



miradas descolonizadas

las máscaras de los espíritus



coordinador alfonso revilla carrasco



Las máscaras de los espíritus

© Alfonso Revilla Carrasco.

1.ª edición. Zaragoza, 2022

Edita: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

ISBN: 978-84-18321-27-6

Fotografía: Antonio Moliné e Isabel Revilla.

Diseño: Alfonso Revilla Carrasco y Judit Pérez.

Coordinador: Alfonso Revilla Carrasco.

Prólogo visual: Jaime Sanjuán.

Autores: Alfonso Revilla, Juan José Andreu, Juan José García Revillo, Carmen de Peña, Eva Cabrero y Jaime San Juan.

Colaboran: Ayuntamiento de Huesca, Grupo de investigación Argos (Gobierno de Aragón-UZ) y Universidad de Zaragoza.

l a s m á s c a r a s d e  l o s e s p í r i t u s



Centro Cultural Manuel Benito Moliner de Huesca

Exposición financiada por el proyecto Poctefa MIGAP (Mind the gap) "Acceso a educación y cultura para la generación de capacidades en territorio transpirenaico". Financiado con los fondos FEDER.

Con la colaboración especial de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón.

prólogo visual

por Jaime Sanjuán **p.8**

las máscaras de los espíritus

por Alfonso Revilla **p.11**

máscaras africanas

por Alfonso Revilla, Juan José Andreu y Juan José García Revillo **p.22**

visualidades colonizadas aproximación didáctica al arte negroafricano

por Alfonso Revilla **p.52**

más allá del simbolismo conservación y restauración de una máscara bamana por Carmen de Peña y Eva Cabrero. Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón **p.56**

prólogo visual

por Jaime Sanjuán



El trabajo del artista virtual Jaime Sanjuán “habla de dualidad; luz - oscuridad, exterior - interior, materiales pobres y ricos, izquierda y derecha; a partir de identidades en evolución que quedan reflejadas en el rostro del portador.

También trabaja los conceptos de dualidad entre modernidad y tradición en las luces de la pieza; “en los ojos del portador se ve reflejada una luz artificial (ventanas contemporáneas) y en la luz de la máscara se ven luces y sombras arrojadas de un entorno natural”.

En este prólogo visual de la exposición “todo es contraste, pero representado en forma de armonía donde los elementos no compiten sino que se arropan unos a otros”.



las máscaras de los espíritus

por Alfonso Revilla



La máscara se mueve en el tiempo de los espíritus. En el tallista recae la responsabilidad de ser capaz de crear vínculos, de mantener equilibrios, de superar conflictos, soportar ritos de iniciación, establecer e impartir justicia; esto es, ser elemento de regulación y cohesión social. Todo ello en virtud de la autoridad que emana de la máscara; que es ser capaz de abrir la realidad que comúnmente no vemos, bien sea esta visible o no. En estas condiciones el tallista se presenta concentrado, ensimismado en su trabajo, realizado en muchos casos aislado. La máscara ha de contener la nueva realidad identificada en la forma, que en ningún caso, pueda ser casual. Ha de responder a la nueva naturaleza que contiene. Una vez acabada deberá ser reconocida de forma pública.

La máscara nace asignada a una función, si bien puede evolucionar aceptando cada vez mayor responsabilidad y reconocimiento social. Su forma está íntimamente ligada a su función. Una ma-

yor belleza *formofuncional* no es ajena a una mayor aceptación. Algunas máscaras pueden ser desechadas si no cumplen la función exigida.

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



La máscara comunica las concepciones tribales, su soporte cognoscitivo y místico; aplicada al rito actúa en la persona, cambiando su estado para sufrir un reconocimiento que permita al individuo diferentes metamorfosis hasta llegar a un ser completo; le autoriza y reconoce, le fragmenta y reconstruye.

La máscara actúa con capacidad de ejecutar y acompañar el cambio; para ello se inserta en la realidad ritual, y se vuelve mito, norma, antepasado o ancestro, se convierten en una prolongación casi física que emana desde el interior de la talla.

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

La máscara permite desdoblar la realidad, jugando con evocaciones y sugerencias. El tallista va más allá de lo que se puede advertir como acto de percepción. Se dirige hacia lo que se intuye, no se queda en la representación iconográfica, sino que se instala en el "acto", generando nociones de fertilidad, pro-

tección o transformación, hasta ponerlas en evidencia.

Así en su proximidad vemos su lejanía, en la presencia "escandalosamente visible, habita lo invisible, (donde) todo se tornan figuraciones, imaginaciones, fantasmas" (Calvo Serraller, 1990, 23).

Una vez que la talla tiene asignada una función: ser manifestación de lo sagrado, representación de un mito, ancestro o bien recordar ciertos acontecimientos; hemos de observarla sensible, ya que se expresa al mismo tiempo como forma, totalmente sólida, abarcable, táctil. Se muestra perfectamente asequible a nuestros sentidos; se afirma en su realidad material cumpliendo formalmente con total convicción plástica.

La máscara es básicamente experiencial; esta experiencia plástica es una sensación que ocurre, sucede; que de alguna manera se encuentra presente delante del espectador.

El acercamiento a la máscara africana requiere de la mirada hacia el objeto como desarrollo, casi como ver una obra teatral, dejando que la mirada se dirija hacia la máscara, que se acerque, que la haga entendible como objeto presente y actual. La máscara se mostrará como es, mostrará la tensión y estructura de sus partes, dirigirá nuestra mirada entre sus formas, nos acompañará de fuera a dentro; de lo visible a lo invisible, del continente al contenido.

equilibrio

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

La máscara se conjuga como una estructura completa. Los elementos que componen su estructura formal se relacionan entre sí limpiamente, tanto el espacio formal como el vaciado. El tallista se encarga de que los vanos que dejan las virutas suprimidas se acoplen como no puede ser de otra forma en la obra, formando una unidad indisoluble;

organizando el lenguaje plástico de forma rítmica. El resultado: equilibrio, serenidad, firmeza. Así la máscara se presenta con una imagen de estabilidad y permanencia.

