez. Sin embargo, podemos constatar que no los representan literalmente o de forma naturalista, como nuestros retratos fotográficos. En su mayoría, representan, de hecho, los rasgos de un niño: vientre hinchado y hernia umbilical. Un determinado aspecto de los ojos se obtiene a veces clavando unos discos de latón en las cavidades orbitales. Un informador hizo observar al autor que la mirada asombrada de un niño pequeño se parecía a la de un *eyemá*, y la investigación confirmó esta asociación. Este tratamiento también tiene otro valor: los relicarios son guardados a la sombra, donde brilla la parte metálica de los ojos, revelando así la presencia del guardián del relicario. Finalmente las proporciones de las estatuillas “representan la edad, de los antepasados y su antiguo poder sobre los asuntos de sus descendientes”, aunque, por otra parte, sean reconocidas las propiedades infantiles de las estatuillas. Niño y anciano son opuestos y complementarios, y su complementariedad engendra el valor del antepasado. Explicaciones cosmológicas y teológicas garantizan esta interpretación; los recién nacidos son considerados especialmente próximos a los antepasados, de quienes el tiempo y los ritos iniciáticos que conducen al status de hombre le separarán poco a poco. La figura del antepasado no tendría esa vitalidad, que los fang aprecian estéticamente, si representase únicamente un anciano o a un niño.

En cuanto a los criterios de apreciación de las esculturas, trazos que participan de la expresión de la vitalidad, el autor menciona brevemente el acabado, la lisura, el equilibrio global y el equilibrio entre partes opuestas.

4.4. LA ESTATUARIA: LOS *BIERÍ*

a) Técnica de a estatuaria

Al igual que en todo el arte del África negra, el escultor o tallista Fang, *mbó-beyemá*, no es más que un anónimo y muchas veces un modesto artesano. Tessmann sostiene que la mayoría de las tallas fueron labradas por artesanos con escasa experiencia, ya que lo que se pretendía era simplemente crear una figura que “defendiera” el relicario.⁴⁶

Fernández también opina que las consideraciones de tipo estético eran totalmente secundarias.⁴⁷ Otros autores, en cambio, como Sabater consideran que estimaban mucho la destreza e inspiración del artista.⁴⁸

El *mbó-beyemá* tradicional parece ser que no solía aprender esta técnica de su padre, sino que se trataba de un oficio o habilidad. El tallador de figuras era, generalmente, también, el herrero, *nlúng*.

Las estatuillas eran encargadas por el *esá*, incluso a artesanos de otros clanes, y el pago se efectuaba mediante puntas de lanza, o mercancías de muy diversa índole.

Es preciso considerar que el *mbó-beyemá* se limitaba a tallar figuras que sólo tenían valor mientras permanecían estrechamente vinculadas al *bierí*; al realizarse el encargo, se indicaban algunos de las principales características que se exigían a la talla: sexo, tipología del tocado, decoración, posición de las manos, necesidad del vástago de inserción a la caja-relicario. La mayoría de estas piezas como ya se ha dicho son anónimas.

Las maderas empleadas para la talla de estas esculturas son bastante numerosas; el artista buscaba, con preferencia, maderas compactas de buen trabajar, no agrietables y que aceptaran una buena pátina. Las más empleadas fueron las de: *Ozikedján*, *Mitragyna ciliata*, *Mbé*, *Pterocarpus soyauxii*, y *Ngá*, *Ricinodendro africanum*. El *ébano*, *Mvilá*,

⁴⁶ TESSMANN, W., Los Pamues (los fang)...*Opus cit.*

⁴⁷ FERNANDEZ, J.W., “Analysis of Ritual...*Opus cit.*

⁴⁸ SABATER I PI, J., “Estatuaria...*Opus cit.*, pp. 284-312.

Dyospiros, eran muy difíciles de trabajar por secarse rápidamente y por su facilidad para agrietarse.

El escultor utilizaba el hacha grande, *ovón*; la azuela *nguack*, el pequeño cuchillo, *okeng* y la hoja abrasiva, similar al papel de lija, de akó, *Ficus exasperata*.

El escultor iniciaba su labor devastando el tronco escogido mediante la azuela y marcando el límite de los volúmenes que configuraría la talla; seguidamente buscaba, a ojo, el esquema estructural de la figura deseada. Posteriormente iniciaba el vaciado, elemental, de la cabeza, los brazos, busto, pies y vástago o zócalo.

El labrado de la cara era lo más laborioso y duraba muchos días; se empleaba la azuela y el pequeño cuchillo, *okéng*; los últimos retoques se daban con la hoja abrasiva, arena y agua.

Finalmente se procedía a dar a la talla una pátina adecuada, ya negra, marrón o rojiza. Para la primera se empleaba el aceite de palma y el negro de humo o resina de copal. Si se deseaba una coloración marrón se empleaba el extracto mucilaginoso de *corteza de Abutilon* y en cuanto a la roja, el producto empleado era la corteza de *mbé* o palo rojo.

b) Función y simbolismo del “*eyemá-bierí*”

El *bierí* es, en su conjunto, un objeto y una creencia, una figura artística y el nexo de unión mística con el mundo de los antepasados.

Podemos afirmar que el *eyemá-bierí*, como ya hemos repetido en varias ocasiones, tanto las cabezas solas como las estatuillas completas, representan al antepasado en profunda meditación. Se trata de figuras serenas dentro de un hieratismo que ayuda a comunicar al observador una sensación de recogimiento interior, del misterio que llega al arrobamiento; los brazos en actitud de plegaria cruzados delante del pecho a las manos colocadas, suavemente, sobre los muslos flexionados en actitud sedente.



Figura fang, Biéri. Gabón. Museo Quai Branly de París. Nº de inventario: 73.1965.9.1

Las cabezas solas, todavía más hieráticas e incluyen, en su tipología, algunas de las piezas más famosas del arte Fang.

En estas simples esculturas se patetiza una frente ancha y finamente bombeada, seguida de una faz triangular que, concluye en una pequeña boca proyectada hacia adelante, en graciosa e indescifrable mueca.

En todas estas tallas, el interés se centra en la cara donde la luz puede crear, al resbalar por sus suaves superficies de oscura patina, juegos de luz y sombras que contribuyen a subrayar el exótico encanto de un conjunto tan perfectamente equilibrado.

El *eyemá-bierí* no tiene historia, ni representa a nadie en concreto, en de alguna manera, la expresión plástica de un sentimiento. Ello explica la relativa homogeneidad de los estilos Fang. No obstante, existen sensibles diferencias que permiten una clara clasificación morfológica.

c) Morfología general de las figuras

- La cara. –Es generalmente cóncava, pero puede ser rectilínea y hasta convexa.
- La cabeza. –Es generalmente oval en la mayoría de las tallas, si bien las hay que tienen forma ovoide, de pera invertida y hasta perfectamente circular.
- El cuello. –Normalmente largo en el estilo *Ntum*, y muy corto en las tallas *Mvai* y *Okak*.
- Los brazos. –Pueden adaptar diversas posiciones: pegados al cuerpo con las manos cruzadas frente al vientre, pueden también portar objetos.
- Las piernas. –Generalmente tendidas, semiflexionadas, en posición sedente o arqueadas.
- Los ojos. –En forma de “grano de café”, excavados y con un trozo de espejo incrustado, o simplemente insinuados mediante una simple entalladura lineal. Muchas veces se presentan abiertos que para aumentar la viveza de la mirada como ya hemos dicho se añaden incrustaciones metálicas con clavos o discos que dan a la estatuilla un aire fantasmal.



Figura fang, *bierí*. Guinea Ecuatorial. Museo de Nacional de Antropología de Madrid. Nº de inventario: CE771.



Figura fang, *bierí*. Guinea Ecuatorial. Museo de Nacional de Antropología de Madrid. N° de inventario: CE947.

- El ombligo. –Se trata de un rasgo morfológico siempre muy marcado y evidencia una característica morfológica. Puede ser cilíndrico, cónico o redondeado.
- Los senos. –Son generalmente planos en los hombres, pero se patetizan los pectorales; en las mujeres pueden adoptar formas: cónicas, de obús, colgante o redondeada.
- El tronco. –Siempre de forma cilíndrica o ligeramente aplanada. el vientre generalmente es más prominente que el pecho.
- El sexo. –Muy patente siempre.
- Decoración general de las tallas. –La mayoría de las estatuillas muestran tatuajes Fang tradicionales, tanto en la cara como en el vientre, espaldas, brazos y piernas. En el Museo Etnológico de Barcelona se guarda una documentada colección, muy completa. Las tres marcas más típicas de los Fang: tipología “cola de gavilán”, tipología “media luna”, tipología “hacha de guerra”. En ocasiones, el artista plasma estas escarificaciones en las estatuillas, mediante la aplicación de placas metálicas o clavos de latón.

- El tocado. –El artista era siempre muy sensible a los detalles del tocado y lo representaba con gran detalle, tanto en las tallas masculinas como femeninas. Los *eyemá-bierí* casi siempre aparecen tocados con el casco tradicional Fang, *nló nvama*.
- Otros elementos decorativos. Si bien lo *eyemá-bierí* se representan siempre desnudos, las figuras femeninas lucían en la cintura el collar de perlas multicolor *andura*. Las tallas antiguas se adornaban con un penacho de plumas de turaco. Antiguamente el *eyemá-bierí* se insertaba en el *nsek-melán* mediante un vástago que sobresalía de la parte posterior de los muslos. Dicho pivote penetraba en la caja mediante un agujero abierto a propósito. La sensación era que la figura estaba sentada sobre el *nsek-bierí*. Las cabezas, solas, de los *Betsí*, también se clavaban en el relicario mediante este sistema.

d) Los estilos Fang

Según los estudios de Louis Perrois y en menor medida, ⁴⁹ Sabater i Pi la estatuaria Fang puede dividirse en:⁵⁰ estilos nórdicos de tendencia longiforme y estilos meridionales de tendencia breviforme. Fernández, que no acepta esta clasificación, opina que la estilística debería ser más analítica.