La necesidad de comprensión propia y de la realidad que nos abarca no ha llevado al africano a etiquetar y encasillar febrilmente todo el conjunto de realidades que nos soportan, sino que han dejado que estas fluyan y se desarrollen, se mezclen y se diversifiquen. Como ser humano acepta la realidad como creadora. La máscara africana forma parte de la vida sin ser inútilmente contemplada, porque su sentido está en su cercanía, y su cercanía en su capacidad de dotar de narrativas consistentes que den respuestas a la naturaleza humana.

autoridad





generalizaciones

No podemos hablar de forma genérica de máscaras africanas, aunque sí percibimos una sensación de relativa coherencia, no basada exclusivamente en categorías vinculadas a características comunes. El problema de la generalización no está en los errores que se producen al desestimar ciertas diferencias, ni en el hecho de que no responden a todas las particularidades, sino más bien en querer sentar bases atributivas aplicables a todas las manifestaciones de un conjunto, creando sistemas cerrados con pretensiones enciclopédicas en términos exclusivamente formalistas, cuando los conceptos que generan las obras, ni las obras en sí, tienen su origen en la técnica, sino que se manifiestan en ella y en muchos casos se plantean como a posteriori.

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

etnia

máscara y rostro

El rostro es el factor básico de la identidad personal y el instrumento de reconocimiento social. El rostro no es casual, refleja en gran medida las características que conforman nuestra naturaleza. Las alteraciones sufridas en el rostro o en parte de él, crean un conflicto en el propio reconocimiento y dificultan la proyección social.

El rostro al mismo tiempo constituye, por las similitudes hereditarias un reconocimiento temporal en una línea parental, definiendo el parentesco y linaje, ambas base de la estructura social de una parte significativa de las culturas tradicionales negroafricanas.

La utilización de máscaras conlleva una suplantación a través del rostro de la propia naturaleza que se sustituye por la suplantada. La imagen de la máscara en su aspecto formal debe contener esta nueva naturaleza (tanto la máscara como el conjunto utilizado por el portador, incluidos sus gestos y movimientos). "La máscara transforma el cuerpo del bailarín que conserva su individualidad y, sirviéndose de él como de un soporte vivo y animado, encarna a otro ser: genio, animal mítico o fabuloso que es representado así momentáneamente" (Laude, 1968, 144).

Portar una máscara conlleva "un proceso de desdoblamiento: el portador de la máscara representa, cuando la lleva, un personaje distinto del que es cuando no la lleva" (Ramírez, 1996, 67), modificando las líneas temporales y geográficas a través del rito para vincular lo natural y lo sobrenatural.

máscara e identidad



máscara y transformación

La identidad de la máscara es fundamentalmente social, indisoluble de sus teatralizaciones, ya que estas, “son verdaderos espectáculos catárticos en el curso de los cuales el hombre adquiere conciencia de su puesto en el universo” (Laude, 1968, 142).

La máscara presentifica los mitos dando sentido a la cotidianidad para ofrecer narrativas que permitan una comprensión profunda del más allá a partir de “la concretización de un espíritu, de una criatura sobrenatural que interviene en la vida de los individuos y de la sociedad. Se sitúa entre lo sagrado y lo profano. El más allá se hace visible y regula la existencia de los individuos” (Meyer, 2001, 74).

presentificación

La finalidad de las máscaras no se limita a la representación. Los tallistas africanos dirigen su trabajo hacia la presentificación, que dotará a la máscara de una presencia, la hará presente, ocupando un espacio no posicional sino dialógico. En esto, los escultores africanos son unos maestros.

La máscara acompaña procesos de transición. Estos procesos están vinculados a un cambio en la identidad de los individuos, lo cual implica de por sí un desequilibrio que requiere la presencia de la máscara, que actúa como revelación de lo invisible para soportar la incertidumbre del cambio. “Una máscara no es exactamente un disfraz –en todo caso, en el contexto de las culturas mágicas en las que florece, un disfraz no es meramente un disfraz: la frontera entre el ser y el aparecer no ha establecido aún sus prestigios, por lo que endosar una máscara no pertenece al dominio de la apariencia y la simulación, sino de la transformación y la metamorfosis” (Morey, 1995, 18).



máscara y rito

La categoría máscaras responde a la concepción de identidad y relación de las diferentes realidades del ser humano. Las máscaras están asociadas en su mayor parte a ritos de iniciación, agrarios, funerarios, o de adivinación y magia. “La intervención de las máscaras marca todos los momentos importantes en la vida de un africano, y muy en particular tres circunstancias: los ritos de fertilidad, iniciación a la vida adulta y los funerarios” (Meyer, 2001).

En general, para los ritos de paso, como para los ritos de fecundidad, las máscaras tienen como fin: “recordar los acontecimientos notables que se han producido en los orígenes y que han dado como resultado la organización del mundo y de la sociedad. Recordarlos ciertamente, pero también repetirlos, manifestar su permanente actualidad y reactivar, en cierto modo, la realidad presente trasladándola a esos tiempos fabulosos en los que el dios la concibió ayudado por los genios” (Laude, 1968, 141).

La máscara en movimiento es un intento de: “reafirmar a intervalos regulares, la verdad y la presencia de los mitos en la vida cotidiana [...] Estas ceremonias son cosmogonías en acto, que regeneran el tiempo y el espacio: intentando por este medio sustraer al hombre y a los valores de que es depositario la degradación que sufre cada cosa en el tiempo histórico” (Laude, 1968, 142).

máscara y función

La máscara conforma, tanto el nacimiento como la muerte, para equilibrar el tránsito de cada una de ellas. La función de las máscaras de iniciación es ayudar a dar un salto cualitativo en la esencia del individuo a la vida adulta. En conjunto la representación de máscaras es el baile entre lo visible y lo invisible, entre el pasado y el presente entre el no ser y el ser.