⁴⁹ PERROIS, L., “La statuaire de fang...”, *Opus cit.*, pp. 22-42. PERROIS, L., “L’Afrique équatoriale... *Opus cit.*, PERROIS, L., *El arte fang de Guinea...Opus cit.*, PERROIS, L., *Fang: visions of Africa series*, 5 continents, 2006.

⁵⁰ SABATER I PI, J., “Estatuaria ...*Opus cit.*, pp. 284-312.



Figura fang, *bieri*. Museo Quai Branly, París. Nº de inventario: 71.1908.9.1

- *El estilo Ntúm-Mobún.* –Corresponde a los grupos nórdicos Fang. Las características más notables de este estilo sería el alargamiento de las figuras, los brazos son generalmente, débiles y despegados de cuerpo. Existen tallas con un marcado gusto por la esbeltez y la redondez, pero nunca son estridentes.

Las cabezas son siempre poderosas, bien labradas y completamente acordes con la tradición escultórica de este pueblo. También en algunas ocasiones pueden aparecer las figuras con las manos en el pecho, los muslos encogidos patetizando la musculatura de las piernas. La pátina negra o muy oscura da al conjunto una gran calidad.

En el estilo Ntúm hallamos también figuras más libres, dan sensación de más movimiento. De este tipo de figuras tenemos el caso de la tipología de la madre llevando a su hijo en hombros, que ha sido muy divulgada por múltiples manuales de arte africano. Los Ntúm tallaron, también figuras con miembros articulados. En ceremonias religiosas se les hacía bailar.

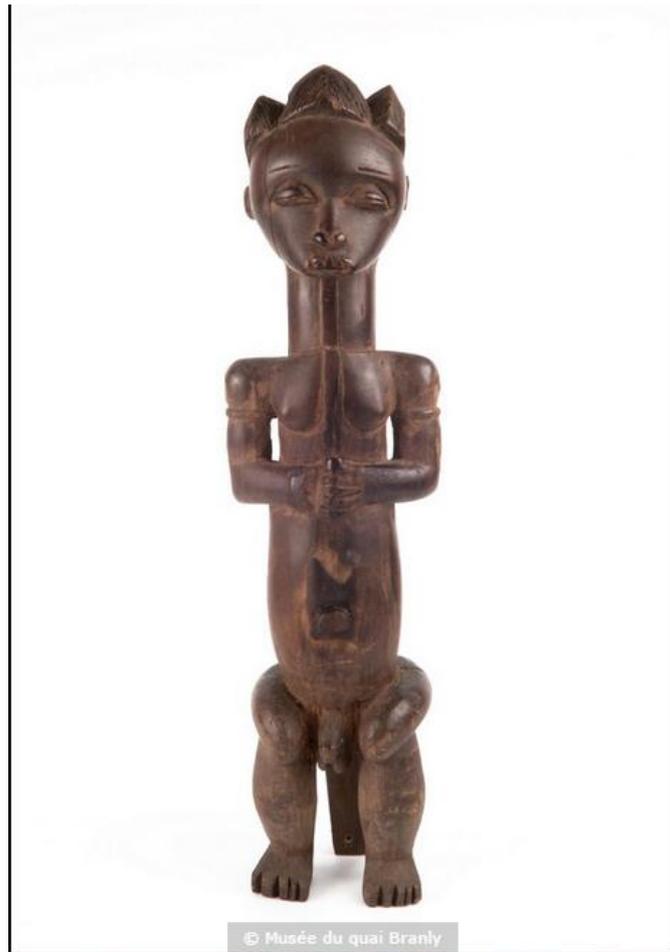


Figura fang, *bierí*. Museo Quai Branly, París. N° de inventario: 73.1963.0.505

- *El estilo Mvaí.* –Es uno de los más característicos y singulares, por lo que resulta muy fácil de identificar. Las cabezas son muy hermosas y lucen siempre el tocado Fang de tres crestas; la frente, siempre muy ancha corresponde a un neurocráneo muy desarrollado; los ojos en forma de “granos de café”, son inconfundibles; la cara, muy cóncava y prognata, termina con una boca larga y ligeramente incurvada y la nariz grade. Sus rostros presentan un aire de serenidad y de concentración religiosa. Las manos se cruzan delante del vientre; las piernas en posición sedente, muestran una potente musculatura.



Figura Fang, Gabón. Museo Quai Branly de París. N° de inventario: 71.1990.184.7

- *Los estilos meridionales.* –Las figuras son menos estilizadas y sus volúmenes más contundentes. Dan una sensación de fortaleza no exenta de velada tosquedad. La frente de estas figuras completas, más modernas, sigue alta, noble y graciosamente redondeada; la boca insinúa un enigmático mohín como remate de un mentón casi inexistente.



Figura fang.Gabón. Museo Quai Branly de París. N° de inventario: 71.1954.67.3

- *El estilo Nzaman.* –Es muy similar al anterior, pero las cabezas están tratadas con distintas técnicas. La frente conserva su curvatura pero el resto de la faz es brusco y redondo, carente de aquel final dulce e insinuante. En estas tallas se halla siempre presente el vástago de inserción de la figura a la caja-relicario.



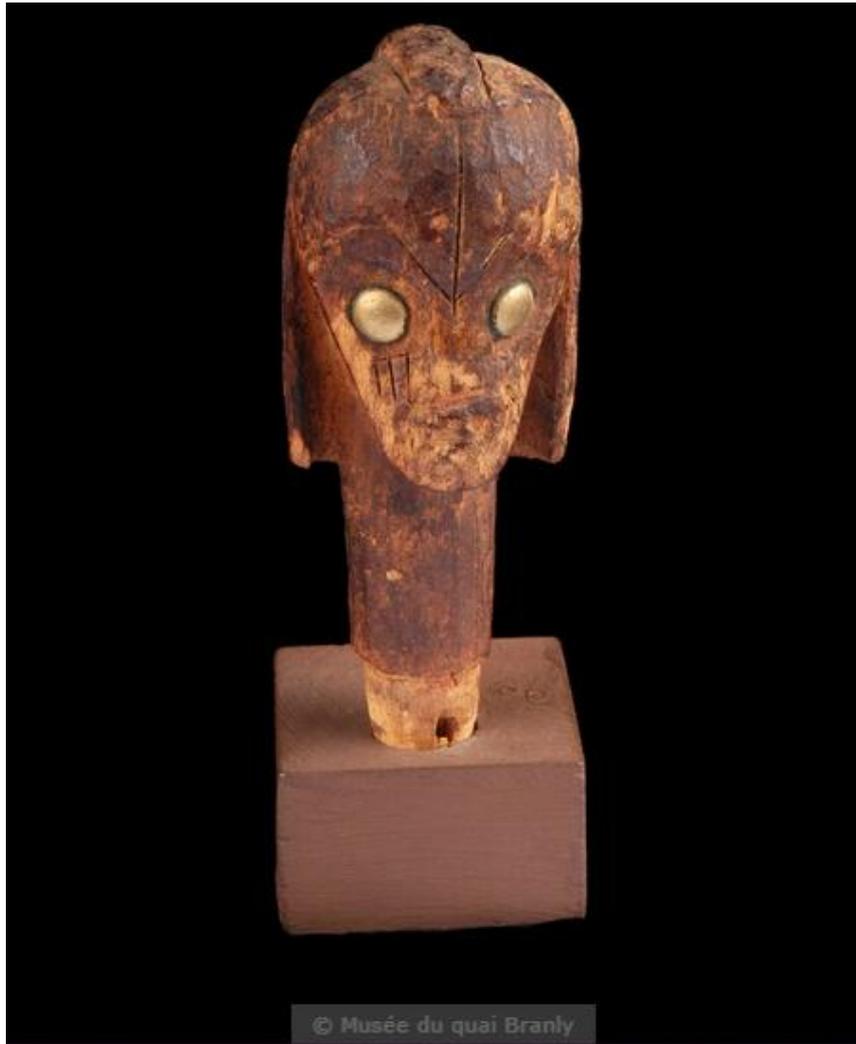
Figura Fang, Gabón. Museo Nacional de Antropología de Madrid. N° de inventario: CE771.

- *El estilo Fang.* –Se trata de figuras más cortas, que algunos autores clasifican como breviformes. Son piezas muy escasas, por esta razón este estilo está muy poco definido.



Figura Fang, Gabón. Museo Quai Branly de París. Nº de inventario: 71.1941.13.8

- *El estilo Okak.* –Localizado en el Río Muni. Las piezas son de líneas suaves. Las formas son poderosas, las caras redondeadas o alargadas en forma de pera invertida. Se alejan de la tipología Fang clásica. Las patinas siempre muy bien cuidadas. Se logran mediante baños de aceite de palma y negro de humo dando así una gran calidad a la figura. Una característica de estos *eyemá-bierí* son los collares, *nvot* y las pulseras, *ngós*.



Cabeza relicario Fang, Gabón. Museo Quai Branly de París. N° de inventario: 71.1954.67.13

- *Las cabezas Betsí.* –Estas tallas merecen una atención muy especial, por tratarse de la expresión más genuina del arte Fang. Estas cabezas se dividen en: Cabezas tocadas con cascos de trenzas, que llaman *ekimá*, cabezas con casco de cauris y clavos de latón, *nló-nvama* y, finalmente, las cabezas con peinados simples. Todas estas cabezas proceden de la región de río *Okano* en el Gabón septentrional. Las primeras tienen un trato muy estilizado, casi geométrico con altos niveles expresivos. Las cabezas sin tocados serían, de todas, las más modernas.