En el caso de los ritos funerarios la máscara da "forma a lo que sólo es un intenso interrogante. La expresión simbólica y artística de los seres humanos ha buscado, mediante las formas más diversas, configurar ese rostro de la ausencia, esa evocación de la muerte, a través de la máscara" (Ramírez, 1996, 70). La imagen mantiene un halo sobrenatural; la máscara debe "proteger la imagen (el alma) del muerto y mantenerlo aún presente (representarlo) en los funerales" (Morey, 1995, 18), a través del diálogo con la forma.



dialogos con
la forma

belleza

La necesidad de diálogo que contienen las máscaras necesita de la liberación de prejuicios para poderse afirmar con una belleza serena; una belleza contundente, con una autoridad que no permite poner en duda que África ha sido capaz de producir a lo largo de las diferentes historias heterocrónicas, algunas de las mejores máscaras realizadas por el ser humano.

Es tan difícil, entender el arte africano, como sencillo dejarse sobrecoger por él. Para ello es necesario un esfuerzo de aprender a mirar. El diálogo de toda obra africana se basa en la interferencia entre los distintos ámbitos de su compleja realidad, de forma que los objetos aún teniendo una especialización muy clara, determinada por la relación de su forma y su función, pueden ser modificados pasando a través de diferentes estatus.



autenticidad

La mayoría de las máscaras africanas presentan problemas tanto de datación como de atribución étnica que tienen soluciones de carácter técnico. No obstante presentan otro tipo de problemas asociados a los anteriores como es la autenticidad, que conlleva connotaciones concretas. Lo auténtico en nuestro contexto cultural está referido al reconocimiento atributivo de una obra, bien con respecto a un autor, estilo, época o localización. La autenticidad de una máscara africana está difícilmente definida, tanto por los problemas anteriormente citados, como por la dificultad de aplicar el concepto de lo auténtico, a los contextos africanos. La descontextualización desde la que se observan las obras africanas, inhibe una parte importante de las mismas. La obra africana está exenta de pretensiones de autenticidad, tal como la conocemos nosotros, salvando la implicación referida al reconocimiento de los logros obtenidos, e identificándola más bien en términos de función; lo auténtico en el contexto de la máscara africana implica el acto más que la forma.



Nuestra posición delante de una máscara no debe ser pasiva. Nos ha de permitir dialogar y comprender en términos de forma, sensación, color, creencia, textura, equilibrio, iniciación, espacio...; todas ellas expresiones en las manifestaciones artísticas africanas dispuestas al diálogo; dispuestas a comunicarse en términos de planteamientos no de conclusiones; quizá tanto más por todo ello se autoafirmen con una gran autoridad. No se pueden plantear como respuesta acabada, sino como un espacio de encuentro.

encuentro

máscaras africanas

por Alfonso Revilla, Juan José Andreu y Juan José García Revillo



máscara N'Tomo Kun



El termino Kun significa techo, tope o en este caso máscara. N'tomo es la sociedad de iniciados. Estas máscaras, son bailadas en todas las manifestaciones donde concurre el pueblo, nacimientos, funerales, festivales lúdicos o de imprecación, etc. Son el primer emblema que se porta desde niño, y nos dice no solo quien es, sino su grado de conocimiento y sexo, en función del número de cuernos; pares mujeres, impares varones. A mayor número de ellos, más conocimiento e integración en la sociedad. La disciplina, la discreción y la virtud del silencio, que se observa en la sutil boca, la observancia de las reglas y valores morales, hacen que esta persona, una vez superado este período, esté preparada para posteriores empeños, como el Koré, sociedad secreta donde se imparten ya los conocimientos superiores.



Identificador: 05_00/Núm. Inv.: C.I.001
Colección Particular, Valladolid (España)

cultura: marka
procedencia: Costa de Marfil, Malí
datación: XX finales
taxonomía: máscara
precisiones: máscara frontal
nombre específico: N'Tomo Kun



máscara satimbe



Las máscaras Satimbe están coronadas por la figura de una mujer que representa a la hermana mayor de la máscara. Satimbe significa “hermana en la cabeza”. Esta máscara pertenece a la sociedad Awa, se cree que representa a la primera mujer, Yasigui, capaz de tomar y ordenar decisiones y así mismo muestra a la mujer nutricia que cultivó el primer hibisco rojo del que se extrajeron las fibras con las que se fabricaron las espectaculares faldas rojas. Esta máscara está siempre presente en la realización de las demás máscaras. En ocasiones porta una cuchara de hacer cerveza en su mano izquierda, en su papel de fabricante de la misma y faculta que se fabrique para la primera ceremonia del Sigui, ritual que se celebra cada 60 años y que conmemora la realización de la gran mascarada de la muerte. A veces en la mano derecha tiene un batidor de bola, como insignia de su estatus de primer dignatario del Sigui. Aparece en estos ritos funerarios representando el espíritu de los muertos. Yasigui es pues el tipo específico ideal de mujer.



Identificador: 00_00/Núm. Inv.: C.I.008
Colección Particular, Valladolid (España)

 cultura: dogón
procedencia: Mali
datación: XX finales
tipología: máscara
precisiones: máscara frontal
nombre específico: satimbe



máscara tipo manin



La máscara casco del tipo Manin de figuración humana del Sogo Bo, representan a Tabutu Kun 'el colono blanco explotador'; de ahí que vaya pintada de blanco.

Máscara casco con un rostro ligeramente inclinado hacia delante y cortado en horizontal por debajo de labio inferior. Presenta un tocado elaborado a partir de surcos paralelos triangulares, que termina en un recogido horizontal en la parte posterior. Los rasgos del rostro son muy equilibrados en la combinación de líneas curvas y rectas.



Identificador: 00_00/Núm. Inv.: C.I.017
Colección: Parícutas, Valladolid (España)

cultura:	bozo
procedencia:	Mali
etnohistoria:	XX finales
tipología:	máscara
practicas:	máscara casco
nombre original:	casco manin




máscara diawara



La máscara Diawara pertenece a la sociedad secreta Koré que se ocupa de impartir los más altos grados del conocimiento, el porqué del hombre, y su relación con el dios creador Faro. Los requisitos para formar parte de la sociedad son haber terminado el N'Tomo y estar circuncidado. La función principal de la sociedad Koré es adquirir el conocimiento necesario que le permita el crecimiento personal, espiritual y social. Sus emblemas son un grupo de máscaras zoomorfas con las que en momentos propicios, critican las actuaciones que a nivel personal o general, se salgan de las convicciones morales o sociales que rigen el poblado. Los portadores actúan de dos en dos, enfrentados con máscaras de animales distintos; caricaturizan los movimientos y actos de estos, ridiculizando actos humanos inicuos, que son reprobables bajo sus criterios y normas.