4.5. LAS MÁSCARAS

En lo que concierne a las máscaras, menos usadas en esta zona, poseen una influencia directa del área del Gabón, utilizándose con sentido funerario y como color simbólico el blanco, evolucionando últimamente a la representación de rasgos europeos.

Los fang utilizaban máscaras dentro del ámbito de sus sociedades secretas. Se tratan de ceremonias, son ritos que van unidos a bailes imprescindiblemente. Las máscaras se completan con vestidos, generalmente de rafia. Aunque lo más importantes es la cabeza, donde reside la "fuerza vital". Sirven como medio de atrapar esta "fuerza vital".

Por lo general suelen presentar unas características comunes. Realizadas en madera por lo general, ya que es el material más abundante en la naturaleza. Se recubren en caolín la gran mayoría y los colores más habituales son el blanco y el negro. No presentan gran ornamentación, en todo caso algún tocado de plumas.

Se distinguen cuatro tipos: Máscara "tortngil" o "ngil", máscara "ekeke", máscara "ngontang" y máscara "so".



Máscara Fang, tortngil o ngil. Gabón. Museo Quai Branly de París. N° de inventario: 71.1965.104.1

a) Máscara tortngil o ngil

La cofradía del *ngil* o gorila, prohibida en 1910. Las máscaras eran usadas por los miembros de una sociedad masculina del mismo nombre durante el inicio de un nuevo miembro y la persecución de los malhechores. Enmascarados, vestidos con trajes de rafia y asistidos por ayudantes, se materializaría en el pueblo de noche, iluminado por luz de las antorchas.

Máscaras recubiertas de caolín blanco. Pueda tener hasta un metro de largo, con boca pequeña, cejas abombadas y frente ligeramente arqueada.



Máscara Fang, ekeke. Gabón. Museo Quai Branly de París. Nº de inventario: 73.1968.7.1

b) Máscara ekeke

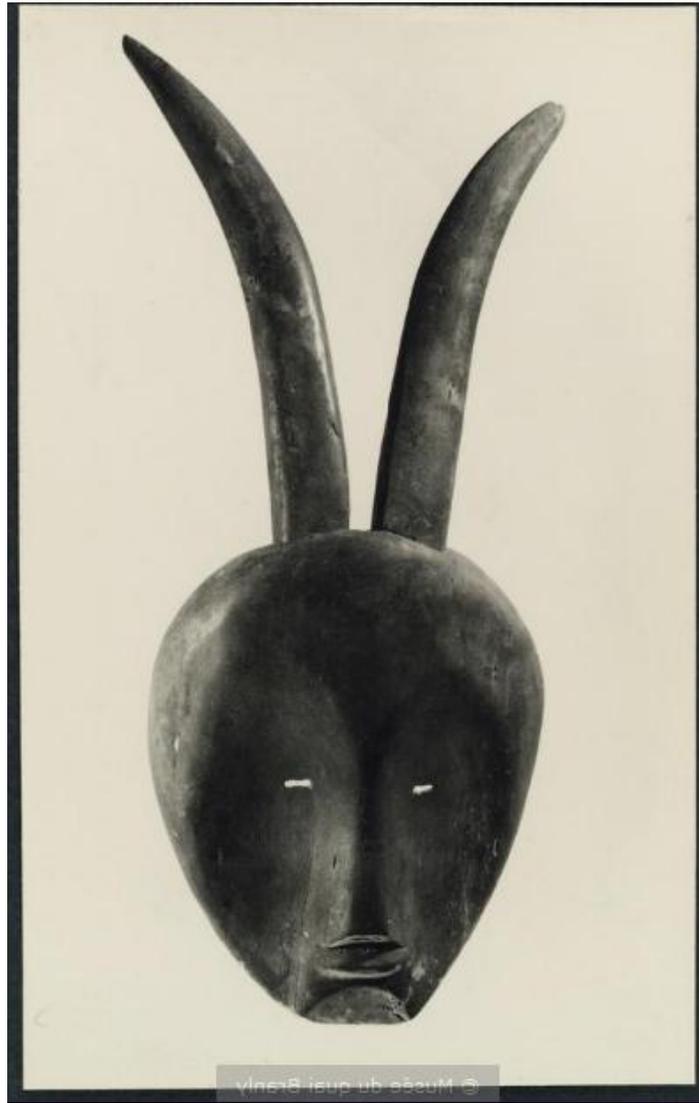
Máscara recubierta de caolín blanco, como la anterior, con detalles en negro resaltando los ojos y la boca. El arco ciliar dibuja un corazón. Detalles muy esquematizados. Se suelen decorar con un tocado de plumas, que en la mayoría de los casos se han perdido de las piezas por el paso del tiempo. Son representación de espíritus de sociedades secretas, por esta razón se utiliza el color blanco, el cual en estas cultura africana hace referencia a la muerte.



Máscara Fang, ngontang. Gabón. Museo Quai Branly de París. Nº de inventario: 73.1963.0.29

c) Máscara ngontang

La sociedad de danza *ngontang*, apareció esta variedad máscara entre Camerún y Gabón poco antes de 1920. Representa el espíritu de los muertos que visitan a los miembros de los clanes de la tribu con la forma de una joven mujer blanca. Esta máscara se utiliza para localizar los brujos: los que hacen mal uso de los espíritus y poderes, pero también se utilizan en fiestas, funerales, fiestas de nacimiento, y con motivo de una importante decisión comunitaria. Se llevan sobre la cabeza, a modo de yelmo, completándose con un vestido de fibras. En la gran mayoría de las ocasiones se tallan con varias caras yuxtapuestas del mismo tamaño, por lo general suelen ser cuatro, aunque pueden también ser dos o tres.



Máscara Fang, de la sociedad secreta so. Guinea. Museo Quai Branly de París. N° de inventario: PP0150692

d) Máscara so

El *so* o antílope rojo estaba vinculado a ritos de iniciación, que duraba varios meses. Las máscaras tenían unas características concretas. Presentan colores oscuros, por lo general rostro ovalado y arco ciliar con forma de corazón, menos marcado que en las anteriores. Ojos representados con unas pequeñas rayas, que en ocasiones o están pintadas o son una pequeña abertura, una nariz alargada y una pequeña boca. Por último, los elementos que la caracterizan que son unos largos cuernos.

IV.CONCLUSIONES

El arte Fang es una de las manifestaciones artísticas más importantes y bellas del continente africano. Como ya hemos dicho se dieron a conocer gracias a los postimpresionistas como modelos para sus obras. Gracias a ellos se comenzaron a coleccionar y darse a conocer ante el gran público que hasta entonces se consideraban piezas etnológicas, a pesar de que sigue habiendo gran cantidad de éstas en dichos museos. Como es el caso de la colección del Museo de Antropología de Madrid.

Actualmente esta actividad artística, por desgracia se trata de algo muerto porque su vigencia está íntimamente ligada al culto de los antepasados dentro de un marco tribal animista, patrilineal, poligínico y exógamo.

La manifestación artística más importante del arte fang son los *bierí*. Se tratan de estatuillas de madera compacta que se colocan mediante un vástago sobre la tapa de un relicario donde se encuentran los cráneos sagrados de los antepasados del clan. Estas representaciones actúan como protectores de los restos sagrados. Presentan una morfología muy característica. Cabeza oval con frente abombada, ojos generalmente de grano de café, tronco cilíndrico con abdomen abultado y hernia umbilical y por último piernas semiflexionadas. Las figuras por lo general no presentan ornamentación, únicamente algún tatuaje. Dentro del arte Fang existen estilos diferentes según la zona geográfica con unos rasgos morfológicos concretos de cada zona. Los estilos que hemos nombrado anteriormente son: estilo Ntúm-Mobún, Mvai, estilos meridionales, Nzaman, fang, Okak y las cabezas Betsí

Estas obras de las que hemos hablado han pasado a ser objetos de museos, gracias a su gran influencia a principios del siglo XX con las vanguardias y la creación del primitivismo. Pero incluso hoy en día todavía es imposible su contexto, los motivos de su creación y otros muchos aspectos que no son totalmente desconocidos y que nos aportarían una valiosa información a su documentación.

V. GLOSARIO

ABA: Casa de la palabra, lugar de reunión de los hombres, a la entrada o salida del poblado, que sólo posee una calle.

ANDURA: Collar de perlas multicolor que lucían en la cintura las mujeres fang.

AYONG: Palabra que designa al clan del marido en un matrimonio.

BA: Nombre tradicional que se le da en la tribu de los fang a un polvo rojo con el que se unge al *bierí*.

BETSÍ: Clan que forma parte la tribu de los fang.

BIERÍ: Palabra que designa al conjunto de la caja relicario en la que descansas huesos de los antepasados y sobre este una cabeza o figurilla que evocaba al antepasado y lo protegía.

BWITI: Culto que se basa en la mezcla de cristianismo y de culto de los antepasados, que buscaba la unidad y la reconciliación.

EBOGA: Planta que provocaba la pérdida de conciencia durante varias horas y era el preludio a la extracción de los cráneos de las cajas donde estaban guardados, los *ensek-bierí*.

EKEKE: Máscara fang que presenta la frente blanca, la cara policromada en blanco y negro y la boca pintada. Son representación de espíritus de sociedades secretas.

EKIMÁ: Dícese de las cabezas de las tallas *bierí* tocadas con cascotes de trenzas.

EKUEKUÉ-NLÓ: Cráneos sagrados de la tribu de los fang que se guardaban dentro del *nsek-bierí*. Estos cráneos pertenecían a los antepasados de la tribu de los actuales miembros.

ESÁ: Palabra con la que los fang designan entre ellos la palabra tribu.

GANGAN: Sinónimo de medicinero de la tribu, en lengua fang.

KIKUMA: Sinónimo de jefe de la tribu, en lengua fang.

MBÓ-BEYEMÁ: Sinónimo de tallista en lengua fang.

MBÓN-MALÉN: Aceite de palma en lengua fang.