Identificador: 07_00/Núm. Inv.: C.I.022
Colección Particular, Valladolid (España)

 **cultura:** bamana
procedencia: Mali
datación: XX mediados
tipología: máscara
precisiones: máscara frontal
nombre específico: Diawara (león, hiena?)



tywara



La representación de los tywara es una de las principales manifestaciones no solo del culto Bamana sino del arte tradicional negroafricano en su conjunto, haciendo referencia al antílope y encuadrado dentro de los ritos de propiciación de buenas cosechas. Estos rituales son de especial importancia dentro de la etnia bamana ya que la agricultura, concretamente el cultivo de mijo, sorgo y chufa, es la principal forma de subsistencia del grupo. Por tanto, la función principal de estas máscaras es aparecer en rituales relacionados con la cosecha. En menor medida, encontramos tywaras en rituales funerarios, de protección de enfermedades y de caza.

“En las actividades agrícolas comunes, los hombres son animados por las máscaras a que imiten dicho ser mítico y trabajen en el campo con el máximo esfuerzo, para asegurar el sustento de sus familias. También se celebra el significado central de la colaboración entre el hombre y la mujer, pues las máscaras se llevan siempre por parejas, en las versiones masculina y femenina. La representación del antílope se fija sobre un casquete de fibras vegetales que los danzantes llevan sobre la cabeza. Los rostros y el cuerpo están cubiertos por completo con trajes de fibra de rafia. Los danzantes llevan en las manos varas que, al agacharse hacia delante, representan las patas enteras de los antílopes” (Eisenhofer, 2010, 32).

Identificador: 01_00/Núm. Inv.: C.I.025
Colección Particular, Valladolid (España)



cultura: bamana
procedencia: Mali
datación: XX finales
tipología: máscara
precisiones: máscara yelmo
nombre específico: tywara



Bonu Amwin, Kponungo



Esta tipología de máscara es utilizada en una danza ritual que recibe el mismo nombre. Bonu Amwin protege a los baulé de amenazas externas y también actúa como elemento disciplinario para las mujeres (a las que induce al buen comportamiento, marcado por la prohibición de mirar a la máscara bajo riesgo de enfermedad, mala fortuna o incluso la muerte). Del mismo modo, estas máscaras se utilizan durante los funerales de hombres destacados del grupo, como danzantes, jefes o ancianos, a los que ayuda a adquirir el rango de ancestro. Considerada como un elemento sagrado dentro de la comunidad baulé, esta tipología de máscaras cuenta con sus propios santuarios, en los que reciben sacrificios y, al intervenir en la vida del grupo, se juntan con trajes de rafia y brazaletes metálicos representando búfalos o antílopes. Están íntimamente ligadas a la noción de *blolo*.



Identificador: 00_00/Núm. Inv.: C.I.040
Colección Particular, Valladolid (España)

cultura: baulé
procedencia: Costa de Marfil
etadación: XX finales
tipología: máscara
precisiones: máscara casco zoomorfa
nombre específico: Bo nu Amwin, Kponungo



N'tomo Kun



Esta máscara pertenece a la sociedad iniciática masculina N'tomo, más conocida entre los Bamaná, pero al ser de origen Mandé redistribuida y aceptada por los diversos pueblos vecinos como Marká, Warka o Bozo. Es utilizada previamente al rito de paso y a la circuncisión para inculcar conocimientos, disciplina y valores morales, antes de la integración de los neófitos en la comunidad como adultos. Estas máscaras suelen ser de dos tipos; una con un simple óvalo en forma de cara y una especie de peine de cuernos, y otra con la nariz más perfilada y aguileña, fina y prominente boca y a veces con un personaje o animal entre sus cuernos. Las que muestran esa fina boca nos recuerdan la discreción personal y la virtud del silencio. El número de cuernos hace referencia al grado de conocimientos adquiridos. El término Kun significa máscara, por tanto N'Tomo Kun significa "máscara de iniciado para la circuncisión".

"La sociedad dyo n'tomo interviene en la formación del hombre y protege a los niños antes de la circuncisión; desarrolla su sentido orientador y el deseo de conocerse mediante el recurso de la disciplina" (Cortés, 2000).



Identificador: 02_00/Núm. Inv.: C.I.043

Colección Particular, Valladolid (España)



cultura: bamaná, marka
procedencia: Mali
datación: XX comienzos
tipología: máscara
precisiones: máscara frontal
nombre específico: N'tomo Kun



deangle



Las máscaras tipo deangle reflejan el ideal femenino dentro de la cultura dan. Este arquetipo se basa en la bondad y el pacifismo de la mujer en contraposición con el carácter guerrero del hombre (representados en las máscaras tipo bugle). De forma oval y con los ojos hundidos, estas máscaras no participan en danzas ni en cantos pero sí que acompañan a las mujeres en la búsqueda de alimento. Suelen aparecer en rituales iniciáticos a modo de intermediario entre los jóvenes y el resto del poblado.

“Entre los dan las figuras con máscaras están consideradas como espíritus de la selva que ayudan a los seres humanos, les entretienen o les enseñan. Así lo revela el espíritu a un hombre mientras duerme, pues necesita su cuerpo para una aparición visible. Estas figuras específicas con máscara están consideradas como intermediarias entre el campamento en la selva, donde se circuncidaba y enseñaba a los muchachos, y el pueblo. Con movimientos gráciles, bromas y ruegos, un deangle ha de mover a las mujeres a suministrar abundante comida al pueblo de los iniciados” (Eisenhofer, 2010, 36).