MVAI: Tribu que forma parte de los fang, localizada en Mali.

MWAN BIAN: Nombre que reciben los *eyemá-bierí* tras la inserción de fragmentos de huesos en las estatuillas.

NDAEBOT: Gran familia en lengua fang.

NGÓS: Pulseras propias de la tribu de los fang.

NGONTANG: Máscara fang de tipo yelmo. Se llevan sobre la cabeza, completándose con un vestido de fibras. Se tallan con varias caras yuxtapuestas.

NGUACK: Azuela en lengua fang. Herramienta que utilizaba el escultor en la talla de la pieza.

NLÓ NVAMA: Casco tradicional Fang

NLÚNG: Herrero en lengua fang.

NSEK-BIERÍ: Palabra designaba una caja cilíndrica de corteza de *andún*, que servía de relicario del material sagrado, generalmente cráneos.

NSISÍM: Alma en lengua fang.

NSUK: Corteza de árbol en lengua fang.

NVOGEBOT. Dícese del *bierí* concerniente a antepasados del clan, *nvogobot*.

NVOT: Collares propios de la tribu de los fang.

OKENG: Pequeño cuchillo en lengua fang. Herramienta que utilizaba el escultor en la talla de la pieza.

OVÓN: Hacha grande en lengua fang. Herramienta que utilizaba el escultor en la talla de la pieza.

PAMUÉS: Sinónimo de Fang.

SO: Máscara fang. El *so* o antílope rojo estaba vinculado a la iniciación, que duraba varios meses; las máscaras tenían largos cuernos.

TORTNGIL: Máscara fang. Cara policromada en blanca, que pueda tener hasta un metro de largo, de boca pequeña, cejas abombadas y frente ligeramente arqueada.

VI. BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA GENERALES

AA.VV., *Historia del Arte Gallach. Vol. 14, América. África. Oceanía*, Barcelona, Océano: Instituto Gallach de librería y ediciones, D.L. 1996.

AA.VV., *Arte africano*, Madrid, Espasa-Calpe, (col. "Summa Artis" vol. XLIII), 1998.

AA.VV., *Historia Universal del Arte: Arte Oriental, Africano y precolombino*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000. pp. 89-117.

ALMAZÁN TOMAS, D., "El gusto por lo salvaje: reflexiones sobre la valoración del arte africano y el primitivismo", en VV.AA. *Simposio reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C), 2012. pp. 339-356.

ARANZADI, I., "El marco espacio-temporal en el pensamiento africano, como sustento de la oralidad en las culturas musicales de Guinea Ecuatorial", *Oráfrica, revista de oralidad africana*, nº 9, 2013.

BARGNA, I., *Arte Africano*, Madrid, Libsa, 2000.

BOURDIEU, P., *Choses dites*, París, Minuit, 1987.

FAGG, W., *Sculptures africaines*, París, Hazan, 1965.

FERNANDEZ, J.W., "Analysis of Ritual: Metaphoric Correspondences as the Elementary Forms", *Science*, vol. 182, nº 4, Washington, 1973.

FERNANDEZ, J.W., *Bwiti: An Ethnography of the Religious Imagination in Africa*, Nueva York, Princeton University Press, 1982.

GOODY, J., *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, París, Minuit, 1979.

HUERA, C., "Arte primitivo", AA.VV., *Historia universal del Arte: África, América y Asia*. Vol. X. Barcelona, Planeta, 1990.

LAUDE, J., *African Art of the Dogon. Myths of the Cliff Dweller*, Nueva York, Viking Press, 1973.

LÉVI-STRAUSS, CL., *Race et histoire*, París, Unesco, 1952.

LÉVI-STRAUSS, CL., *Anthropologie structurale II*, París, Plon, 1973.

MILICUA, J., *Historia universal del arte. África, América y Asia*. Vol. 10, Barcelona, Planeta, 1990.

PERROIS, L., “ L'Afrique équatoriale atlantique “. SCHMALENBACH, W. *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller*, Genève, Paris, Nathan, 1988.

SIERRA DELAGE, M., *Tallas y máscaras africanas en el Museo Nacional de Etnología*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, D. L. 1980.

SIERRA, M., *África: Museo Nacional de Antropología: pueblos de África en las colecciones del Museo*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos: Fundación Caja de Madrid, 1993.

2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

AA.VV., *Fábulas guineanas: narraciones orales de la cultura fang*, Madrid, Las Rozas: La ley-Actualidad, 2005.

ALEXANDRE & BINET, *Le Groupe dit Pahouin, Fang, Bulu, Betsí*, París, Presses Universitaires de France, 1958.

ARANZADI, I., *La adivinanza en la zona de los Ntumu: tradiciones orales del bosque Fang*. Madrid, Sial, 1999.

AVA NGUERE, B., “La familia fang en África”, en BOROBIO, D. *Congreso Internacional "Familia e interculturalidad"*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2002. pp. 365-370.

BINET, J., “Sociétés de danse chez les fang du Gabon”. *Travaux et document de l'O.R.S.T.O.M.*, nº 16, París, O.R.S.T.O.M., 1972.

BORREGO NADAL, V., “Visión” y conocimiento: *el arte fang de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid facultad de Bellas Artes departamento de escultura, 2001.

EDU EYAMA ACHAMA, J.R., “Los Fang, entre dos orillas tradición y modernidad”. En *Congreso Internacional "África-Occidente"*, Vol. 2, Huelva, 2011. pp. 403-426.

ESONO, M., “El analfabetismo y la pobreza de la mujer fang. Retos éticos del presente y del futuro” , *Moralia*, Vol. 32, nº. 122-123, Madrid, Instituto Superior de Ciencias Morales, 2009.

FABREGAT, E., "Algunos caracteres del sistema de propiedad "fang"", *Ethnica*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 1971.

FERNANDEZ, J.W., "Fang Reliquary Art: Its Quantities and Qualities", *Cahiers d'études Africaines*, vol. XV, 1975. pp. 723-746.

MBANA, J., *Brujería fang en Guinea Ecuatorial (el mbwo)*, Madrid, Sial, 2004.

NDONGO, J., *Los fang*, Madrid, Artegraf, 1985.

OCHAAÍ MVE BENGOBESAMA, C., *Tradiciones del pueblo Fang*, Madrid, Rialp S.A. 1981.

PANYELLA, A., *Estudio del proceso técnico de la cerámica fang (Guinea Española y Camarones) y su relación con la estructura social*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos, 1955.

PARDO DE LEÓN, P., "Análisis racional de reglas de juegos practicados por niños fang en un poblado de Guinea Ecuatorial", *Tarbiya: Revista de investigación e innovación educativa*, nº 5, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

PERROIS, L., "La statuaire de fang du Gabon", *Arts d'Afrique Noire*, nº 7, París, Orstom, 1973. pp. 22-42.

PERROIS, L., " L'Afrique équatoriale atlantique". SCHMALENBACH, W. *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller*, Genève, Paris, Nathan, 1988.

PERROIS, L., *El arte fang de Guinea Ecuatorial.*, Fundación Folch, Madrid, Ediciones Polígrafa, D.L. 1990, pp. 7-38 y 97-159.

PERROIS, L., *Fang: visions of Africa series*, 5 continents, 2006.

SABATER I PI, J., "Estatuaria fang", *D'Art*, nº 3-4, Barcelona, Departament D'Art, Universidad de Barcelona, 1977, pp. 284-312.

SABATER I PI, J., *Els tatuatges dels fang de l'Àfrica occidental art, simbolisme i biologia en una manifestació artística poc coneguda*. Barcelona, Ajuntament, Regidoria d'Edicions i Publicacions, D.L. 1992.

SAMPERIO ITURRALDE, J., "Fang, la escena del arte Africano", *Descubrir el arte*, nº 159, Madrid, 2012. pp. 70-77.

SÁNCHEZ MOLINA, R., *Las imágenes de los fang en los expedicionarios, misioneros y africanistas españoles durante la época colonial (1858-1959)*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED. 1998.

TESSMANN, W., *Los Pamues (los fang): monografía etnología de una rama de las tribus negras del África occidental*, Alcala de Henares, Universidad de Alcala de Henares, 2004.

3. DIRECCIONES DE INTERNET

a) Bases de datos empleadas para la localización de publicaciones científicas

<http://www.crue.org/rebiun.htm> Red de Bibliotecas Universitarias Nacionales. Base de datos con los catálogos completos de las bibliotecas universitarias españolas.

<http://dialnet.unirioja.es/> Fundación dialnet, Universidad de la Rioja. Base de datos en la que podemos encontrar gran cantidad de publicaciones útiles para la bibliografía.

<http://www.bne.es/es/> Biblioteca Nacional de España. Es la institución bibliotecaria superior del Estado; su misión es recoger y conservar el Patrimonio Bibliográfico de España.

b) Base de datos des catálogos de las colecciones públicas españolas

<http://ceres.mcu.es/> Red Digital de Colecciones de Museos de España. Base de datos que reúne los catálogos de las colecciones de los museos españoles.

c) Museos especializados visitados para la elaboración del trabajo

<http://www.quaibrantly.fr/es/> Museo de etnología Quai Branly de Paris. El museo quai Branly presenta colecciones de objetos de las civilizaciones de África, Asia, Oceanía y América. Además contribuye a la investigación de estas culturas.

<http://mnantropologia.mcu.es/> Museo Nacional de Antropología de Madrid. Ofrece al público una visión global de la cultura de diferentes pueblos y asimismo establece las semejanzas o diferencias culturales para poner de manifiesto la riqueza y diversidad de las culturas existentes a lo largo del mundo, favorece la comprensión intercultural y promover la tolerancia hacia otros pueblos y otras culturas.

<https://www.centrepompidou.fr/es> Centre Pompidou de Paris. Sede del museo de arte contemporáneo de París.