Identificador: 00_11/Núm. Inv.: C.I.047
Colección Particular, Valladolid (España). Propiedad de Isabel Navilla
cultura: dan
procedencia: Costa de Marfil
datación: XX finales
tipología: máscara
particulares: máscara frontal
nombre específico: deangle



máscara molo



Para entender el significado de la máscara Molo, hay que conocer previamente dos conceptos del imaginario colectivo bobo. El primero de ellos es el de Wuro, divinidad suprema y creadora del mundo y de los animales. El segundo es el de Dwo, uno de los hijos de Wuro, encargado de ayudar al hombre y quien actúa como intermediario entre Wuro y el hombre. Entendidas como un elemento sagrado de la cultura bobo, las máscaras Molo son elaboradas por los herreros (sacerdotes de Dwo). Las encontramos en rituales de iniciación (incluyendo los funerales, entendidos como rituales de iniciación al mundo de los espíritus); su función primordial es la de comunicar al hombre con la divinidad. Por tanto, las máscaras Molo actúan como garante de continuidad del grupo, al actuar como elemento transmisor de los valores tradicionales.

“Poro regula muchos aspectos de la vida desde la iniciación, el matrimonio, el comercio y el comportamiento social hasta el uso de la tierra, el arbitraje legal y los grupos de trabajo. Esta gran máscara de Toma representa al espíritu del bosque más importante, Landai; una deidad masculina que ayudó a manifestar los poderes de la sociedad Poro. Entre sus muchas responsabilidades, la máscara se comía ceremonialmente a los iniciados durante la iniciación de Poro, lo que les permitía renacer como hombres. La máscara estaba adornada con largas plumas en la parte superior y se usaba plana en la espalda del danzante” (Plattsburgh University New Cork. Burke Gallery)

Identificador: 00_00/Núm. Inv.: C.I.050

000 Colección Particular, Valladolid (España)



cultura: Bobo
procedencia: Burkina
datación: XX finales
tipología: máscara
precisiones: máscara torso
nombre específico: Molo





máscara ventral yoruba



La máscara ventral de tradición yoruba tiene la función de solicitar fecundidad y buen parto. Solía bailarse en dos ocasiones, tras la temporada de lluvias y antes de la siembra, sobre junio; y tras la siega, sobre octubre, y siempre por hombres cubiertos de cuerpo entero.

En la máscara ventral aparece representada la parte anterior de un cuerpo masculino desde la parte superior del pecho hasta la parte inferior de las rodillas. Las piernas se presentan paralelas y ligeramente flexionadas dejando un amplio espacio intermedio donde destaca la talla de un pene estrecho y alargado. Destacan un vientre abombado rematado con un ombligo prominente, a él convergen diferentes marcar corporales: en forma de triángulo invertido que proviene desde la parte inferior del pecho, en forma de triángulo desde el pubis, y dos líneas curvas procedentes de los laterales.



Identificador: 03_00/Núm. Inv.: C.I.057
Colección Particular, Valladolid (España)

 cultura: Nago, Holi, Jie, Yoruba
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: máscara
practicación: máscara torso
nombre específico: ventral



nam gbalang



Máscara casco chamba que proyecta sobre la parte central tanto los cuernos como la boca de un búfalo, minimizando la representación de las orejas y la nariz. Las máscaras tipo Nam Gbalang las encontramos en los ritos de paso de las festividades *kaa* (asociadas al ámbito agrario) así como en funerales de personas de alto rango en la sociedad, encarnando a un antepasado que actúa como espíritu protector del grupo. En origen, la máscara se divide en dos mitades, una de color rojo y la otra de color negro; el uso de la misma debemos observar dentro de un disfraz de cuerpo entero del danzante cubierto con telas y fibras vegetales.



Identificador: 00_00/Núm. Inv.: C.I.082
Colección Particular, Valladolid (España)

 cultura: chamba
procedencia: Nigeria
datación: XX mediados
tipología: máscara
precisiones: máscara casco
nombre específico: Nam Gbalang

las máscaras de los espíritus



cabeza boki



La cabeza Boki representa las funciones de la caza tanto para evitar accidentes como para procurar su abundancia. Estos pueblos practicaban razias en origen dentro de la sociedad Ekpo; el botín contaban con los cuerpos vencidos de sus enemigos con cuyas pieles cubrían las cabezas boki. Algunos expertos indican que el rostro pretendía imitar los rasgos de hombres valientes e intrépidos.

La máscara presenta un rostro ovalado en el cual destaca la representación de los ojos cubiertos de blanco y la boca abierta que deja ver los dientes. Debido a la frente estrecha y la barbilla puntiaguda los elementos del rostro destacan ocupando gran parte de la configuración visual. En la parte superior presenta una cresta que destaca por encima de la cabeza. El cuello y la estructura que soporta la cabeza están elaboradas en forma cónica hasta que la parte inferior de la misma encaja en la parte superior de la cabeza del portador de la máscara; este soporte está trenzado. El rostro de la máscara está recubierto con piel seguramente de antílope.



Identificador: 06_00/Núm. Inv.: C.I.095

Colección Particular, Valladolid (España)

UVE



cultura: Boki, Koko o Keoko

procedencia: Nigeria

datación: XX finales

tipología: máscara yelmo

partes/anexos: cabeza

nombre específico: Boki



máscara janus




Estas cimeras y máscaras cubiertas de piel son características del Cross River. En principio su producción fue atribuida exclusivamente a los Ekoi Ejagham, pero a medida que se fueron conociendo otros pueblos, se vio que aún con sutiles diferencias hacían creaciones semejantes los Efik, los Kaka o Keaka, los Bayang, los Boki o Boko, los Ibibio Annang al oeste, los Etung y hasta los Bangwa en Camerún.

Durante los funerales de miembros de la sociedad Ekpe o al final de la iniciación, se utilizaban portadas sobre la cabeza y forradas de piel; indicativo de que el hombre había matado a otro hombre o a algún animal peligroso.

El conjunto de creencias religiosas inherentes al espíritu del leopardo, reactivado durante los ritos y su sistema secreto de signos, el Nsibidi o pictogramas en el cuerpo, peinados, vestimentas o gestualizaciones litúrgicas en la danza, eran privativos del Ekpe de los Efik. El jefe de la sociedad Nkanda, encarnación del leopardo, llevaba una máscara yelmo Janus, con lo que ponía de manifiesto que “el espíritu lo ve todo”. Talbot en 1912 sugiere que la figura o máscara sustituye la cabeza como trofeo de un enemigo, y versiones más crudas apuntan a que en algunos casos la piel que las cubría es la de ese enemigo.

Identificador: 00_00/Núm. Inv.: C.I.102
Colección Particular, Valladolid (España)

 cultura: ejagham
procedencia: Nigeria
datación: XX finales
tipología: máscara
precisiones: máscara yelmo, cimera, cresta
nombre específico: Ekpe Egbo



máscara lipiko



También referenciada como mapiko (plural de lipiko en lengua makonde), esta tipología de máscara representa a un antepasado del clan, quien regresa al mundo terrenal para los rituales de iniciación de los/as adolescentes y para la realización de la danza ritual oficial makonde. Es frecuente encontrarla adornada con elementos realistas como el disco labial, escarificaciones o incluso pelo natural como el que se observa en la parte superior. Se tienden a exagerar ciertos rasgos de manera que puedan trasladar el misterio y miedo que genera el mundo de los muertos en los vivos.

Estas cabezas realistas inusuales incluyen fuertes rasgos parecidos a un retrato como el pelo humano aplicado a una superficie afeitada y en muchos casos escarificaciones faciales. Representaban a un espíritu ancestral en las ceremonias de iniciación y sirven para expresar su código moral.





máscara moaga



En el caso de este casco, los Moaga ven vestigios iconográficos de pueblos allí asentados desde tiempos remotos, como los Tiebelé, que se colocaban cornamentas reales sobre cascos de tela con lo que los jóvenes iniciados y sobre todo las mujeres decoraban sus tocados. Los Mossi, en esa zona de Burkina estaban tecnológicamente más preparados que los autóctonos, introduciendo técnicas de tallado para ahuecar la madera e insertar la cabeza como un yelmo etrusco. Como símbolo de fertilidad, singularidad y poder colocan un solo cuerno en la parte superior. Tras estos cascos primigenios las máscaras evolucionan hacia la geometrización de los rasgos del rostro, limitados a dos pequeñas perforaciones circulares para la representación de los ojos separadas por un carril delimitado por dos líneas paralelas que dividen el rostro en un eje simétrico con un relieve que destaca levemente. De la parte superior se proyecta verticalmente un cuerno probablemente de bóvido que describe una curva de trayectoria helicoidal. La representación del tocado se resuelve con fibras vegetales.



Identificador: 00_00/Núm. Inv.: C.I.240
Colección Particular, Valladolid (España)

 cultura: Moaga
procedencia: Burkina
datación: XX mediados
tipología: máscara
particulares: máscara casco
nombre específico:

visualidades colonizadas

aproximaciones didácticas al arte negroafricano

por Alfonso Revilla



Una didáctica en arte negroafricano requiere de una posición de los diferentes logros de cada cultura como referentes de carácter universal en los mismos términos que los propios, esto es, valorados en función de la aportación realizada. A pesar de ello, en los ámbitos educativos subyace una actitud eurocéntrica que deslegitima el logro artístico de las culturas negroafricanas situándolas dentro de la esfera de lo primitivo o curioso (Einstein, 2002). No obstante, los logros artísticos negroafricanos son claramente significativos tanto estética como conceptualmente (Meyer, 2001), lo que nos permite reivindicar una didáctica específica en arte negroafricano distanciada de las visualidades colonizadas así como de los procesos de deslegitimación y desestimación propios de los programas hegemónicos (Klever, 2005). Estos planteamientos han derivado en una discriminación formal y concep-

tual del objeto negroafricano, que hemos de rectificar incluyendo propuestas concretas de inclusión del arte negroafricano en las enseñanzas artísticas.

Las migraciones han generado hibridaciones complejas y condicionantes “multitemporales” (Jiménez, Aguirre y Pimentel, 2009), que en ámbitos artísticos ha derivado en la necesidad de reconfigurar el tiempo lineal como arquitectura de la historia, situando el “heterocronismo” en el centro de nuestro acercamiento al objeto artístico (Moxey, 2004). El tiempo histórico anacrónico despoja lo indígena de su contemporaneidad y diversidad, manteniéndolo suficientemente alejado, para que en esa distancia lo ancle en el eterno retorno del primitivismo.

Una didáctica en arte negroafricano no puede eludir el conflicto. En este sentido la educación artística reclama su papel liberador de pueblos llamados subalternos (Barbosa, 2002) que reclaman procesos de justicia internacional. No hay deseo más insistente y arrollador que la búsqueda de identidad de pueblos excluidos y discriminados, que reivindican su voz a través de diferentes manifestaciones artísticas, posicionándolas como formas legítimas en términos de igualdad, con las voces que les han privado de historia, para recordar que nuestras identidades conflictivas y cambiantes están íntimamente compartidas.

La didáctica diferencial en arte negroafricano utiliza una propuesta de estructuración secuencial desde diferentes enfoques. El primer enfoque didáctico, corresponde a un primer acercamiento general al arte africano, debido a que en función del desconocimiento de las diferentes culturas representativas del África negra se hace pertinente mostrar una tendencia general aceptando que no hay una homogeneidad estricta, pero sí ciertas similitudes (Temples, 2005; Willet, 2000). El segundo enfoque didáctico, corresponde a una didáctica más específica de las aportaciones de las diferentes culturas negroafricanas para acercarnos a la producción lo más completa posible de una cultura concreta entendida desde la permeabilidad. El tercer enfoque didáctico estructura el arte negroafricano por tipologías. En este caso se desarrolla la relación entre forma y función a partir de las manifestaciones más significativas del arte negroafricano. Como en el caso del término cultura, estas tipologías no son categorías cerradas, sino que fluctúan en virtud de la pro-

pia identidad del objeto.

El cuarto enfoque abarca el arte contemporáneo negroafricano. Una parte significativa de artistas contemporáneos africanos han vinculado su trabajo a la revisión crítica colonial y neocolonial, conllevando una fuerte carga de compromiso, que vincula su obra con una función social de reflexión y denuncia, a partir de su propia lectura de la historia y los problemas socio-políticos derivados de la misma.



El quinto y último enfoque didáctico de aproximación al arte negroafricano plantea una didáctica sobre la influencia de la obra negroafricana en los artistas occidentales, dividida en dos partes que recogen la evolución que abarca, desde la apropiación formal de los artistas de vanguardia de comienzos del siglo XX ejemplificada en Picasso, al acercamiento conceptual realizado en la segunda mitad del siglo XX.

Cada uno de estos enfoques se hace desde los estudios visuales que “deberían ser lo suficientemente flexibles como para no solo permitir sino también fomentar y posibilitar el contraste y la comparación imaginativa entre formas de producción de imágenes que antes no tenían ninguna relación” (Moxey 2004). Para ello trabajamos con el cortometraje “Las estatuas también mueren” como ejemplo de ensayo de estudios visuales, que cumple con los requisitos apuntados por Anna Guasch (2003) o Moxey (2004).

“Hay dos datos fundamentales: Les Statues lo hace [bajo el planteamiento de los estudios visuales] cuarenta años antes del nacimiento de esta rama, y supera una de sus posibles contradicciones, la de analizar cuestiones específicamente visuales a través de un medio completamente distinto, como es el de la escritura. Falta una pedagogía de la interdisciplinariedad. El modelo de ensayo fílmico sobre arte planteado por Marker y Resnais hace medio

siglo se revela así finalmente como un producto muy avanzado a su tiempo, y del que a día de hoy pueden aprender aún lecciones valiosísimas las disciplinas implicadas en una visualidad que trascienda el mero formalismo” (García Fernández, 2012, 2301).

El primer acercamiento a las tallas africanas, se realiza a partir de narraciones fundacionales que aproximan a las culturas negroafricanas y las manifestaciones escultóricas que se dan cita en las exposiciones, a través de relatos míticos, debido a que una representación alternativa mejora la comprensión (Eisner, 1997) en la medida que presenta a través de la investigación artística-narrativa la visualización de detalles y significados. “Los relatos nos invitan a conocer el mundo y a saber qué lugar ocupamos en él [...] nos convocan a considerar lo que somos, cuáles son nuestras esperanzas, quiénes somos y qué anhelamos. Las historias tienen cierto poder cautivante” (Witherell, 1998, 73).

Durante el recorrido estas actividades didácticas se han seguido parámetros propios de la percepción activa a partir de Visual Thinking Strategies (VTS), para que el acercamiento al arte africano les permita apreciar sus características y cualidades específicas en un contexto de indagación desde la discusión reflexiva y el aprendizaje transformacional accesible.



De esta manera a través de la percepción visual el alumnado dialoga con las tallas a partir de las preguntas impregnadas en las formas, texturas, proporciones o líneas estructurales de las máscaras, que las identifican como propias de la cultura de producción, en términos de estilo.

Trabajamos con la reconstrucción visual de las tallas, vinculando partes de las mismas, para desarrollar la capacidad de aprehensión a partir de la continuidad del contorno que define la identidad de estilo, bien en el todo, bien en las partes constitutivas del mismo.

Desarrollamos la capacidad espacial al plantear el reconocimiento de las tallas, discriminándolas en un entorno perceptivo complejo, de manera que el alumnado experimente la discrimi-

nación perceptiva de las características más relevantes.

En función de la procedencia de las tallas de los países del continente africano, se reflexiona sobre el origen de las entidades nacionales africanas fruto de la Conferencia de Berlín y los desajustes con las culturas autóctonas. Para ello se trabaja con mapas históricos coloniales y lo que serían los mapas autóctonos debido a que el continente negro actúa desde la heteroterritorialidad. De esta manera el alumnado indaga como la procedencia nacional de una talla no coincide con su cultura; esto es, una cultura puede estar posicionada en dos o incluso en tres naciones, debido a los procesos de intervencionismo históricos derivados de los intereses coloniales.

Imágen: Trabajo realizados por el autor dentro del proyecto de máscaras contemporáneas basado en el artista Romuald Hazoumè. El trabajo de Romuald Hazoumè hace referencia a la relación entre máscara e identidad desde la reivindicación del artista de su lectura de la historia y los problemas socio-políticos derivados de las relaciones entre África y Occidente. Sus máscaras neoafricanas nos ofrecen, una lectura de la guerra, la violencia, el colonialismo, el racismo o el consumismo, posicionándonos como espectadores implicados en planteamientos críticos con respecto a la historia occidental, y a los parámetros etnocéntricos de aproximación a la realidad que impregnan los sistemas educativos.

más allá del simbolismo la conservación-restauración de una máscara Bamana

por Carmen de Peña y Eva Cabrero. Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón



¿por qué conservar esta máscara? funciones

CULTURA BAMANA

Función ritual

Posteriormente se reutiliza, se transforma o se desecha mediante quema o entierro

CULTURA EUROPEA

museos

Función expositiva/estudio, en vitrina/depósito

Mínima intervención

Conservación preventiva

anticuarios

Función comercial

Restauraciones estéticas

Máxima intervención

colección pedagógica

Función didáctica

Estabilización

Mínima intervención para mantener su función actual

Ficha técnica

Tipo de obra: máscara ritual

Cronología: mediados s. XX

Autor: Anónimo

Estilo: esquemático

Cultura: bamana

Materiales: madera, asta, textil y metal.

Técnica: talla policromada.

Dimensiones:

Altura máxima: 44 cm.

Ancho: 25,7 cm.

Profundidad: 22,8 cm.

Grosor: 1,5 - 7,9 cm.

Procedencia: Mali

Propiedad: Colección particular



El resultado final de estos procesos es a veces visible y otras veces muy sutil, pero siempre positivos.

indicadores de alteración



1 desfibrado



2 abrasión de la policromía



3 cuarteado de policromía



4 deformaciones textiles



5 fendas de secado en madera



cómo se intervino

critérios

Mínima intervención con materiales afines, testados y estables
Máximo respeto a sus valores materiales-estéticos (textura y aspecto mate) e inmateliales (ritual de iniciación).
Documentación exhaustiva.

conocimiento

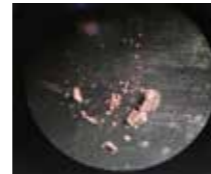
Identificación bajo microscopio de la fibra textil y del relleno textil.
Medición de valores de pH y conductividad.
Identificación química de la policromía oscura.
Pruebas previas de tinción del soporte de refuerzo.
Observación bajo luz ultravioleta.

intervención

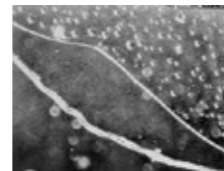
Limpieza mecánica con microaspiración.
Limpieza con métodos en seco.
Limpieza química con sistema acuoso gelificado a pH7.
Consolidación del textil y del estrato policromo.
Refuerzo estructural del soporte con cirugía textil.



identificación química de la policromía



policromía oscura



fotografía de fibra textil bajo el microscopio



relleno del textil

¿quien está detrás de la consevación?

La conservación es un trabajo en equipo interdisciplinar, colaborando profesiones científicas y humanísticas en coordinación con los conservadores-restauradores, quienes llevan a cabo la intervención. La conservación preventiva es fundamental e incluye a toda la sociedad para lograr preservar y transmitir los bienes culturales como seña de identidad de las culturas.
En ESCYRA (Huesca) se forman y trasforman estudiantes en profesionales de la conservación-restauración comprometidos con la trasmisión del Patrimonio Cultural.



consolidación textil



consolidación de policromía



limpieza química con sistema acuoso gelificado



refuerzo del soporte con cirugía textil



FUNCIÓN FACTORES Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

A) CULTURA AFRICANA

RITUAL Y CEREMONIAL

- Máscara ceremonial de iniciación.
- Función efímera y variable.

Intrínsecos por su función. El fuego, las impregnaciones y la danza le aportan espiritualidad.



- Puede transformarse para otros rituales.
- Tras su uso, se destruye o se desecha.

B) CULTURA EUROPEA

EXPOSITIVA

- Valor etnológico.
- Influencia en el arte contemporáneo.
- Estudio y difusión.

La máscara se descontextualiza y se transforma en algo con interés por conservar: una obra de arte, un objeto comercial o un recurso didáctico.



- Mínima intervención.
- Conservación preventiva.

COMERCIAL

- Anticuarios.
- Colecciones particulares.
- Función estética.



- Copias comerciales.
- Sufren "reparaciones" estéticas.

DIDÁCTICA

- Actividades.
- Exposiciones.
- Estudio.



Control puntual y relativo.



- Estabilización para su manipulación.

Conservación - Restauración ESCYRA

PROCESO DE INTERVENCIÓN en la máscara hiena

DOCUMENTACIÓN

FICHA TÉCNICA:
 - Objeto: máscara ritual
 - Cronología: mediados s. XX
 - Autor: anónimo
 - Estilo: esquemático
 - Cultura: bamana
 - Materiales: madera, asta, textil y metal
 - Técnica: talla policromada
 - Procedencia: Mali
 - Propiedad: Colección Alfonso Revilla

Proceso de ejecución de la obra:

- 1º Talla directa: la madera se talla sin ser cortado el árbol, invocando al espíritu que habita en él.
- 2º Secado de la madera.
- 3º Carbonización: función ritual de purificación.
- 4º Incorporación decoración textil con relleno.
- 5º Fijación del textil con grapas metálicas.
- 6º Policromía: unifica la tela y la madera.



ESTADO DE CONSERVACIÓN



Pendientes de secado



Desfibrado



Carbonización ritual

INTERVENCIÓN

ESCYRA bajo la premisa de la Mínima intervención, realizó los siguientes procesos:



Análisis



Estudios



Pruebas



INICIAL

FINAL



Limpieza mecánica



Refuerzo textil, en colaboración con Mercedes Izuel



Consolidación



- Barbosa, A.M. (2002). Arte, educación y reconstrucción social. Cuadernos de Pedagogía, 312, 56-58.
- Calvo, F (1992). La senda extraviada del arte. Madrid: Biblioteca Mondadori.
- Cortés, J.L. (2000). Arte negro africano. Madrid: Mundo Negro.
- Eisenhofer, S. (2010). Arte africano. Colonia: Taschen.
- Einstein, C. (2002). La escultura negra y otros escritos. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ferrer, I. (2012). Plantar cara. Zaragoza: Cortes de Aragón.
- Jiménez, L., Aguirre, I. y Pimentel, L. (2009). Educación artística, cultura y ciudadanía. Madrid: Fundación Santillana.
- Laude, J. (1968). Las artes del África negra. Barcelona: Labor.
- Lévy-Bruhl, L. (1985). El alma primitiva. Barcelona: Ediciones Península.
- Meyer, L. (2001). África negra; máscaras, esculturas, joyas. Barcelona: Lisma.
- Morey, M. (1995). Conjeturas sobre la máscara. Lápiz, 117(12), 16-26.
- Moxey, K. (2004). Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte. Serbal.
- Ramírez, J. A. (1996). Historia del arte I. El mundo antiguo. Madrid: Alianza Editorial.
- Temples, P. (2005). Filosofía Bantú. Milán: Milano.
- Willett, F. (2000). Arte africano. Barcelona: Destino.



gracias a todos los que han hecho posible
este proyecto

en especial a

Alba Alodia Berenguer y Lucas Fernández del área de cultura del Ayuntamiento de Huesca; a Juan José Andreu, siempre dispuesto a ayudar y aconsejar; a Juan José García Reville, un estupendo alumno del Máster de Museos de la Universidad de Zaragoza; a Jaime Sanjuán por el interesante trabajo en el prólogo visual; a Isidro Ferrer por sus enriquecedores diálogos; a Carmen de Peña, Ignacio Mustienes y Eva Cabrero, de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón, por su estupendo trabajo en la restauración de la máscara bamana y a Mercedes Izuel, restauradora de textil.

